



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Darstellung von Machtverhältnissen im deutschen
Autorenfilm“

Verfasserin

Julia Wanderwitz

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Mai 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 317
Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	3
2.	Was ist Macht?	7
2.1.	Theorien der Macht	8
2.2.	Filmische Darstellungsweisen	16
2.2.1.	Mächtige Persönlichkeiten	17
2.2.2.	„Wir ham’ den Kanal noch lange nicht voll“ – Geld, Sex und Macht	27
2.2.3.	Sex als Macht	31
2.2.4.	Das Phänomen ‚Sex und Macht‘ im Film	34
3.	Der deutsche Autorenfilm	35
3.1.	Von Autorentheorie und Autorenfilm	35
3.2.	Der Weg zum deutschen Autorenkino oder: Papas Kino ist tot.....	39
4.	Rainer Werner Fassbinder – Meister der zwischenmenschlichen Grausamkeit.....	44
4.1.	Fassbinder und Fleißer – Eine Liebe in Gedanken	47
4.2.	Rainer Werner Fassbinders <i>Katzelmacher</i>	50
4.2.1.	Die Protagonisten.....	51
4.2.2.	Zur filmischen Darstellung sozialer Machtverhältnisse	52

5.	Der deutsche Autorenfilm heute.....	78
5.1.	50 Jahre später – Der deutsche Film heute.....	78
5.2.	Christian Petzold - Jerichow	81
6.	Gedanken zum Phänomen Macht: Fassbinder - Petzold	89
7.	Literaturverzeichnis	91
	Abstract.....	99
	Lebenslauf	100

1. Einleitung

Im Lexikon der Bundeszentrale für Politische Bildung wird Macht wie folgt erklärt:

„Macht ist ein politisch-soziologischer Grundbegriff, der für Abhängigkeits- oder Überlegenheitsverhältnisse verwendet wird, d.h. für die Möglichkeit der M.-Habenden, ohne Zustimmung, gegen den Willen oder trotz Widerstandes anderer die eigenen Ziele durchzusetzen und zu verwirklichen. M. kann von Personen, Gruppen, Organisationen (Parteien, Verbänden, Behörden) bzw. dem Staat ausgeübt werden oder von gesellschaftlichen (wirtschaftlichen, technischen, rechtlichen, kulturell-religiös geprägten) Strukturen ausgehen. Demzufolge wird zwischen persönlicher und sozialer M. sowie M.-Strukturen unterschieden.“¹

Obwohl Macht hier als „Politisch-Soziologischer Grundbegriff“ bezeichnet wird, wird man normalerweise mit dem politischen Aspekt desselben konfrontiert. Staatstheorien wie die von Platon oder Machiavelli sind weithin bekannt. Die soziologische Bedeutung von Macht scheint zwar vielen Menschen bewusst zu sein, eine Auseinandersetzung damit findet jedoch selten in ausführlicherer Weise statt. Man möchte sich nur ungerne damit befassen, in welchen Machtverhältnissen man zu seinen Freunden oder seiner Familie lebt, und doch lässt sich diese soziale Macht nicht leugnen und aus unserem Leben verbannen. In den letzten Monaten bekam dieses Thema auf Grund der Eskapaden verschiedener „Macht-Haber“ wie Schwarzenegger² oder Strauss-Kahn³ wieder neue Brisanz. In diesen Fällen geht es um eine Vermischung, man könnte auch sagen, Verwechslung von politischer und sozialer Macht. „Der Spiegel“ schreibt dazu:

„Denn Strauss-Kahns Fall geht ans Eingemachte, ans Abgründige, er ruft die dunklen Zusammenhänge von Gewalt und Entgrenzung wach, von Sex und Macht. Er dreht sich um die Rätsel der menschlichen Psyche, darum, was Ruhm und Einfluss mit den Ruhm- und Einflussreichen machen, die sich gerade auffällig zahlreich in bestürzenden Verfahren wiederfinden.“⁴

„Macht-Haber“ aus Politik oder Wirtschaft versuchen, ihre politische Macht in ihren nicht öffentlichen Lebensbereich zu übertragen. Da sie es gewohnt sind, dass ihre „Untergebe-

¹ Schubert, Klaus/Martina Klein: *Das Politiklexikon*. 4., aktual. Aufl. Bonn: Dietz 2006, http://www.bpb.de/popup/popup_lemmata.html?guid=U1RMI7 (02.05.2012).

² Arnold Schwarzenegger, österreichisch-amerikanischer Schauspieler und US-Politiker, der auf Grund einer Affäre und eines unehelichen Kindes für Aufsehen sorgte.

³ Dominique Strauss-Kahn, französischer Politiker und ehemaliger Direktor des Internationalen Währungsfonds (IWF), wurde wegen versuchter Vergewaltigung, sexueller Belästigung und Freiheitsberaubung eines Zimmermädchens des New Yorker Hotels „Sofitel“ 2011 angeklagt.

⁴ Fichter Ulrich/Dirk Kurbjuweit, „Des Menschen Wolf“, *Der Spiegel* 21, 2011, S.74-85, hier S.76.

nen“ ihre Anweisungen ausführen, versuchen sie dies auch in ihrem Privatleben. Niemand schiebt einem wichtigen Politiker oder Wirtschaftsmagnaten einen Riegel vor, auch nicht, wenn es um Sex geht, so die nicht ausgesprochene Annahme. Es wird davon ausgegangen, dass die Macht, die sie besitzen, ihnen Tür und Tor öffnet, blind dafür, was Recht oder Unrecht ist. Doch Macht ist nicht nur in der gesellschaftlichen Elite zuhause.

„Macht ist in der menschlichen Gesellschaft ein ganz relatives Ding. In fast jeder Beziehung, und selbst wenn sie nur zwei Menschen betrifft, bilden sich Hierarchien, und der eine hat folglich Macht über den anderen. [...]

Unsinnig anzunehmen, dass überall, wo Macht verteilt wird, auch Machtmissbrauch oder gar sexuelle Übergriffe zu Hause wären. Aber Macht korrumpiert, sie verändert die Selbstwahrnehmung, sie verstärkt Egoismen und macht Menschen glauben, ihnen stünde etwas zu, ohne dass sie danach fragen müssten. Macht bringt auf Ideen, auch auf die falschen. Und im ungünstigsten Fall weckt sie die dunkleren Triebe in dem, der gerade Macht hat, gleich auf welcher Stufe der Sozialskala er sich befindet. Es geht ja nur darum, und es reicht völlig aus, dass unter ihm noch jemand steht.“⁵

Zwischenmenschliche Machtspiele sind also kein Privileg der Reichen und Schönen, auch wenn man das manchmal glauben möchte. Im Grunde kann man in jeder zwischenmenschlichen Beziehung von zwei oder mehreren Personen Machtstrukturen ausmachen. Es handelt sich also um einen Aspekt des alltäglichen Lebens, lediglich Intensität und Einfluss variieren. Die Tatsache an sich jedoch, dass wir uns stets in solchen Machtstrukturen bewegen, lässt sich hingegen nicht leugnen. Dies stellte auch der französische Philosoph Michel Foucault bei seinen Forschungen zum Subjekt fest:

„Mir wurde rasch klar, wenn das menschliche Subjekt in Produktionsverhältnisse und Sinnbeziehungen eingebunden ist, dann ist es zugleich auch in hochkomplexe Machtbeziehungen eingebunden.“⁶

Diese Erkenntnis brachte ihn dazu, sich intensiv mit Machtbeziehungen auseinanderzusetzen, Seine Texte sollen deshalb als philosophische Grundlage meiner späteren Filmanalysen dienen. Der Begriff Macht, so abstrakt er oft zu sein scheint, ist doch ein immerwährender Teil des Lebens und jeder Gesellschaft. Eben aus diesem Grund, finden wir solche Strukturen wiederholt auch in Filmen. Besonders interessant sind hierbei Werke des deutschen Autorenkinos, denen es um die Darstellung von zeitgenössischen gesellschaftlichen

⁵ Ebd., S.74-85, hier S.82.

⁶ Foucault, Michel, „Subjekt und Macht“, *Analytik der Macht*, hg. v. Daniel Defert, Francois Ewald, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 240-163, hier S. 241.

Verhältnissen geht. In diesen Filmen werden wir nicht mit den Machtspielen großer Persönlichkeiten, sondern mit den kleinen und oft gemeinen alltäglichen Machtspielen unter Freunden, Partnern oder Kollegen konfrontiert; auch wenn dieser Aspekt in den Rezensionen dieser Filme oft nicht die nötige Beachtung erhält, so kann er doch eindeutig ausgemacht werden. Es stellt sich aber die Frage, wie solche Machtverhältnisse dargestellt und inszeniert werden, um sie für den Zuschauer erkennbar zu machen. Inwiefern muss hierbei mit den verschiedenen Ebenen des Filmes, also mit Bild, Ton und Sprache, gearbeitet werden, um solche oft versteckten Machtspiele darzustellen? Des Weiteren möchte ich herausfinden, inwieweit solche Darstellungen sowohl bei Rainer Werner Fassbinder als auch bei Christian Petzold zu finden sind. Beide versuchen, ihre jeweilige Gegenwart für das Publikum darzustellen, wobei sich bei beiden ähnliche Machtstrukturen beziehungsweise auch logische Weiterentwicklungen derselben finden lassen.

Bevor hier jedoch an konkreten Filmbeispielen gearbeitet werden kann, möchte ich im folgenden Kapitel den Begriff Macht detaillierter untersuchen. Zu Beginn gibt es einen kurzen Abriss einiger wichtiger Machttheorien von Plato bis Foucault, die bis heute nicht an Bedeutung verloren haben. Wichtig ist es herauszufinden, wo wir mit Macht in Berührung kommen und was Macht innerhalb des subjektiven Mikrokosmos unseres Lebens eigentlich genau bedeutet. Hier wird zwar versucht, zwischen sozialen und politischen Machtstrukturen zu unterscheiden, jedoch verwischen die Grenzen der verschiedensten Machtstrukturen, in die eine Person eingebunden ist. Anhand von fünf Filmbeispielen werden verschiedene gängige filmische Darstellungsweisen von Macht gezeigt und analysiert. Innerhalb der deutschen Filmgeschichte wird hier sowohl die Darstellung mächtiger Persönlichkeiten als auch verschiedener Machtmittel wie Sex und Geld untersucht.

Im dritten Kapitel geht es um die Autorentheorie und ihre Bedeutung für den deutschen Autorenfilm. Daran anschließend wird der historische Weg zum deutschen Autorenfilm und die für die damalige Gegenwart „unverblümete“ Darstellung zwischenmenschlicher Machtverhältnisse aufgezeigt. Die deutsche Geschichte und ihre Entwicklung innerhalb der Filmbranche sind ausschlaggebend für die Entstehung eines revolutionären Kinos in den 60er Jahren. Interessant ist hierbei, wie sich die Kinder der Kriegsgeneration mit der Welt auseinandersetzen und inwiefern und an welchen Stellen sie gegen die festgefahrenen

Gewohnheiten der Elterngeneration ankämpften. Während die Eltern noch wissen, wie es ist, sich einer starken und erbarmungslosen Staatsmacht unterwerfen zu müssen, kennen die jungen Filmemacher dies nur vom Hörensagen. Nach diesem allgemeinen historischen Exkurs zum deutschen Film werden die oben genannten Aspekte anschließend an konkreten Filmbeispielen betrachtet. Der erste hier untersuchte Film ist *Katzelmacher* von Rainer Werner Fassbinder aus dem Jahr 1969. Dieser von einer Gruppe von Freunden und Paaren in der Münchner Vorstadt, zwischen denen sich die unterschiedlichsten Machtverhältnisse entfalten. Zunächst müssen deshalb die Beziehungen der Protagonisten zueinander betrachtet werden. Ein besonders wichtiger Punkt ist das Eindringen des Ausländers in die Gruppe und die daraus entstehenden Machtverschiebungen. Nach einer Betrachtung der im Film gezeigten Protagonisten und ihrer Beziehungen zueinander folgt eine ausführliche filmische Analyse in Bezug auf die Mittel, mit deren Hilfe hier Macht ausgeübt wird, und wie diese dem Zuschauer vermittelt werden. Wie verdeutlicht ein Film den Zuschauern beispielsweise die Macht des Geldes? Reicht es, ein Bündel Scheine zu zeigen, oder müssen auch der Rahmen und die Musik stimmen? Es soll aufgezeigt werden, wie der Film mit den verschiedenen Beziehungen und Machtverhältnissen des Protagonisten spielt und diese verdeutlicht.

Bei dem zweiten zeitgenössischen Filmbeispiel handelt es sich um *Jerichow* von Christian Petzold. Der hier betrachtete Personenkreis ist sehr klein, da der Film mit lediglich drei Hauptdarstellern auskommt, gerade das macht ihn so interessant. Anhand dieser überschaubar wirkenden Dreiecksgeschichte wird dem Zuschauer eine breite Palette von Machtverhältnissen präsentiert. Ali hat auf Grund seiner finanziellen Situation als Betreiber einer Dönerbudenkette sowohl über seine Frau Laura als auch über seinen neuen Freund und Angestellten Thomas Macht. Doch auch wenn er es gerne wäre, ist Ali im Grunde kein „Macht-Haber“, sondern ein gutmütiger, Harmonie suchender Mensch. Thomas erlangt Alis Vertrauen und erhält deshalb immer häufiger verantwortungsvollere Aufgaben. Laura schätzt zwar ihren gutmütigen Ehemann, ist ihm aber verpflichtet, da er ihr in der Vergangenheit aus finanziellen Schwierigkeiten herausgeholfen hat. Mit dieser kurzen Beschreibung soll ein kleiner Teil der Machtverhältnisse des Filmes verdeutlicht werden. Es werden außerdem die Darstellung der Beziehungen und die hier stattfindenden Macht-

spiele thematisiert, also wie auch schon bei dem ersten Beispielfilm die filmische Umsetzung.

Methodisch gehe ich bei meinen Untersuchungen der Filme so vor, dass ich zu Beginn die Filme als Ganzes und ihre Protagonisten betrachte, um dann Schritt für Schritt an einzelnen Bildern meine Theorie aufzuzeigen, wobei klassische Analysemethoden, wie zum Beispiel die Betrachtung der Kamerabewegung und -perspektive und der Montage, Anwendung finden sollen. Als literarische Grundlage zur Definition des Machtbegriffs werden mir unter anderem Texte von Michel Foucault, Hanna Arendt, Peter Imbusch und Heinrich Popitz dienen. Die gewählten Texte sind nur ein kleiner Teil dessen, was es an Theorien und Reflektionen zu Macht gibt, jedoch ist es für eine Arbeit dieses Umfangs kaum möglich, all die verfügbare Literatur zu berücksichtigen.

2. Was ist Macht?

Bevor es hier um konkrete Filmbeispiele gehen soll, setze ich mich zuerst mit dem Begriff Macht auseinander, der keineswegs so einfach zu fassen ist, wie man meinen könnte. Niklas Luhmann, einer der bedeutendsten Soziologen des 20. Jahrhunderts und Begründer der soziologischen Systemtheorie, schreibt: „Es gibt zahlreiche, widerspruchreiche Versuche, das Phänomen der Macht auf einen theoretisch und empirisch erfolgreichen Begriff zu bringen.“⁷ Und auch bei Byung-Chul Han⁸ liest man im Vorwort seines Werkes „Was ist Macht?“:

„Hinsichtlich des Machtbegriffs herrscht immer noch ein theoretisches Chaos. Der Selbstverständlichkeit des Phänomens steht eine totale Unklarheit des Begriffs gegenüber. Für den einen bedeutet sie Unterdrückung. Für den anderen ist sie ein konstruktives Element der Kommunikation. Die juristische, die politische und die soziologische Vorstellung von der Macht stehen einander unversöhnt gegenüber. Die Macht wird bald mit der Freiheit, bald mit dem Zwang in Verbindung gebracht. Für die einen beruht die Macht auf dem gemeinsamen Handeln. Für die anderen steht sie mit dem

⁷ Luhmann, Niklas, *Macht*, Stuttgart: Lucius & Lucius 2003, S.2.

⁸ Byung-Chul Han ist Professor für Philosophie und Medientheorie an der HfG Karlsruhe. Zu seinen Schwerpunkten zählen Philosophie des 18.-20. Jhs., Ethik, Sozialphilosophie, Phänomenologie, Kulturphilosophie, Ästhetik, Religionsphilosophie, Medienphilosophie, interkulturelle Philosophie.

Kampf in Beziehung. Die einen grenzen die Macht von der Gewalt scharf ab. Für die anderen ist die Gewalt nichts anderes als eine intensivierte Form der Macht. Die Macht wird bald mit dem Recht, bald mit der Willkür assoziiert.“⁹

Dieser Absatz macht deutlich, dass es sich um einen schwer greifbaren Gegenstand handelt, der aus den verschiedensten Perspektiven betrachtet werden kann. Einige Grundgedanken lassen sich sicherlich immer wieder finden, jedoch gibt es auch umso mehr Abweichungen von diesen. Macht ist zwar ein häufig gebrauchter Begriff, den jeder Mensch auf die eine oder andere Weise regelmäßig benutzt, seine Bedeutung ist aber keineswegs eindeutig. Um dem Wesen der Macht auf den Grund zu gehen, halte ich es daher für sinnvoll, erst einmal die verschiedenen Machttheorien und ihre relevantesten Aspekte zu betrachten.

2.1. Theorien der Macht

Auf Grund der ungeheuren Masse unterschiedlichster Theorien zum Begriff Macht ist es natürlich im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, eine erschöpfende Darstellung zu präsentieren. Es soll aber versucht werden, den Begriff Macht so gut als möglich einzugrenzen, um ihn für die Analyse griffig zu machen.

Schon die Griechen beschäftigten sich um 300 v.Chr. mit dem Thema Macht, insbesondere im Hinblick auf die Staatstheorie. Platon untersuchte in seiner *Politeia* die Frage nach der Gerechtigkeit und musste sich dabei natürlich auch mit dem Begriff Macht auseinandersetzen. Er versuchte er herauszufinden, ob es einem Staat überhaupt möglich ist, ohne Gerechtigkeit seine Macht zu halten¹⁰. So konnte eben schon Platon erkennen, dass der Besitz der Macht alleine noch keine problemlose Herrschaft ermöglicht.

Bei Platon und anderen seiner Zeitgenossen findet man zwar die ersten schriftlichen Belege dafür, dass sich Menschen mit Macht auseinandergesetzt haben, man kann jedoch davon ausgehen, dass Macht seit Anbeginn unserer Zeit eine wichtige Rolle für den Menschen gespielt hat. Sowohl in der Steinzeit als auch bei den alten Ägyptern lassen sich Machtstrukturen finden. Auch die Idee eines sogenannten „Machtmenschen“ ist kein Phänomen der Neuzeit, da sich schon die Pharaonen als Götter verehren ließen. Ihre Untergebenen

⁹ Byung-Chul Han, *Was ist Macht?* Nachdr. Stuttgart: Reclam 2010, S.7.

¹⁰ Vgl. Platon, *Der Staat*, hrsg. u. übers. v. Vretska, Karl, Stuttgart: Reclam 2008, S.57.

waren deshalb ganz der Macht ihres Herrschers ausgeliefert. Mit diesem knappen Exkurs zu den Wurzeln der Menschheit lässt sich zeigen, dass das Prinzip der Macht tief in uns Menschen und unserem Zusammenleben verankert ist und schon immer ein fester Bestandteil zwischenmenschlicher Beziehungen war. Da ich hier jedoch keine „Geschichte der Macht“ schreiben möchte, komme ich nun zu etwas jüngeren Machttheorien und deren historischen Hintergrund, die für das Verständnis meines Themas notwendig sind.

Das Mittelalter, jenes unruhige und intellektuell manchmal sehr düstere Zeitalter, war geprägt vom christlichen Glauben. Im Bewusstsein der mittelalterlichen Menschen waren Welt und Gott noch eins. Die Menschen wurden von Königen und Kaisern beherrscht, deren Macht göttlich legitimiert war. Geistliche und weltliche Macht waren lange unentwirrbar miteinander verknüpft. Einschneidende Ereignisse wie Kriege, Aberglauben, Kreuzzüge, Hexenverbrennungen, Ketzerverfolgungen und Epidemien aller Art, denen die oft recht einfältigen Menschen hilflos gegenüberstanden, führten dazu, dass man heute vom „dunklen Mittelalter“ spricht. Erst im 15. Jahrhundert begann in Europa ein Umschwung, und mit dem Ausklingen des Mittelalters erlangten nach und nach rationale Wissenschaft und ideologiefreie Kunst einen neuen Stellenwert in der Gesellschaft.

Das Überschreiten der bis dahin bekannten Grenzen der Welt, die Entwicklung der rationalen Wissenschaften, technische Innovationen, die beginnende Nationalstaatenbildung und vor allem das endgültige Auseinanderfallen von Welt und Gott, brachten in Europa ab dem späten 15. Jahrhundert große wirtschaftliche und politische Umbrüche.

Aus dieser Zeit stammt auch eine der bekanntesten Machttheorien, die des Italieners Niccolò Machiavelli. In seinem bis heute umstrittenen Werk *Der Fürst* (orig. *Il Principe*), erstmals posthum in Florenz 1532 erschienen, befasste sich Machiavelli mit der Frage, was einen guten Herrscher/Fürsten ausmacht. Neben verschiedenen anderen Themen geht es vor allem darum, welche Eigenschaften ein guter Fürst haben muss und wie dieser sich zu verhalten hat. Ein Herrscher muss nach Machiavelli an erster Stelle seine Macht erhalten und dafür sorgen, dass in seinem Herrschaftsgebiet Frieden und Ordnung herrschen, und

zwar mit allen notwendigen Mitteln.¹¹ Er schrieb: „Ein kluger Mensch darf daher sein Versprechen nie halten, wenn es ihm schädlich ist, oder die Umstände, unter denen er es gegeben hat, sich geändert haben. Diese Grundregel würde nicht gut sein, wenn alle Menschen gut wären.“¹² Ähnlich begründete er auch andere Eigenschaften und Handlungen des Fürsten. Kurz gesagt, da es viele Menschen gibt, die vor Gewalt und Betrug nicht zurückschrecken und dadurch die Macht des Herrschers und damit die Sicherheit des Staates bedrohen, ist es ihm erlaubt, im Zweifelsfall unmoralische oder grausame Entscheidungen zu treffen.¹³ Eben das Prinzip „Der Zweck heiligt die Mittel“ führte dazu, dass Machiavelli die Meinungen seiner Rezipienten stark spaltete und sich in Folge der Machiavellismus entwickelte. Machiavellis Theorie ist bis heute stark umstritten, da im Falle ihrer Anwendung der Willkür des Herrschers keine Grenzen gesetzt sind.

Etwas über 100 Jahre später verfasste der Engländer Thomas Hobbes eine Machttheorie, die sich zwar nicht mehr so spezifisch um einen einzelnen Souverän und seine Macht drehte, jedoch auch nicht ganz unumstritten blieb. Hobbes Theorie beruht auf dem „Naturrecht“ der Menschen, nach welchem diese all ihr Handeln und Tun der Selbsterhaltung und dem Erreichen ihrer persönlichen Ziele widmen und all ihre Macht darauf verwenden. Die Unterordnung unter einen Souverän geschieht aus Bequemlichkeit und zu einer besseren Verteidigung gegen Feinde.¹⁴ Wenn eine solche Unterordnung jedoch stattfindet, so ist es eine uneingeschränkte:

„Die Entstehung eines Gemeinwesens Der einzige Weg' solch eine gemeinsame Macht zu errichten, die fähig ist, die Menschen vor dem Angriff Fremder und vor gegenseitigem Unrecht zu schützen und sie damit so weit zu sichern, daß sie sich durch eigenen Fleiß und die Früchte der Erde ernähren und zufrieden leben können, besteht darin, all ihre Macht und Stärke einem Menschen oder einer Versammlung von Menschen zu übertragen, die den Willen jedes einzelnen durch Stimmenmehrheit zu einem einzigen Willen machen; das heißt, daß sie einen Menschen oder eine Versammlung von Menschen zur Vertretung ihrer Person ernennen und daß jeder von ihnen sich zum

¹¹ Zitiert nach: Machiavelli, Niccolò, *Gesammelte Werke in einem Band*, hg. v. Alexander Ulfig, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2006, S.355.

¹² Ebd., S.356.

¹³ Vgl. ebd., S.350-357.

¹⁴ Hobbes, Thomas, *Leviathan with selected variants from the Latin edition of 1668*, Edited, with Introduction and Notes by Edwin Curley, Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company 1994, S.106-110 Chapter 17 [13]; Übersetzung nach: Hobbes, Thomas, *Leviathan*, Aus dem Englischen übertragen von Jutta Schlösser, hg. v. Hermann Klenner, Philosophische Bibliothek Band 491, Hamburg: Felix Meiner Verlag 1996, S.141-146.

Urheber all dessen erklärt, was derjenige, der so ihre Person vertritt, in bezug auf Frieden und Sicherheit der Allgemeinheit tun oder veranlassen wird, und daß sie darin ihren Willen seinem Willen und ihr Urteil seinem Urteil unterwerfen. Das ist mehr als Zustimmung oder Eintracht; es ist eine wirkliche Einheit von ihnen allen in ein und derselben Person, die durch Vertrag eines jeden mit jedem so geschaffen wird, als ob jede r zu jedem sagte: Ich gebe diesem Menschen oder dieser Versammlung von Menschen Ermächtigung und übertrage ihm mein Recht, mich zu regieren, unter der Bedingung, daß du ihm ebenso dein Recht überträgst und Ermächtigung für alle seine Handlungen gibst. Wenn dies getan ist, nennt man die so in einer Person vereinigte Menge Gemeinwesen, auf Lateinisch civitas. Das ist die Entstehung jenes großen Leviathan oder besser (um ehrerbietiger zu sprechen) jenes sterblichen Gottes, dem wir unter dem unsterblichen Gott unseren Frieden und unsere Sicherheit verdanken. Denn durch diese Ermächtigung, die er von jedem einzelnen im Gemeinwesen erhält, steht ihm so viel verliehene Macht und Stärke zur Verfügung, daß er durch den Schrecken vor ihr befähigt wird, den Willen aller auf Frieden daheim und auf gegenseitige Hilfe gegen ihre auswärtigen Feinde zu lenken Und in ihm besteht der Inbegriff des Gemeinwesens, [...]“¹⁵

Die größtmögliche Macht entsteht hier aus dem „Zusammen“ einer Gesellschaft. Der Souverän ist nur mächtig, weil eine Gruppe von Menschen ihm aus vorausschauendem Eigeninteresse ihre ganze Macht und Kraft unterstellt. Macht ist hier nichts Gottgegebenes, sondern rein von menschlichen Entscheidungen abhängig. Doch wenn der Souverän Macht hat, haben sich alle unterzuordnen und müssen sich seiner dann uneingeschränkten Macht unterwerfen. Hierin birgt sich ein gewisses Paradox, doch Hobbes ging davon aus, dass ein guter Souverän dies nicht ausnutzt und es deshalb nicht zwangsweise in einer Tyrannei enden muss. Die Macht eines Einzelnen diene also bei Hobbes immer dazu, persönliche Ziele zu erreichen, und ihr Einsatz ist immer gerechtfertigt, solange sich die Handlungen an die „Naturgesetze“ halten.

Mit der Aufklärung gewinnt der Mensch als frei denkendes Individuum an Bedeutung. Kants berühmte Antwort auf die Frage, was Aufklärung sei, lautete wie folgt:

„Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschließung und des Mutes

¹⁵ Ebd., S.144f.

liegt, sich seiner ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Sapere aude! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!“¹⁶

Der Mensch hat laut Kant sein Schicksal selbst in der Hand. Er sollte sich also weder geistig noch körperlich einem anderen unterwerfen, sprich dessen Macht anerkennen, sondern diese erst hinterfragen. Freies Denken wird laut Kant längerfristig auch zu mehr Freiheiten in anderen Lebensbereichen der Menschen führen¹⁷, wodurch auch der Staat gezwungen wird, „den Menschen, der nun mehr als Maschine ist, seiner Würde gemäß zu behandeln.“¹⁸ Das 18. Jahrhundert war durch die Aufklärung, die Erstarkung des Bürgertums und die sich daraus ergebende Französische Revolution geprägt. Die Entwicklungen dieser Zeit gipfelten dann im 19. Jahrhundert in der Industrialisierung und der Idee des Nationalstaates, wodurch sich die Gesellschaften in Europa grundlegend veränderten. Hierin liegen auch die Wurzeln des zu dieser Zeit aufkommenden Kommunismus, der sich mit der schnell wachsenden neuen Gruppe der relativ schlecht ausgebildeten Arbeiter befasste. Auch die Theorien von Karl Marx und Friedrich Engels erwuchsen aus diesen neuen Verhältnissen. Der sich im 19. Jahrhundert voll entfaltende Kapitalismus wird von den Kommunisten als Übergangsform der Gesellschaft betrachtet, da in der Klassengesellschaft viele (Proletarier) abhängig sind von wenigen (Kapitalisten), welche über die gesamten Produktionsmittel verfügen. Die politische Macht des Proletariats wird durch eine Revolution die Auflösung der Klassengesellschaft herbeiführen. So schrieb Marx in seinen *Allgemeinen Statuten der Internationalen Arbeiter-Assoziation* 1871/72:

„Art. 7a – [1872] In seinem Kampf gegen die kollektive Macht der besitzenden Klassen kann das Proletariat nur dann als Klasse handeln, wenn es sich selbst als besondere politische Partei im Gegensatz zu den allen alten, von den besitzenden Klassen gebildeten Parteien konstituiert.

Diese Konstituierung des Proletariats als politische Partei ist unerlässlich, um den Triumph der sozialen Revolution und ihres höchsten Zieles, die Aufhebung der Klassen, zu sichern.

¹⁶ Kant, Immanuel, „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“, in: *Immanuel Kant, Werke VI: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*, hg. v. Wilhelm Wehisch, Frankfurt am Main: Insel 1964, S.53-61, hier S.53.

¹⁷ Vorländer, Karl, *Immanuel Kant. Der Mann und das Werk*, 1924, <http://www.textlog.de/35721.html> (02.05.2012).

¹⁸ Kant, „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“, S.53-61, hier S.61.

Die durch den ökonomischen Kampf bereits erreichte Vereinigung der Kräfte der Arbeiterklasse muß in den Händen dieser Klasse auch als Hebel in ihrem Kampf gegen die politische Macht ihrer Ausbeuter dienen.

Da die Herren des Bodens und des Kapitals sich ihrer politischen Privilegien stets bedienen, um ihre ökonomischen Monopole zu verteidigen und zu verewigen und die Arbeit zu unterjochen, wird die Eroberung der politischen Macht zur großen Pflicht des Proletariats.“¹⁹

Die Lehren von Marx und Engels erachten das politisch handelnde Individuum als unbedeutende Größe, während die Gruppen (= Klassen: Proletarier gegen Kapitalisten), die durch die ökonomischen Verhältnisse definiert sind, als zentrale machtttragende Faktoren gelten. Damit wurde die Anschauung von politischer Macht entindividualisiert und nur noch als Gruppenphänomen verstanden. Es war ein wirkmächtiges Phänomen geboren, das in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und in manchen Ländern bis heute eine antihumanistische, totalitäre Welt- und Staatsanschauung schuf, der Hunderte von Millionen Menschen zum Opfer fielen: Leninismus-Stalinismus, Faschismus, Nationalsozialismus, Maoismus u.s.w. Parallel dazu aber entwickelten sich auch Vorstellungen von der individuell getragenen Macht, wie sie traditionell aus Renaissance und Aufklärung gekommen sind, weiter. Mit dem Aufkommen der Psychoanalyse und der an Bedeutung gewinnenden Soziologie im 19. Jahrhundert beginnt man, die rational hinterfragte Macht der einzelnen Individuen in den Fokus der Untersuchungen zu rücken und zu analysieren. Auch in kleinen sozialen Beziehungen werden nun Machtverhältnisse und –kämpfe ausgemacht und untersucht. Max Weber, der bis heute als bedeutender Soziologe und Wirtschaftswissenschaftler gilt, definiert in seinem Hauptwerk „Wirtschaft und Gesellschaft“ Macht wie folgt: „Macht bedeutet jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance beruht.“²⁰ Während Herrschaft und Disziplin nach genaueren Definitionen verlangen, ist „[d]er Begriff "Macht" [] soziologisch amorph. Alle denkbaren Qualitäten eines Menschen und alle denkbaren Konstellationen können jemanden in die Lage versetzen, seinen Willen in einer gegebenen Situation durchzusetzen.“²¹ „Amorph“ bedeutet so viel wie formlos oder gestaltlos.²² So hat für

¹⁹Marx, Karl, *Allgemeinen Statuten der Internationalen Arbeiter-Assoziation*, http://www.vulture-bookz.de/marx/archive/volltext/Marx_1871~Allgemeine_Statuten_der_Internationalen_Arbeiter-.html (02.05.2012).

²⁰ Weber, Max, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, Tübingen: Mohr 1976, S.28.

²¹ Ebd., S.28/29.

Weber Macht keine feste Form, sondern kann sozusagen aus den unterschiedlichsten Konstellationen und Situationen entstehen, ohne dass man dies vorhersehen könnte. Nicht nur in den „Staatswissenschaften“ findet sich die Reindividualisierung des Machtbegriffes. Auch die Philosophie schritt auf diesem Weg weiter, dafür stehen Namen wie Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, Martin Heidegger, Theodor W. Adorno u. v. a.

Mit Ende des Zweiten Weltkrieges und dem Bekanntwerden der im Krieg geschehenen Grausamkeiten entbrannten erneute Debatten zu den Themen Macht, Verantwortung und Gehorsam. Besonders im Krieg wurde deutlich, dass Machtbesitz allzu häufig zu dessen Missbrauch führt. Der Mensch neigt sowohl im politischen als auch im privaten Bereich dazu, wenn er Macht hat, diese auch zu nutzen.

Michel Foucault, der den Zweiten Weltkrieg und seine Gräueltaten als junger Mann miterlebt hatte, befasste sich ebenfalls mit dem Thema Macht. Er erhebt jedoch nicht den Anspruch einer eigenen Machttheorie. Grundsätzlich beschäftigte er sich mit dem Mensch als Subjekt, stieß hierbei aber unweigerlich auf das Phänomen der Macht und hielt deren Analyse aus diesem Grund für unumgänglich: „Mir wurde rasch klar, wenn das menschliche Subjekt in Produktionsverhältnisse und Sinnbeziehungen eingebunden ist, dann ist es zugleich auch in hochkomplexe Machtbeziehungen eingebunden.“²³ In einigen seiner Texte tauchen verschiedene Machtkonzeptionen auf. Er befasste sich unter anderem mit der Disziplinarmacht, die auf der institutionellen Basis des Gefängnisses den Gehorsam eines Subjektes wiederherstellen soll.²⁴ In seiner „Geschichte der Gouvernementalität“ wird wiederum das Konzept der Pastoralmacht näher betrachtet. Hierbei handelt es sich um ein schon lange bestehendes und weitverbreitetes Konzept, welches auf einer Geständnistheorie und reinem Gehorsam beruht. Die Pastoralmacht soll dabei die „Herde“ leiten und zu ihrer Seelenheil verhelfen.²⁵ Im ersten Teil seines Werkes „Sexualität und Wahrheit“ zeigt er dem Leser dann das Konzept der Biomacht auf, die mit Hilfe demographischer Verfahren und einem „wahren“ Diskurs über Sex zu besserer Geburtenkontrolle und Gesundheitsfür-

²² <http://www.dwds.de/?kompakt=1&qu=amorph> (02.05.2012).

²³ Foucault, „Subjekt und Macht“, hier S. 241.

²⁴ Vgl. Ruoff, Michael, *Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag ² 2009, S.153.

²⁵ Vgl. ebd., S.154.

sorge beitragen soll.²⁶ Mit dem Konzept der Gouvernamentalität legte er die früher betrachteten Ideen auf die gesamte Gesellschaft um²⁷ und stellte damit „den Zusammenhang zwischen Macht und Politik her“²⁸. In seinem Text „Analytik der Macht“ schließlich befasste sich Foucault damit, Macht auf Was, Wie und Warum zu untersuchen.²⁹ Er definiert Macht ausgehend von dem Grundfaktor zwischenmenschlicher Beziehungen.

„Wenn wir von der Macht der Gesetze, der Institutionen oder der Ideologien sprechen, dann meinen wir damit immer, dass „manche Menschen“ Macht über andere ausüben. Der Ausdruck „Macht“ bezeichnet eine Beziehung unter „Partnern“ (und damit meine ich kein Spiel, sondern lediglich und für den Augenblick noch sehr allgemein ein Ensemble wechselseitiger induzierter und aufeinander reagierender Handlungen).“³⁰

Macht ist für Foucault also kein höchst komplexes philosophisches Konstrukt, sondern etwas, das aus dem Grundstein jeder Gesellschaft, nämlich aus Beziehungen, entsteht. Hierbei spielt aber auch der Faktor des Handelns der Personen eine wichtige Rolle,³¹ jedoch muss man bei den Handlungen zwischen solchen, „die erst die Ausübung dieser Macht ermöglichen“³², und solchen, „die zu ihrer Entfaltung ihrerseits auf Machtbeziehungen zurückgreifen“³³, unterscheiden. Macht ist also nie etwas Feststehendes, denn alle Macht beruht zuerst einmal auf dem Handeln von mehreren Subjekten:

„Die Ausübung von Macht ist keine bloße Beziehung zwischen individuellen oder kollektiven „Partnern“, sondern eine Form handelnder Einwirkung auf andere. Das heißt natürlich, dass es so etwas wie *die* Macht nicht gibt, eine Macht, die global und massiv oder in diffusem, konzentriertem oder verteiltem Zustand existiert. Macht wird immer von den „einen“ über die „anderen“ ausgeübt. Macht existiert nur als Handlung, auch wenn sie natürlich innerhalb eines weiten Möglichkeitsfeldes liegt, das sich auf dauerhafte Strukturen stützt.“³⁴

Eine Machtbeziehung kann jedoch nur bestehen, wenn der Gegenüber als handelndes Subjekt anerkannt wird und die Beziehung Möglichkeiten der Reaktion bietet.³⁵ Des Weiteren müssen die beteiligten Subjekte dieser Beziehung „frei“ sein, denn für Foucault ist „Frei-

²⁶ Vgl. ebd., S.154.

²⁷ Vgl. ebd., S.147.

²⁸ Ebd., S.147.

²⁹ Foucault, „Subjekt und Macht“, S. 240-163, hier S. 251.

³⁰ Ebd., S. 252.

³¹ Vgl. ebd., S.253.

³² Ebd., S. 253.

³³ Ebd., S.253.

³⁴ Ebd., S.255.

³⁵ Vgl. ebd., S.255.

heit die Voraussetzung für Macht“³⁶, da sich die beiden durch gegenseitiges Provozieren auch gegenseitig bedingen.³⁷ Eine genaue Analyse der Macht ist notwendig, da „in einer Gesellschaft leben bedeutet: Es ist stets möglich, dass die einen auf das Handeln anderer einwirken. Eine Gesellschaft ohne „Machtbeziehungen“ wäre nur eine Abstraktion.“³⁸ Des Weiteren führt er fünf Punkte an, die für die Analyse von Machtverhältnissen notwendig sind und welche auch für die spätere Filmanalyse in dieser Arbeit wichtig sein werden:

- „Das System der Differenzierung, das es gestattet, auf das Handeln anderer einzuwirken [...]
- Die Art der Ziele, die bei der Einwirkung auf das Handeln anderer verfolgt werden [...]
- Die instrumentellen Modalitäten [...]
- Die Formen der Institutionalisierung, in denen sich traditionelle Dispositionen mit rechtlichen Strukturen und Phänomenen der Gewohnheit oder der Mode mischen können [...]
- Der Grad der Rationalisierung [...] „³⁹

Anhand der von Foucault gegebenen Definition von Macht und den eben genannten Punkten, die zur Analyse dienen, werde ich später in dieser Arbeit zwei Filme des deutschen Auto-
renkinos betrachten. Da das Kino ein Spiegel unserer Gesellschaft ist, kann man anhand von Filmen eben auch den Umgang einer Gesellschaft mit Macht nachvollziehen. Im nun folgenden Kapitel wird allgemein auf die filmische Darstellung von Macht eingegangen.

2.2. Filmische Darstellungsweisen

Nach diesen philosophischen und theoretischen Betrachtungen möchte ich nun verschiedene filmische Darstellungen von Macht betrachten. Wie im letzten Kapitel ersichtlich, ist eine Definition von Macht nicht so einfach, wie es den Anschein hat. Auch die filmische Verarbeitung derselben kann nicht nur auf eine einzige Art und Weise vonstattengehen, da es eben unterschiedliche Machtverhältnisse gibt, die dargestellt werden können, und auf Grund der technischen Gegebenheiten des Films auch verschiedene Darstellungsweisen

³⁶ Ebd., S.257.

³⁷ Vgl. ebd., S.257.

³⁸ Ebd., S.258.

³⁹ Ebd., S.259/260.

möglich sind. Anhand von drei Unterkategorien zeige und erkläre ich einen Teil dieser Möglichkeiten und komme schließlich auf die Darstellung von sozialen Machtverhältnissen, die von großer Bedeutung für die Filmanalyse der beiden genannten Autorenfilme ist.

2.2.1. Mächtige Persönlichkeiten

Die erste hier zu nennende und offensichtlichste Darstellung von Macht in Filmen ist die filmische Inszenierung von mächtigen Persönlichkeiten. Macht wird primär mit sehr bedeutenden Personen wie Kaisern, Diktatoren, Präsidenten, Staatsoberhäuptern oder Ähnlichen in Verbindung gebracht, da ihre Macht für jedermann offensichtlich ist.

Bei Filmen, in denen man solche Persönlichkeiten zu sehen bekommt, handelt es sich meist um an realen historischen Figuren und Ereignissen angelehnte Streifen. Die Darstellung der mächtigen Personen hängt somit auch mit den realen Geschehnissen, deren Rezeption, dem Herkunftsort, sowohl der dargestellten Persönlichkeit als auch des Filmemachers, und dem zum Zeitpunkt der Produktion gegenwärtig vorherrschenden Umgang mit Geschichte zusammen. Die Inszenierungen tragen also immer eine subjektive Einfärbung und stellen Personen entsprechend dem aktuellen historischen Forschungsstand und dem vorherrschenden Geschichtsverständnis dar.

Ein sehr gutes Beispiel hierfür sind die verschiedenen filmischen Inszenierungen der Person Adolf Hitlers. Während seiner Regierungszeit wurde er im deutschen Film und in den Wochenschauen glorifiziert und seine Macht plakativ dargestellt; man inszenierte ihn als den „großen Führer“. Diese Darstellungen wurden zu Propagandazwecken genutzt, um seine Macht und seinen Einfluss auf das deutsche Volk immer weiter auszubauen. Bis heute gilt Leni Riefenstahls „Reichsparteitagstriologie“, im Besonderen der Teil *Triumph des Willens*, als Paradebeispiel nationalsozialistischer Propaganda und in diesem Fall auch für die Inszenierung von Macht. Zugleich war es aber auch ein filmisches Meisterwerk seiner Zeit, was den Film bis heute zu einem der umstrittensten der deutschen Filmgeschichte macht:

„Es war die Sprache einer Zeit, die zugleich auch zum Führerkult und zum Triumph des Willens über das Gewissen strebte; aber keineswegs überall. Die Sprache war

nicht faschistisch, aber der Faschismus wählte sie, um seinen Anspruch auf die Moderne zu reklamieren.“⁴⁰

Der Film, der als eine Art „Dokumentarfilm“ des siebten NSDAP-Parteitages betrachtet werden kann, ist voll von Großaufnahmen nationalsozialistischer Symbole, also von Fahnen, Hakenkreuzen und Reichsadlern.⁴¹ Gleichzeitig nutzte er aber auch die dem bis dahin fiktionalen Film eigene Montagetechnik der Schuss-Gegenschuss-Technik.⁴² Wir sehen abwechselnd Hitler und im Gegenschuss die extatisch jubelnde Menge. Mal wird dem Zuschauer Hitler aus direkter Nähe gezeigt, dann wieder springt die Kamera zu den begeisterten Menschen am Straßenrand. Hitler wird freundlich lächelnd als volksnaher Herrscher dargestellt, der, Kindern den Kopf tätschelt und Frauen die Hand schüttelt. Es scheint, als solle dem Zuschauer das Gefühl vermittelt werden, dass Tausende von jubelnden Menschen nicht falschliegen können. Der, dem sie zujubeln, muss der Begeisterung dieser Menschen würdig sein. Schnitt und Montage geben dem Film eine ganz eigene Dynamik:

„Riefenstahl stand vor dem Problem, die Erstarrung, unter der die versammelten Massen auf dem Feld angetreten waren, in eine Bewegung zu verwandeln. Das schafft sie mit dem Schnitt. Keine Bewegung läßt sie in natürlicher Geste durchlaufen. Jede Bewegung im Bild ist unterschritten mit einer Bewegung durch das Bild, die leere Räume füllt und volle Räume leert.“⁴³

Es wird immer wieder zwischen Hitler und den jubelnden Menschen am Straßenrand hin- und hergeschnitten. Der Zuschauer wird von diesem Meer aus Bildern mitgerissen, der Blick der Kamera steht kaum still. Riefenstahl selbst soll hierzu gesagt haben: „Die Gestaltungslinie fordert, daß man instinktiv, getragen von dem realen Erlebnis Nürnbergs, den einheitlichen Weg findet, der den Film so gestaltet, daß er den Hörer und Zuschauer von Akt zu Akt, von Eindruck zu Eindruck überwältigender emporreißt“⁴⁴.

⁴⁰ Jessen, Jens, „Triumph des Willens über das Gewissen. Zum Tod der Filmkünstlerin Leni Riefenstahl, die den Nazis ihr Genie geschenkt hat“, *Die Zeit* Nr.38, 2003, <http://www.zeit.de/2003/38/Riefenstahl> (02.05.2012).

⁴¹ Loew, Dirk C., *Triumph des Willens*, <http://www.filmzentrale.com/rezis/triumphdeswillensdcl.htm> (02.05.2012).

⁴² Ebd., <http://www.filmzentrale.com/rezis/triumphdeswillensdcl.htm> (02.05.2012).

⁴³ Witte, Karsten, „Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung“, *Geschichte des deutschen Films*, hg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler, Stuttgart: Metzler² 2004, S. 117-166, hier S. 126-128.

⁴⁴ Ebd., S. 126.



Abbildung 1 Ankunft Hitlers in Nürnberg⁴⁵



Abbildung 2 Jubelnde Kinder⁴⁶



Abbildung 3 Jubelnde Frauen⁴⁷



Abbildung 4 Hitler bei der Ankunft⁴⁸

Die Inszenierung der Person Hitlers und des „Kults“ um den Nationalsozialismus liegt nicht ausschließlich bei Riefenstahls Filmen, auf ihr beruht das gesamte nationalsozialistische Regime. Auch wenn der Film heute eindeutig seine „verführerische, ja hypnotische“⁴⁹ Wirkung eingebüßt hat, ist es immer noch nachvollziehbar, wie er auf ein weniger filmisch erfahrenes Publikum, als wir es heute sind, gewirkt haben muss.

⁴⁵ *Triumph des Willens*, Regie: Leni Riefenstahl, Deutschland 1935, 00:04:11, <http://www.youtube.com/watch?v=qI74zYhRCpQ> (06.05.2012).

⁴⁶ Ebd., 00:04:19, <http://www.youtube.com/watch?v=qI74zYhRCpQ> (06.05.2012).

⁴⁷ Ebd., 00:04:48, <http://www.youtube.com/watch?v=qI74zYhRCpQ> (06.05.2012).

⁴⁸ Ebd., 00:04:50, <http://www.youtube.com/watch?v=qI74zYhRCpQ> (06.05.2012).

⁴⁹ Loew, Dirk C., *Triumph des Willens*, <http://www.filmzentrale.com/rezis/triumphdeswillensdcl.htm> (2.5.2012).

Während seine Propagandisten versuchten, Hitler auch auf der Leinwand in das bestmögliche Licht zu rücken, wurde er von seinen Feinden parodiert. Das wohl bekannteste Beispiel hierfür ist sicherlich Charlie Chaplins Film *Der große Diktator*. Der Film war zur Zeit seiner Entstehung höchst umstritten, und nicht wenige wollten die Produktion und die spätere Aufführung des Filmes verhindern.⁵⁰ Chaplin selbst schrieb in seiner Biographie dazu:

„Doch ich war entschlossen weiterzumachen, denn über Hitler sollte gelacht werden. Hätte ich etwas von den Schrecken in den deutschen Konzentrationslagern gewusst, ich hätte *Der große Diktator* nicht zustandebringen, hätte mich über den mörderischen Wahnsinn der Nazis nicht lustig machen können. Aber ich wollte unbedingt ihren mystischen Unsinn über eine reinblütige Rasse zum Gespött werden lassen.“⁵¹

Chaplin zeigt uns in seiner Geschichte über den Diktator Adenoid Hynkel und den kleinen jüdischen Friseur, wie komisch Macht und ihre verschiedenen Auswüchse sein können. Mit der Schlussrede des kleinen Friseurs in der Uniform des Diktators setzt er ein Zeichen für Freiheit und Demokratie. Auch wenn der Film eindeutig an Hitler und die Situation in Europa angelehnt ist, bediente sich Chaplin verschiedener Verfremdungstechniken, wie zum Beispiel der eigenartigen tomanischen Sprache, die zeigen, wie komisch der Kult um Hitler und den Nationalsozialismus oft gewirkt hat. Dadurch, dass Adenoid Hynkel seine Reden in einem unverständlichen Tomanisch von sich gibt, wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Lächerlichkeit seines Auftrittes, seine Mimik und Gestik gelenkt. In den hier gewählten Snapshots sieht man Hynkel auf einer Tribüne vor den Mitgliedern der Parteispitze stehen, wodurch sich der Zuschauer quasi in der Position des angesprochenen, vor der Tribüne stehenden Volkes befindet.

⁵⁰ Hier zitiert nach: <http://www.der-grosse-diktator.de/start.html> (2.5.2012), unter Hintergrund, Frühe Widerstände.

⁵¹ Hier zitiert nach: <http://www.der-grosse-diktator.de/start.html> (2.5.2012), unter Hintergrund, Frühe Widerstände.



Abbildung 5 Rede Adenoid Hynkels⁵²



Abbildung 6 Rede Adenoid Hynkels II⁵³

Die wohl bekannteste Szene des Films ist Adenoid Hynkels Tanz mit dem Globus. Während er vom normalen Tagesgeschäft genervt ist, blüht er in dieser Szene auf, träumt von der Weltherrschaft und tanzt und jongliert mit dem Globus. Ihm geht es nicht um eine bessere Welt oder Gesellschaft, sondern lediglich darum, seine Sehnsucht nach Macht, nach der Weltherrschaft zu befriedigen, selbst wenn dies mit roher Gewalt geschehen muss.



Abbildung 7 Adenoid Hynkel und der Globus⁵⁴



Abbildung 8 Adenoid Hynkel und der Globus II⁵⁵

⁵² *The Great Dictator*, Regie: Charles Chaplin, Blu-Ray, Charlie Chaplin - The Collection 2010, 00:19:57; (Orig. USA 1940).

⁵³ Ebd., 00:20:07.

⁵⁴ Ebd., 00:54:26.

⁵⁵ Ebd., 00:55:03.

Mit der Verwechslung des jüdischen Friseurs mit Adenoid Hynkel wird jedoch dieses System durch eine einfache und ehrliche Ansprache aus den Angeln gehoben. In der Rede verschwimmt das Bild des Friseurs mit dem des Schauspielers Chaplin, es ist nicht nur eine Rede in einem Film, es ist ein Appell an die Menschen, die diesen Film sehen:

„Und deshalb, wegen der unverwüstlichen Verwurzelung in seiner Zeit und den Umständen seiner Entstehung, ist Chaplins Der große Diktator bis heute der beste, bewegendste, komischste und wahrhaftigste Propagandafilm für die Menschlichkeit.“⁵⁶

Chaplin hat hier nicht nur eine Satire über Macht geschaffen, sondern er nutzt auch die Macht des Kinos, um die Menschen mit dieser Botschaft zu erreichen. Im Gegensatz zu seinen Kritikern war er nämlich der Meinung:

„Es ist die Rede, die der Friseur gehalten hätte, die er hätte halten müssen. (...) Es wäre viel einfacher gewesen, den Friseur und Hannah in einen fernen Horizont verschwinden zu lassen, unterwegs zum gelobten Land, vor der untergehenden Sonne. Aber es gibt kein gelobtes Land für die Unterdrückten dieser Erde. Es gibt keinen Ort jenseits des Horizonts, wo sie eine Zuflucht finden könnten.“⁵⁷

An diesem Beispiel wird deutlich, dass die Darstellung von Macht im Kino nicht immer nur zur Unterhaltung des Publikums dient, sondern auch dazu, um diesem wichtige gesellschaftliche und moralische Grundsätze und deren Missachtung vor Augen zu führen.

Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges und dem Bekanntwerden der in seinem Namen geschehenen Gräueltaten wurde Hitler dann auch für den Film zur Reinkarnation des Bösen. Während in den Siegerländern oft sehr überzeichnete Filme gedreht wurden, behandelte man dieses Thema bis in die 70er Jahre in Deutschland auf filmischer Ebene kaum.

Erst in den letzten Jahren setzte man sich auch auf Grund eines Trends hin zu Historienfilmen und sicher auch wegen der inzwischen entstandenen Distanz zu den Ereignissen mehr und mehr auf filmischer Ebene mit der Figur Hitlers auseinander. Was die Inszenierung seiner Person so schwierig macht, ist der Spagat zwischen dem Führer Hitler, der untrennbar mit den Begriffen Macht und Grausamkeit verknüpft ist, und dem Menschen

⁵⁶ Hier zitiert nach: <http://www.der-grosse-diktator.de/start.html> (2.5.2012), Zum Film, Über ‚Der große Diktator‘.

⁵⁷ Hier zitiert nach: <http://www.der-grosse-diktator.de/start.html> (2.5.2012), Hintergrund, Schlussrede.

Adolf Hitler, der er zweifelsohne auch war. Um nicht der Verharmlosung bezichtigt zu werden, neigen die Filmemacher jedoch meist eher dazu, Hitler auf sein Führerdasein und seine Schlechtigkeit zu reduzieren. Das Problem ist, dass viele Menschen bis heute nicht verstehen, wie ein ganzes Volk einem solchen Mann so verfallen und er dadurch zu solch uneingeschränkter Macht kommen konnte. Auf Grund dieses Unverständnisses begann man, sich auch immer häufiger mit der menschlichen Seite Hitlers auseinanderzusetzen.

Ein Film, der sich mit dem Ende des Krieges und dem des Diktators befasst, ist *Der Untergang* von Regisseur Oliver Hirschbiegel, der 2004 in die deutschen Kinos kam.⁵⁸ Er war höchst umstritten, da er die Figur Hitlers deutlich mehr in den Vordergrund stellte als frühere Filme. Der Film zeigt sehr deutlich zwei Seiten Adolf Hitlers: zum einen den unbarmherzigen, auf den Endsieg hoffenden Diktator und zum anderen den privaten Mann, der seine Sekretärin freundlich und zuvorkommend behandelt, mit seinem Hund spielt und Zeit mit seiner langjährigen Geliebten verbringt. Hitler ist hier nicht wie das leibhaftige Böse dargestellt sondern seine Figur wird als Individuum mit ganz normalen Emotionen inszeniert. Der Film versucht, auf außergewöhnliche Weise den Spagat zwischen dem Menschen und dem Monster Adolf Hitler zu schaffen. Denn obwohl viele Menschen Hitler heute noch gerne dämonisieren, lässt es sich nicht leugnen, dass er ein Mensch war, wenn auch einer mit einem „ungesunden“ Hunger nach Macht.

In den beengten Räumen des Führerbunkers begegnet der Zuschauer dem Diktator auf Augenhöhe. Während man zu Beginn noch einen energiegeladenen Herrscher vor sich hat, der unter allen Umständen den Sieg Deutschlands erreichen möchte, findet man sich gegen Ende einem alten desillusionierten Mann gegenüber, der die ganze Welt in den Händen hatte, dem aber letztendlich nichts mehr bleibt außer Selbstmord. Es geht um den Untergang einer Weltmacht beziehungsweise den Untergang eines der mächtigsten Männer der Welt. In einem oft skurril wirkenden Kammerspiel wird das letzte Aufbäumen eines Mannes gezeigt, der nun am Ende des Krieges keine Macht mehr über sein Volk hat, sondern lediglich Macht auf die Menschen in seiner direkten Umgebung hat, und selbst diese be-

⁵⁸ Die historische Authentizität des Filmes und die oft umstrittene Tatsache, dass der Holocaust in keinsten Weise erwähnt wird, wird in dieser Arbeit ausgeklammert, da diese Punkte für meine Argumentation keine Rolle spielen.

ginnt mehr und mehr zu bröckeln. Abgeschnitten von der Welt, von seinem Krieg und der Macht, scheint es fast so, als würde sich Hitler selbst erst dort seiner Menschlichkeit bewusst.

Die Figur Hitlers wird dem Zuschauer vor allem durch die vielen Close-ups näher gebracht. Sowohl in den privaten Szenen als auch in den Gesprächen mit seinen Offizieren bringt die Kamera das Publikum ganz nahe heran, so als würde man etwas unter einem Mikroskop betrachten, um es dadurch besser verstehen zu können. Man wird mit Hitler auf Augenhöhe gebracht, was einen starken emotionalen Eindruck hinterlässt.



Abbildung 9 Hitler bei Traudl Jungs Einstellungsgespräch⁵⁹



Abbildung 10 Hitler in einer Lagebesprechung⁶⁰



Abbildung 11 Hitler am Ende der letzten Besprechung⁶¹



Abbildung 12 Hitler kurz vor seinem Selbstmord⁶²

Man sieht, wie sich einige wenige bis ganz zum Schluss Hitlers Willen sowohl im Bunker als auch in den Straßen Berlins unterwerfen, obwohl ihnen eigentlich bewusst gewesen

⁵⁹ *Der Untergang*, Regie: Oliver Hirschbiegel, DVD-Video, Constantin Film 2005, 00:03:55; (Orig. Deutschland/Italien/Österreich 2004).

⁶⁰ Ebd., 00:18:57.

⁶¹ Ebd., 01:32:09.

⁶² Ebd., 01:45:31.

sein müsste, dass er all seine Macht eingebüßt hat und sie nichts mehr zu befürchten haben. Besonders Eva Braun überlässt sich ganz ihrem Führer, selbst als dieser nur kurz vor seinem Selbstmord ihren Schwager erschießen lässt. In einem Gespräch versucht sie, ihn mit dem Satz „Aber wem nutzt das denn jetzt noch?!“ umzustimmen. Er antwortet aufbrausend: „Es ist mein Wille!!“ An Eva Brauns Reaktion merkt man deutlich, dass dieser keinen Widerspruch duldet. Sie starrt ihn an, wischt ihre Tränen weg und sagt: „Du bist der Führer!“⁶³ (Abbildung 16). Eva Braun übt bis zum bitteren Ende die totale Unterwerfung, über sie hat Hitler bis zum Ende die absolute Macht. Wo man am Anfang noch glaubt, es sei die blinde Verliebtheit einer naiven Frau, muss man am Ende erkennen, dass Hitler eine offensichtlich unzerstörbare Macht über sie hat.



Abbildung 13 Am Geburtstag Hitlers⁶⁴



Abbildung 14 Hitler küsst Eva vor allen Anwesenden⁶⁵



Abbildung 15 Hochzeit Adolf Hitlers mit Eva Braun⁶⁶



Abbildung 16 Eva Braun fleht um Gnade für ihren Schwager⁶⁷

⁶³ Ebd., 01:21:00-01:21:50.

⁶⁴ Ebd., 00:15:48.

⁶⁵ Ebd., 00:42:38.

⁶⁶ Ebd., 01:29:04.

⁶⁷ Ebd., 01:21:16.

Sie wäre gerne die „Grande Dame“ an seiner Seite, eine starke Frau hinter einem mächtigen Mann. Man sieht sie hier jedoch eher als sein Püppchen, herausgeputzt in einem geblühten Kleid oder einem Dirndl, die lieber mit ihm in Berlin stirbt, als in der bayrischen Provinz in der Bedeutungslosigkeit zu versinken. Ohne Hitler wäre sie ein Niemand und würde jeglichen Luxus und jegliche Vorzüge verlieren, weshalb sie sich ihm bis zu ihrem gemeinsamen Tod bedingungslos unterwirft. Wie in Abbildung 13 betrachtet sie Hitler meist mit einem verklärten Lächeln, obwohl ihre Beziehung über viele Jahre im Geheimen stattgefunden hat. Erst als schon alles verloren ist, bekennt sich Hitler zu ihr und heiratet sie (siehe Abbildung 15) in einer unspektakulären Zeremonie in dem Moment, wo die Beziehung keine negativen Auswirkungen mehr auf seine Macht und Karriere haben kann. Adolf Hitler scheint uneingeschränkte Macht zu besitzen: Zum einen kann er über das Leben Tausender ihm unbekannter Soldaten verfügen, und zum anderen ist ihm seine langjährige Geliebte vollkommen untergeben. Doch in dem Film wird klar, dass es eine solch absolute Macht nicht gibt und ihm die Macht, die er hatte, sukzessive aus den Händen gleitet. Geblendet von seinem unstillbaren Durst nach Macht, will Hitler lange nicht erkennen, dass ihm davon letztendlich nichts geblieben ist. Wenn man das Geflecht von Hitlers Machtbeziehungen unter den Analyseaspekten Foucaults⁶⁸ betrachtet, findet man in dessen Laufbahn alle fünf Punkte bis zur Perfektion ausgeführt. Er hat es geschafft, ein „System der Differenzierung“⁶⁹ aufzubauen, das ihn zum Führer des Volkes macht, und nicht nur das Handeln einzelner, sondern das des deutschen Volkes zu beeinflussen. Das Ziel seines Handelns ist aus heutiger Sicht betrachtet nicht allzu schwer zu erkennen, nämlich die absolute Macht für sich zu gewinnen und das ihm so verhasste Judentum auszurotten. Um dies zu erreichen, wurde natürlich vor allem Gewalt eingesetzt, was man sicherlich als die „instrumentellen Modalitäten“⁷⁰ dieses Machtverhältnisses betrachten kann. „Die Formen der Institutionalisierung“⁷¹ wurden vom Nationalsozialismus höchst wirksam betrieben, um die gesamte Bevölkerung in das Machtgeflecht mit einzubeziehen. Von der Hitlerjugend bis zu den höchsten Generälen war alles in einem hierarchischen System aufgebaut und unterlag strenger Kontrolle, was der Führungsspitze zu einem unglaublichen Ausmaß

⁶⁸ Foucault, „Subjekt und Macht“, S. 240-163, hier S.259/260.

⁶⁹ Ebd., S.259.

⁷⁰ Ebd., S.259.

⁷¹ Ebd., S.259.

an Macht verhalf. Dies führte zu einer höchst wirksamen Beeinflussung der Bevölkerung und zu Beginn auch zu den gewünschten Resultaten. Aber nicht nur auf politischer und gesellschaftlicher Ebene war Hitler ein absoluter Machtmensch, sondern wie im Film gezeigt wird, auch in seinem Privatleben. Die Macht Hitlers wird hier filmisch weniger durch Symbole als durch sein eigenes Verhalten und das seiner Mitmenschen um ihn herum dargestellt. Die Schweißperlen auf den Stirnen seiner Offiziere rühren nicht nur von der schlechten Belüftung des Bunkers, sondern unterstreichen auch ihre Nervosität und Angst. Dies findet seine Begründung vor allem in der Tatsache, dass man bis zum Ende von Hinrichtungen auf Befehl Hitlers erfährt. Durch die Darstellung des einerseits respektvollen, ja oft angsterfüllten Benehmens seiner Untergebenen Hitler gegenüber und andererseits deren Gespräche über den schon verlorenen Krieg, die eventuelle Kapitulation und Möglichkeiten, nicht in Feindeshand zu fallen, hinter seinem Rücken, wird Hitlers rapider Machtverlust besonders deutlich. Die Sehnsucht Hitlers nach immer mehr Macht, ja nach der Weltherrschaft bleibt bis zum Schluss eine Illusion, die sich im absoluten Scheitern auflöst.

In den oben erläuterten Filmbeispielen ist die Darstellung von Macht immer gekoppelt mit der Darstellung einer im geläufigsten Sinne als mächtig bezeichneten Person. Ganz Europa ist bis heute gezeichnet durch die Ereignisse des zweiten Weltkrieges. Doch sind solche mächtige Persönlichkeiten mit ähnlich starkem Einfluss auf die Geschichte eher die Ausnahme als die Regel. Aus diesem Grund gibt es auch eine ganze Reihe von Filmen, die sich mit den Machtverhältnissen im Leben des Otto Normalbürgers befassen. Denn selbst in solchen Filmen, lassen sich ähnliche Formen in der Darstellung von Macht finden und analysieren.

2.2.2. „Wir ham’ den Kanal noch lange nicht voll“ – Geld, Sex und Macht

In diesem Kapitel möchte ich nun anhand des Filmes *Das Mädchen Rosemarie* (1958) das Dreiergespann Geld, Sex und Macht und dessen Darstellung untersuchen. Der Film entstand ein Jahr nach dem Mord an der „Lebedame“ Rosemarie Nitribit in Frankfurt und dem Bekanntwerden ihrer intimen Beziehungen zu verschiedenen Wirtschaftsgrößen Deutsch-

lands.⁷² Bei diesem Film handelt es sich nicht um eine Darstellung realer Vorgänge. Der Drehbuchautor Erich Kuby und der Regisseur Rolf Thiele nutzten hingegen die Thematik, um die „unheilvollen gesellschaftlichen Fehlentwicklungen“⁷³ in Deutschland offenzulegen. Man erwartete einen schlüpfrigen Film, der viel Haut zeigt, bekam stattdessen jedoch einen Einblick in das dekadente Leben der Eliten Deutschlands. Der Film zeigt, dass Geld und Macht oftmals Hand in Hand gehen. Rosemarie tanzt dabei jedoch aus der Reihe, da sie den Spieß umdrehen und durch Erpressung ihren gesellschaftlichen Aufstieg erreichen möchte. Der Versuch, sich mit den Reichen und Mächtigen anzulegen, führt am Ende zu ihrer Ermordung.

Die „Macht-Haber“ werden hier zu Beginn anhand ihrer Autos und ihres Auftretens identifiziert, während Rosemarie versucht, sie mit ihren weiblichen Reizen zu locken.



Abbildung 17 Die Herren des „Isoliermattenkartells“ kommen im Hotel an⁷⁴



Abbildung 18 Rosemarie lockt mit ihren Reizen⁷⁵

Die Distanz könnte größer nicht sein, die Herren im edlen Hotel und das Mädchen Rosemarie auf einer Reihe von Mülltonnen in einem schäbigen Hinterhof desselben Hotels. Die Rollen sind folglich klar verteilt. Rosemarie gewinnt einen der Wirtschaftsbosse für sich und schafft den Sprung von einem tristen Kellerloch zu einer schönen Wohnung im 2.

⁷² Buchna, Kristina, „Provoziere nicht die Gesellschaft!“ *Das Mädchen Rosemarie*, FilmGeschichte(n) – Ein Blog zur Geschichte des 19./20. Jahrhundert im Film, 2008, <http://filmgeschichten.blogspot.com/2008/02/provoziere-nicht-die-gesellschaft.html> (2.5.2012).

⁷³ Ebd., <http://filmgeschichten.blogspot.com/2008/02/provoziere-nicht-die-gesellschaft.html> (2.5.2012).

⁷⁴ *Das Mädchen Rosemarie*. Edition Deutscher Film, Regie: Rolf Thiele, Arthaus, KulturSpiegel 2009, 00:02:58; (Orig. Deutschland 1958).

⁷⁵ Ebd., 00:04:49.

Stock. Ihr „Aufstieg“ wird außerdem durch teure Geschenke ihres Liebhabers und ihr verändertes Aussehen verdeutlicht.



Abbildung 19 Rosemarie bekommt Fernsehen, Radio und Standmixer⁷⁶



Abbildung 20 Rosemarie betritt in ihrer neuen Aufmachung das Hotel⁷⁷

Der Wirtschaftsspion Fribert bringt sie dazu, ihre hochrangigen Kunden auszuhorchen und Tonbandaufnahmen von deren Besuchen zu machen. Rosemarie fällt der Annahme zum Opfer, dass sie durch ihre Verbindungen und das Wissen, das sie über die Männer hat, geschützt ist und aus diesem Grund sogar Macht über sie besitzt. Macht und Geld der Liebhaber Rosemaries werden vor allem durch deren Autos und die Geschenke, die sie Rosemarie machen, visualisiert. Rosemarie selbst geizt weder mit ihren weiblichen Reizen noch mit dem Geld, das sie von den Männern bekommt. Sie gibt ihren ehemaligen Zuhältern und dem Verkäufer einer Zeitung Geld, trägt 18.000 Mark in ihrer Handtasche mit sich herum und fährt ein auffälliges, für eine Frau ihres Standes und dieser Zeit höchst ungewöhnliches Auto.

⁷⁶ Ebd., 00:20:39.

⁷⁷ Ebd., 00:35:00.



Abbildung 21 Rosemarie trägt die „Abfindung“ Hartogs in bar mit sich herum⁷⁸



Abbildung 22 Rosemarie mit ihrem eigenen Wagen⁷⁹

Sie trägt ihren Wohlstand zur Schau und möchte sich mit Hilfe der Tonbänder, einen tatsächlichen Aufstieg in die bessere Gesellschaft erpressen. Man könnte meinen, Rosemarie handelt nach Max Webers Definition von Macht: „Macht bedeutet jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance beruht.“⁸⁰

Als Hartog, ihr erster Liebhaber aus den gehobenen Kreisen, jedoch eine offizielle Verbindung mit ihr ablehnt und nur die Tonbänder von ihr verlangt, wird ihr klar, dass sie sich verkalkuliert hat. Die Macht, die sie durch die sexuelle Bindung und die versuchte Erpressung aufgebaut hat, ist höchst instabil. Ihr Versuch, sich gegen die Mächtigen aufzulehnen, endet mit ihrer Ermordung. Mädchen wie Rosemarie haben für „die Gesellschaft“ keinen Wert, besonders wenn sie solche Unannehmlichkeiten verursachen. Als Rosemarie das versteht, ist es bereits zu spät. Die Wirtschaftsmagnaten handeln ähnlich dem Prinzip Machiavellis „Der Zweck heiligt die Mittel“. Um die Integrität der deutschen Elite zu bewahren und sie vor Unannehmlichkeiten zu schützen, müssen sie sich von der „Nitribit“ befreien. Da sie das Geld ablehnt, werden die Mittel eben rauer.

⁷⁸ Ebd., 00:49:36.

⁷⁹ Ebd., 00:50:46.

⁸⁰ Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, S.28.

Man erfährt zwar nicht direkt, wer sie ermordet hat, sieht jedoch die Kolonne schwarzer Autos vor ihrem Haus stehen. Der Film endet, wie er begonnen hat: Ein junges blondes Mädchen betritt das noble Hotel.



Abbildung 23 Rosemarie betritt zu Beginn des Films das Hotel⁸¹



Abbildung 24 Rosemaries „Nachfolgerin“ betritt am Ende des Films das Hotel⁸²

Die identische Anfangs- und Schlusszene machen deutlich, dass ein Mädchen wie Rosemarie in einer solchen Gesellschaft leicht ersetzbar ist und es nach „der Nitribit“ genug Mädchen geben wird, die das Spiel der Mächtigen ohne gewagte Ideen immer weiterspielen werden. Macht ist hier vor allem mit Geld gleichzusetzen. Die Wirtschaftsmagnaten können sich von teuren Autos bis hin zur „Liebe“ einer jungen Dame alles kaufen. Sie haben aber die Rechnung ohne Rosemarie gemacht, die sich am Ende nicht nur mit Geld abpeisen lassen möchte. Rosemarie hat jedoch ihre Macht überschätzt. Die sexuelle Macht ist in diesem Filmbeispiel also nur leicht ausgeprägt, während das Geld dafür eine bedeutende Rolle spielt.

2.2.3. Sex als Macht

Macht übt, wie auch schon in der Einleitung dargestellt, oft große Anziehung auf das andere Geschlecht aus. Es ist jedoch auch durchaus möglich, jemanden mit Hilfe sexueller Reize an sich zu binden und Macht über ihn zu gewinnen. Ein sehr gutes Beispiel aus der deutschen Filmgeschichte ist *Der blaue Engel* von Josef von Sternberg aus dem Jahr 1930,

⁸¹ *Das Mädchen Rosemarie* (Orig. Deutschland 1958), 00:00:12.

⁸² Ebd., 01:33:44.

in dem der korrekte Professor Rath den Reizen der schönen Lola verfällt und sich ihr bis zur totalen Selbstaufgabe unterwirft.

Der sonst so strenge und disziplinierte Professor Immanuel Rath beginnt sich selbst mit dem Eindringen der schönen Lola in sein Lebensumfeld mehr und mehr zu verlieren. Schon als er die Bilder der jungen Frau bei seinen Schülern entdeckt, ist er sehr angetan und betrachtet diese im Geheimen immer wieder.



Abbildung 25 Prof. Rath betrachtet unschlüssig die Bilder⁸³



Abbildung 26 Die Bilder Lolas die Prof. Rath bei seinen Schülern gefunden hat⁸⁴

Unbewusst gegenüber seinen starken männlichen Trieben sucht er Lola auf, um sie wegen Verführung seiner Schüler zur Rede zu stellen. Doch als er Lola tatsächlich gegenübersteht, ist er von ihr, ihrer Weiblichkeit und ihrer Freizügigkeit fasziniert und verwirrt. Entgegen seinem sonst so disziplinierten Lebensstil versucht er sofort, wenn auch unbeholfen, der jungen Frau Avancen zu machen.

⁸³ *Der Blaue Engel*, Regie: Josef von Sternberg, BMG Video, Universal Film GmbH 2001, 00:17:12; (Orig. Deutschland 1930).

⁸⁴ Ebd., 00:17:26.



Abbildung 27 Lola zieht sich nach ihrem Auftritt vor Prof. Rath um⁸⁵



Abbildung 28 Prof. Rath schielt immer wieder zu der attraktiven und halb nackten Lola⁸⁶

Er erliegt den Reizen Lolas und kehrt am nächsten Tag wieder zu ihr zurück und verbringt schließlich die Nacht mit ihr. Von diesem Zeitpunkt an ist er ihr verfallen, sie hat nun die absolute Macht über ihn. Er gibt für sie seine Arbeit als Lehrer auf und heiratet sie. Doch sie arbeitet weiter auf der Bühne, zeigt ihre Reize und flirtet mit den Männern. Während Lola sich selbst treu bleibt, wird in den Bildern deutlich, dass Rath mehr und mehr herunterkommt und zu ihrem Lakai degradiert wird. Von seiner Strenge und Disziplin ist nichts mehr übrig. Lolas übt ihre mit einer kalten Gleichgültigkeit aus. Die Reaktion des Professors auf sie und ihre Reize kann man hier sehr deutlich sehen. Die Macht spiegelt sich im Abstieg des Professors wider. Der Film endet mit der totalen Erniedrigung des Professors vor seiner gesamten Heimatstadt, einem Mordversuch an Lola und schließlich seinem Tod in seinem alten Klassenzimmer. Die Macht der sexuellen Begierde hat hier zum Untergang eines bis dahin unbescholtenen Bürgers geführt.

⁸⁵ Ebd., 00:24:13.

⁸⁶ Ebd., 00:24:18.



Abbildung 29 Prof. Rath als krähender Clown; der Höhepunkt seiner Erniedrigung⁸⁷



Abbildung 30 Der tote Professor auf seinem ehemaligen Pult⁸⁸

Im Gegensatz zu der Figur Rosemarie aus dem letzten Kapitel, die ihre Macht überschätzt hatte, scheint Lola die ihre eher gleichgültig zu sein. Sie fühlt sich anfangs natürlich geehrt, von einem angesehenen Professor umworben zu werden, als er jedoch seine Würde langsam aufgibt, wird er ihr lästig. Während Prof. Rath seine Mündigkeit verliert, könnte man sagen, dass Lola im Sinne des Hobbesschen Naturgesetzes handelt, da es ihr vor allem um ihre eigene Selbsterhaltung und die Durchsetzung ihrer Ziele geht.

2.2.4. Das Phänomen ‚Sex und Macht‘ im Film

In den beiden zur Zeit des Nationalsozialismus entstandenen Filmen ist es die Auseinandersetzung mit einem totalitären politischen System, die die Machtproblematik sozusagen im öffentlichen Raum beleuchtet. Die drei anderen deutschen Filme dagegen nehmen die subjektive Machtausübung im engen persönlichen Beziehungsgeflecht vor allem im Sexualbereich in den Fokus. Sie bieten damit einen deutlichen Reflex des jeweiligen Zeitgeistes, insbesondere im veränderten Sexualverhalten: Im Film der 30er Jahre, also am Ende der Roaring Twenties, obsiegt die hemmungslose Lebenslust in Form erniedrigender sexueller Machtausübung über das disziplinierte Bürgerliche. Im Film der Nachkriegszeit wird das wiederhergestellte bürgerliche Patriarchat als absolut dominant, bis hin zum Kriminellen, über die triebhafte sexuelle Machtaneignung dargestellt. In der Postmoderne, in der sich keine stabilen, das heißt allgemein anerkannten Geschlechterbeziehungen mehr fixie-

⁸⁷ Ebd., 01:33:12.

⁸⁸ Ebd., 01:41:01.

ren lassen, wird die Macht des „Macht-Habers“ über die gänzlich unterwürfige, hintanstehende Frau gezeigt. Solche exzentrisch schrägen Macht-Sex-Beziehungen finden sich auch in anderen Filmen dieser Zeit wie etwa in *Rossini*, *Der bewegte Mann* oder *Gegen die Wand*.

3. Der deutsche Autorenfilm

Der deutsche Autorenfilm ist für das Thema der vorliegenden Arbeit deshalb so interessant, da hier die sozialen Machtverhältnisse nicht einfach nur „mitschwingen“, sondern in den Mittelpunkt der Erzählung gerückt werden. Es gibt keinerlei Schönfärberei in diesem Bereich, denn man wird als Zuschauer direkt mit der Nase darauf gestoßen. Um die Besonderheiten des deutschen Autorenfilms und dementsprechend des neuen deutschen Films in diesem Kontext besser verstehen zu können, wird hier kurz auf Autorentheorie und Autorenfilm und im Anschluss auf einen Abschnitt der Geschichte des deutschen Films eingegangen.

3.1. Von Autorentheorie und Autorenfilm

Die Frage nach dem Autor besteht in der Literatur schon sehr lange, so dass es die verschiedensten wissenschaftlichen Abhandlungen dazu gibt. Es existieren unterschiedliche Ansätze dazu, „wie Autor, Text und Leser zueinander in Beziehung gesetzt werden“⁸⁹ können. So untersuchten auch Freud, Sartre und Eco, neben vielen anderen, eben diese Frage nach dem Autor. Ende der 40er Jahre erschien ein Artikel des Filmkritikers Alexandre Astruc mit dem Titel „*The birth of a new avante-garde: The camera-stylo*“. Es geht ihm darum darzustellen, dass Film wie Literatur und Malerei eine Kunstform ist, die eines Künstlers/Autors bedarf und dass darin die Zukunft des Kinos liegt. Er schreibt:

“To come to the point: the cinema is quite simply becoming a means of expression, just as all the other arts have been before it, and in particular painting and novel. After having been successively a fairground attraction, an amusement analogous to boulevard theatre, or a means of preserving the image of an era, it is gradually becoming language. By language, I mean a form in which and by which an artist can express his thoughts, however abstract they may be, or translate his obsession exactly as he does in the contemporary essay or novel. That is why I would like to call this new age of

⁸⁹ Jannidis, Fotis (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorenschaft*, Stuttgart: Reclam 2000, S. 10.

cinema the age of *caméra-stylo* (camera-pen). This metaphor has a very precise sense. By it I mean that the cinema will gradually break free from the tyranny of what is visual, from the image for its own sake, from the immediate and concrete demands of the narrative, to become a means of writing just as flexible and subtle as written language.

[...]

Direction is no longer a means of illustrating or presenting a scene, but a true act of writing. The film-maker/author writes with his camera as a writer writes with his pen.”⁹⁰

Es scheint für Astruc selbstverständlich zu sein, dass der „neue Film“ einen Autor besitzt, der ihn sozusagen bildlich „schreibt“.

Astruc war mit seiner Idee der Zeit etwas voraus. Erst Ende der 50er Jahre begannen die jungen Filmemacher Frankreichs, das Thema des Autors wieder aufzugreifen. André Bazin, François Truffaut und andere junge Filmkritiker der *Cahiers du cinéma* vertraten die Meinung, dass der Regisseur eines Filmes mehr Bedeutung hat, als dies von der Gesellschaft angenommen wird. Filme bestimmter außergewöhnlicher Regisseure sind als deren Werk zu erkennen, tragen deren eindeutige Handschrift, selbst wenn sie innerhalb eines Studiosystems entstanden sind. Einer der Wichtigsten war sicherlich, neben einigen anderen Filmemachern der alten Schule, Alfred Hitchcock, der mit seinen Filmen die junge Generation begeisterte.⁹¹

„Worum es also im *Cinéma des auteurs* einzig und allein geht, ist der einzigartige, originelle, jede Konvention sprengende Blick auf die Welt und die Menschen, der zugleich eine persönliche Einstellung gegenüber der Welt und den Menschen ausdrückt. Ein visionärer Blick, der eine inszenierte Realität zum Sprechen bringt, indem er die üblichen, eingefahrenen Formen ins Furiose, Fanatische, Obsessive, manchmal auch einfach ins Subjektive transformiert - unterstützt und zugespitzt durch die Kunst der Inszenierung, die Kunst der räumlichen Konstruktion und des körperlichen Ausdrucks.“⁹²

Filme sollten nicht mehr einfach nur schöne Geschichten zeigen, sondern diese Geschichten in einer subjektiven Form erzählen - durch das Auge des Regisseurs. Während die At-

⁹⁰ Astruc, Alexandre, *The Birth of a new avant-garde: La camera-stylo*, http://www.fadedrequiem.com/zoetrope/wp-content/uploads/2007/11/alexandre_astruc_birth_of_new_avante_garde.pdf (2.5.2012).

⁹¹ Grob, Norbert/Bernd, Kiefer, „Mit dem Kino das Leben entdecken. Zur Definition der Nouvelle Vague“, *Nouvelle Vague*, hg. v. Norbert Grob, Mainz: Bender Verlag 2006, S. 15.

⁹² Grob, Norbert, „Mit der Kamera ‚Ich‘ sagen. Le Cinéma des auteurs“, *Nouvelle Vague*, hg. v. Norbert Grob, Mainz: Bender Verlag 2006, S.50.

traktion im frühen Kino die simple Abbildung der Welt war, wollten die französischen Autorenfilme dem Blick der Zuschauer eine neue, subjektiv eingefärbte Perspektive auf die Welt ermöglichen.⁹³ Eine eindeutige Definition des Autorenfilms ist zwar schwierig, allgemein lässt sich darüber jedoch sagen:

„Vielleicht ist dies die allgemeingültigste Definition von Autorenfilm: dass ein Autor weiß, welche Akzente er zu setzen hat, die eine alltägliche Handlung in ein visionäres Geschehnis verwandeln, weil nur er es *so und nicht anders* zu sehen, also auch nur *so und nicht anders* in Szene zu setzen vermag.“⁹⁴

Parallel zu den Entwicklungen in der Filmbranche beschäftigte sich auch die Literaturtheorie erneut mit der Frage nach dem Autor. Besonders bedeutsam sind in diesem Fall der 1967 erschienene Text „Der Tod des Autors“ von Roland Barthes⁹⁵ und der 1969 von Michelle Foucault gehaltene und später veröffentlichte Vortrag „Was ist ein Autor?“⁹⁶. Während für die Filmemacher die Herausstellung eines Autors immer wichtiger wurde, ging es in der Literaturwissenschaft eher um die Abschaffung eines Autors, wie man ihn bis zu dieser Zeit gesehen hatte. Leser und Thematik wurden mehr in den Mittelpunkt gerückt. Barthes schreibt:

„Ein Text ist aus vielfältigen Schriften zusammengesetzt, die verschiedenen Kulturen entstammen und miteinander in Dialog treten, sich parodieren, einander in Frage stellen. Es gibt einen Ort, an dem diese Vielfalt zusammentrifft, und dieser Ort ist nicht der Autor (wie man bislang gesagt hat), sondern der Leser.“⁹⁷

Nach einem ähnlichen Prinzip konzipierte auch Alexander Kluge, der als einer der ersten Autorenfilmer des Neuen Deutschen Films betrachtet wird, seine Filme. Für ihn findet das Kino im Kopf des Zuschauers statt. Film kann nicht ohne den mündigen Zuschauer gedacht und gemacht werden.

„Der Zuschauer wird daher bereits in diesem frühen Text nicht als konsumierender Rezipient definiert, sondern als gleichwertiger Faktor eines an Brecht und Benjamin

⁹³ Vgl. ebd., S.57.

⁹⁴ Ebd., S.53.

⁹⁵ Jannidis, Fotis, „Einleitung: Roland Barthes: Der Tod des Autors“, *Texte zur Theorie der Autorenschaft*, hg. v. Fotis Jannidis, Stuttgart: Reclam 2000, S. 181-184, hier S.183.

⁹⁶ Jannidis, Fotis, „Einleitung: Michel Foucault: Was ist ein Autor?“, *Texte zur Theorie der Autorenschaft*, hg. v. Fotis Jannidis, Stuttgart: Reclam 2000, S.194-197, hier S.196.

⁹⁷ Barthes, Roland, „Der Tod des Autors“, *Texte zur Theorie der Autorenschaft*, hg. v. Fotis Jannidis, Stuttgart: Reclam 2000, S. 185-193, hier S.192.

geschulten "Partizipations-Dispositiv[s]" , als eine Art Bündnispartner, der entweder bereits ein ausgeprägtes Interesse an der eigentätigen Gestaltung seiner Lebenswelt bzw. der Öffentlichkeit mitbringt oder aber neugierig genug ist, sich auf neue Wahrnehmungen einzulassen und diese zu kommunizieren.“⁹⁸

Bei Kluge muss der Autor nicht „sterben“ wie bei Barthes, er macht jedoch klar, dass nicht nur der Autor/Regisseur, sondern auch der Leser/Zuschauer für die Zukunft der Kunst wichtig sind.

Foucault benutzt in seinem „Versuch einer Analyse“⁹⁹ eine andere Herangehensweise. Er legt dar, dass der „Autornamen“ eine „klassifikatorische Funktion“ besitzt, die es ermöglicht, Texte abzugrenzen, um sie mit anderen vergleichen zu können.¹⁰⁰ Eben dies hatten die jungen Filmemacher der Nouvelle Vague mit Hitchcock getan: Indem sie seinen Namen mit seinen Filmen so eng verknüpften, machten sie die Filme abgrenzbar zu anderen, da sie nicht mehr nur die Filme eines bestimmten Studios waren, sondern einer herausstechenden Person. Während man beim Film gerade erst mit der Diskussion um die Autorschaft begann, hielt man solche Vorstellungen in der Literatur schon für überholt. Foucault spricht jedoch von dem Unterschied zwischen einem Romanautor und einem, wie er es nennt, „Diskursivitätsbegründer“¹⁰¹, dessen Werke im Gegensatz zu einem Roman „eine unbegrenzte Möglichkeit zum Diskurs geschaffen [hat]“¹⁰². Eine ähnliche Stellung soll auch bestimmten Regisseuren zukommen, weshalb man in den 60er Jahren der Autorschaft für ihre Filme mehr Anerkennung zukommen lässt. „Diskursivitätsbegründer“¹⁰³ zeigen Unterschiede und neue Diskursmöglichkeiten auf. Dies lässt sich auch auf den Film umlegen. Hitchcock prägte die Begriffe „Suspense“, „MacGuffin“ und „Vertigo-Effekt“, diese wiederum inspirierten nachfolgende Filmemacher zu Experimenten mit diesen Techniken, wodurch Vergleiche und Diskurse möglich wurden.

⁹⁸ Schulte, Christian, „Alexander Kluges Modell einer kommunizierenden Öffentlichkeit“, *Medienkultur der 70er Jahre*, hg. v. Irmela Schneider, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004, <http://www.kluge-alexander.de/aktuelles/details/artikel/dialoge-mit-zuschauern.html> (2.5.2012).

⁹⁹ Foucault, „Was ist ein Autor?“, *Texte zur Theorie der Autorenschaft*, hg. v. Fotis Jannidis, Stuttgart: Reclam 2000, S. 198-229, hier S.199.

¹⁰⁰ Vgl. ebd. S.210.

¹⁰¹ Ebd., S.219.

¹⁰² Ebd., S.219.

¹⁰³ Ebd., S.219.

Am Anfang dieser Entwicklung, die die gesamte Filmlandschaft in den 60er Jahren stark veränderte, stand Frankreich. Mehr und mehr junge europäische Filmemacher begannen sich zu engagieren und zu experimentieren. In Deutschland entstand der „Neue Deutsche Film“, auf dessen Entstehung nun näher eingegangen wird.

3.2. Der Weg zum deutschen Autorenkino oder: Papas Kino ist tot

„Der neue deutsche Film hatte es schwer, sehr schwer. 1960 nämlich existierte er praktisch noch nicht. Sein Aufbruch danach zu einer schließlich die engen nationalen Grenzen überspannenden Anerkennung war zunächst voller Probleme. Das größte war der Schatten einer Vergangenheit, der sich über jeden schöpferischen Mut zu etwas neuem legte. Die Phantasie verkroch sich in den Ruinen beschämender und banaler Erinnerungen und schien es für immer aufgegeben zu haben, aus dem Zustande lähmender Verunsicherung herauszufinden.“¹⁰⁴

In den 20er Jahren war der deutsche Film mit Regisseuren wie Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau und anderen sehr erfolgreich und künstlerisch hoch angesehen. Es war die Zeit des expressionistischen Films¹⁰⁵ einerseits und des Bergfilms¹⁰⁶ andererseits. Außerdem wurde Ende der 20er Jahre auch in Europa der Tonfilm eingeführt, der bis 1932 den Stummfilm vollständig aus den deutschen Kinos verdrängt hat.¹⁰⁷ Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten veränderte sich jedoch die Filmlandschaft in Deutschland grundlegend. „Durch die Gründung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda am 13. März 1933 wird der vormalige Gauleiter Goebbels zum ‚Schirmherrn des deutschen Films‘.“¹⁰⁸ Die Filmindustrie wurde damit komplett dem Reichspropagandaministerium unter Joseph Goebbels unterstellt.¹⁰⁹ Mit Hilfe des „Gesetzes über die Vorführung ausländischer Bildstreifen“, das noch aus dem Jahr 1930 stammte, begann Goebbels umgehend mit der „Arisierung“ der deutschen Filmindustrie.¹¹⁰ Das Lichtspielgesetz von 1934 verschärfte die Kontrollen und Bedingungen von Filmproduktionen und deren Auf-

¹⁰⁴ Sirk, Douglas, „Filme vom Wesen und Zustand des Menschen in einer Zeit des vergesslichen Gewissens“, *Der neue deutsche Film, 1960-1980*, Fischer, Robert; Hembus, Joe, München: Goldmann 1981, S.8.

¹⁰⁵ Kaes, Anton, „Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne“, *Geschichte des deutschen Films*, hg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler, Stuttgart: Metzler² 2004, S.39-98, hier S.47.

¹⁰⁶ Ebd., S.75.

¹⁰⁷ Ebd., S.84.

¹⁰⁸ Loiperdinger, Martin, „Filmzensur und Selbstkontrolle. Politische Reifeprüfung“, *Geschichte des deutschen Films*, hg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler, Stuttgart: Metzler² 2004, S.525-544, hier S. 534.

¹⁰⁹ <http://www.filmportal.de/thema/lichtspielgesetz-1934> (02.05.2012).

¹¹⁰ Loiperdinger, „Filmzensur und Selbstkontrolle. Politische Reifeprüfung“, S.525-544, hier S. 534f.

führung in Deutschland noch weiter. Die Produktion freier, gesellschaftskritischer Filme war ab diesem Zeitpunkt in Deutschland nicht mehr möglich. Etwa 2000 Filmschaffende verließen nach der NS-Machtübernahme Deutschland, was nachhaltig einen großen Verlust für den deutschen Film bedeutete.¹¹¹

Mit dem Ende des Krieges wurde das Kinoprogramm vorerst von den Besatzungsmächten bestimmt. Je nach Zone gab es Hollywood-Filme oder französische oder englische Werke mit deutschen Untertiteln zu sehen.¹¹² Außerdem nutzten die Besatzungsmächte das Kino auch zur Umerziehung (re-education) der deutschen Bevölkerung, indem sie Aufnahmen von den Befreiungen der Konzentrationslager und deren Insassen zeigten.¹¹³ Die ersten deutschen Produktionen nach dem Krieg waren sogenannte Trümmerfilme, die in den zerstörten Städten spielten und sich mit der unmittelbaren Vergangenheit auseinandersetzten. In den 50er Jahren stieg dann jedoch die Nachfrage nach reinen Unterhaltungsfilmen. An diese Nachfrage passte sich die deutsche Filmindustrie an. Zu den beliebtesten Genres gehörten Heimatfilme, historische Liebesfilme, Abenteuerfilme und Krimis. Sie dienten der Unterhaltung, propagierten gängige Rollenbilder und blendeten die schlimme Vergangenheit des Krieges aus, man konnte ins Kino gehen, um die harte Realität zu vergessen und sich für kurze Zeit in der Welt des Films zu verlieren.

„Das deutsche Kino zwischen 1945 und 1962, zwischen Kriegsende und Oberhausen Manifest, gilt als sekundär. Selbst wer im und mit dem Kino lebt, kennt es eher aus Be- und Verurteilungen als aus eigener Anschauung.“¹¹⁴

[...]

Die Figuren dieser Filme haben eine schablonen- und schattenhafte Existenz, rudimentäre Gefühle und mechanische Reaktionen, die Welt hat die Dimension eines Puppenhauses. Dieses deutsche Kino hat sich ganz und gar dem Unwesentlichen, dem Wesenlosen verschrieben.¹¹⁵

¹¹¹ Kaes, „Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne“, S.39-98, hier S.98.

¹¹² <http://www.filmportal.de/thema/die-1950er-jahre> (02.05.2012), basiert auf den Texten von Claudia Dillmann und Thomas Müller zur Kinogeschichte des Hauptverbandes Deutscher Filmtheater e.v. (HDF) „50 Jahre Kino in Deutschland“.

¹¹³ Ebd., <http://www.filmportal.de/thema/die-1950er-jahre> (02.05.2012).

¹¹⁴ Göttler, Fritz, „Westdeutscher Nachkriegsfilm. Land der Väter“, *Geschichte des deutschen Films*, hg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler, Stuttgart: Metzler² 2004, S. 167-206, hier S. 167.

¹¹⁵ Ebd., S.171.

Ab Dezember 1952 gab es in Deutschland ein regelmäßiges Fernsehprogramm, dessen Angebot im Laufe der folgenden Jahre immer weiter anstieg, so dass es bis 1964 bereits drei Programme gab.¹¹⁶ Dank des wirtschaftlichen Aufschwungs Deutschlands konnten sich mehr und mehr Haushalte ein Fernsehgerät leisten, was natürlich eine erhebliche Konkurrenz zum Kino darstellte. Auch die steigende Mobilität der Bevölkerung und die Möglichkeit, neuen abwechslungsreichen Freizeitbeschäftigungen nachzugehen, führte im Laufe der 60er Jahre zum Kinosterben.¹¹⁷ Doch nicht nur die Kinos mussten um ihr Weiterbestehen kämpfen, ebenso hatten es verschiedene deutsche Filmfirmen nicht leicht. Anfang 1962 meldeten die UFA-Produktions- und Verleihgesellschaft, der Europa-Filmverleih und die Real-Filmproduktion Konkurs an.¹¹⁸ Im selben Jahr verlas am 28.2.1962 Alexander Kluge das von 26 jungen Filmschaffenden unterzeichnete Oberhausener Manifest bei einer Pressekonferenz.¹¹⁹ Mit dem Tod von „Papás Kino“ sahen die jungen Filmemacher eine Chance für einen Umbruch in der deutschen Filmbranche, wobei die Verlesung des Manifests als offizieller Beginn des „Neuen deutschen Films“ betrachtet wird.

¹¹⁶ Radermacher, Thorsten, "Vom Dualen System zum interaktiven Fernsehen" Vorlesungsmitschrift, Uni Siegen SS 2011, <http://www.medienstudent.de/studi/tvgesch.htm> (02.05.2012).

¹¹⁷ <http://www.filmportal.de/thema/die-1950er-jahre> (02.05.2012), basiert auf den Texten von Claudia Dillmann und Thomas Müller zur Kinogeschichte des Hauptverbandes Deutscher Filmtheater e.v. (HDF) „50 Jahre Kino in Deutschland“.

¹¹⁸ Senft, Haro, „Rebellion ohne Ende? Erinnerungen eines Beteiligten“, <http://www.schnitt.de/211,0065,01> (02.05.2012).

¹¹⁹ <http://www.oberhausener-manifest.com/> (02.05.2012).

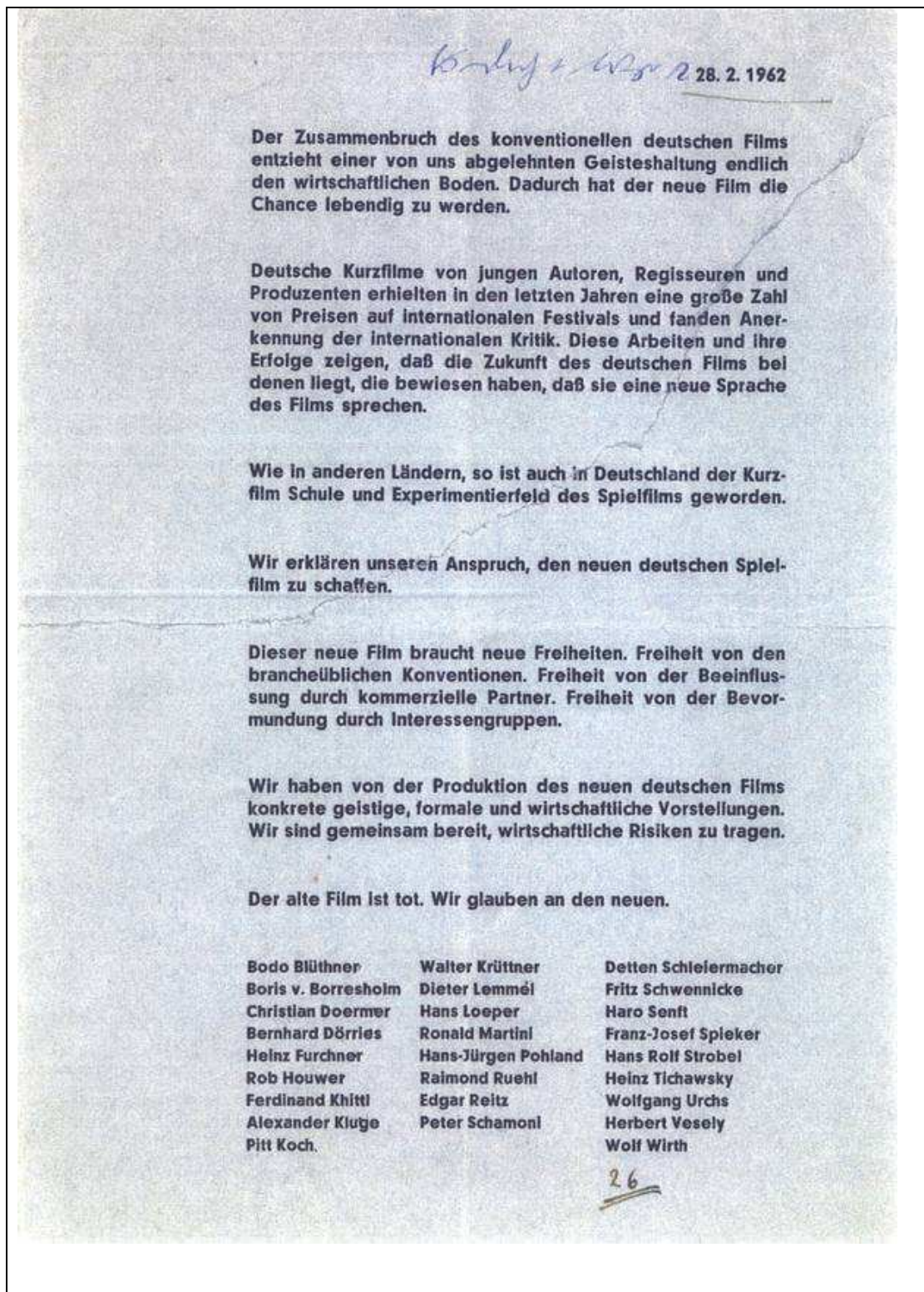


Abbildung 31 Kopie des Oberhausener Manifests 1962¹²⁰

¹²⁰ <http://www.oberhausener-manifest.com/oberhausener-manifest/> (02.05.2012).

Im Mai 1962 trafen sich die jungen Filmschaffenden mit Vertretern der Politik und anderen Mitarbeitern aus der Filmbranche in Bonn, um über Verbesserungsmöglichkeiten des deutschen Films zu diskutieren. Man kam bei den Gesprächen jedoch auf keine gemeinschaftliche Lösung.¹²¹ „Nach den mutigen Worten in Oberhausen folgten zunächst nur kleine Taten: Miniaturen, Fingerübungen, Kurzfilme.“¹²² Die ersten abendfüllenden Filme ließen vorerst auf sich warten. Mit der Gründung des „Kuratoriums Junger Deutscher Film“ 1965 wurde dann jedoch ein wichtiger Schritt zur Unterstützung und Weiterentwicklung junger Filmschaffender gemacht.¹²³

„Ende 1966, nachdem die ‚Welle‘ dann rollte, ging es Schlag auf Schlag. Der Damm war gebrochen, der viel zu lange jede Neuerung gehemmt hatte. Das Auffallende an den Kinodebüts dieser Zeit lag im unbedingten Ernst der Themen: im Infragestellen konventioneller Werte und im betont trotzigen Eigensinn der Ausführung. Die Filme boten klare, urteilende Thesen und experimentelle Gestaltung, die Strenge des kritischen Entwurfs und die Offenheit der freien Widerrede.“¹²⁴

1968 folgte mit dem Erlass des Filmförderungsgesetzes und der neu gegründeten Filmförderungsanstalt jedoch ein herber Rückschlag für die Filmemacher, da das neue Gesetz vorsah, dass wirtschaftlich bereits erfolgreiche Filme gefördert werden sollten, wodurch natürlich die Werke der Jungfilmer auf der Strecke blieben.¹²⁵ Alexander Kluge, Edgar Reitz und Hans Rolf Strobel, alle drei Unterzeichner des Oberhausener Manifests, kritisierten diese neue Entwicklung scharf, fürchteten eine staatlich kontrollierte Filmbranche und sprachen von einer „Behinderung des Autorenfilms“.¹²⁶ Doch trotz dieser Hindernisse war 1969 das Jahr der „Newcomer Fassbinder, Herzog und Schroeter, [die] eine geballte Ladung [...] radikal persönlichen Kinos ablieferten“¹²⁷. 1971 gründeten 13 junge Filmschaffende dann ihre eigene Produktions- und Verleihfirma, den „Filmverlag der Autoren“.¹²⁸ Sie wollten unabhängig und eigenverantwortlich ihre Filme produzieren und auf den Markt bringen, obwohl sie alle kaum Ahnung von diesen Dingen hatten. Trotzdem gelang es ih-

¹²¹ Grob, Norbert, „Film der Sechziger Jahre. Abschied von den Eltern“, *Geschichte des deutschen Films*, hg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler, Stuttgart: Metzler² 2004, S. 207-244, hier S.219.

¹²² Ebd., S.219.

¹²³ Ebd., S.229.

¹²⁴ Ebd., S.231.

¹²⁵ Ebd., S.234.

¹²⁶ Ebd., S.234.

¹²⁷ Fischer, Robert/Hembus, Joe, *Der neue deutsche Film. 1960-1980*, München: Goldmann 1981, S.14.

¹²⁸ Ebd., S.14.

nen, zu einem nicht ganz unbedeutenden Verleih zu werden. Rainer Werner Fassbinder war von der Idee, die hinter dem „Filmverlag der Autoren“ steckte, so begeistert, dass er seine Filme nur noch über ihn in den Verleih gab.¹²⁹

„Die Vertreter der Filmwirtschaft – von wenigen Ausnahmen abgesehen – waren oder stellten sich blind für den Fluß von Kreativität, ignorierten standhaft die sich häufenden Erfolge des deutschen Films auf internationalen Filmfestivals und taten die Lobeshymnen ausländischer Kritiker als Cineasten-Geschwätz ab. Bis 1975 das einzige eintrat, was die Alten dazu bringen konnte, in sich zu gehen und ihre Haltung zu den Jungen noch einmal zu überdenken: Publikumserfolg.“¹³⁰

Die Filmemacher des Neuen Deutschen Films hatten es von Anfang an nicht leicht, doch sie schafften es trotz der vielen Steine, die ihnen in den Weg gelegt wurden und die sie sich manchmal auch selbst in den Weg legten, sich zu behaupten und einige der wichtigsten Werke der deutschen Filmgeschichte zu schaffen. Einer der bedeutendsten, exzessivsten und umstrittensten war sicherlich Rainer Werner Fassbinder. Um ihn und einen seiner frühen Filme, nämlich *Katzelmacher* aus dem Jahr 1969, wird es nun im folgenden Kapitel gehen.

4. Rainer Werner Fassbinder – Meister der zwischenmenschlichen Grausamkeit

„Der Neue Deutsche Film (was von den „Oberhausenern“ geblieben ist und danach kam) besitzt viele Energien. Alexander Kluge wäre seine kombinatorische Intelligenz, Werner Herzog sein athletischer Wille, Wim Wenders seine phänomenologische Wahrnehmungskraft, Werner Schroeter sein Emphatiker der Emotion, Herbert Achternbusch der Rebell seines Eigensinns, und Volker Schlöndorff ist sein Handwerker. Rainer Werner Fassbinder aber wäre das Herz, die schlagende, vibrierende Mitte aller dieser Partialtriebe, dieser je eigenen energetischen Ausprägungen gewesen. Melos und Melodramatik, Emotion und Kalkül, Wahrnehmungssensibilität und handwerkliche Perfektion: im Schnittpunkt dieses Spannungsfelds ist der Ort seines künstlerischen Werks zu finden; es war das Prisma, in dem sich die Arbeiten der anderen brachen. Fassbinder war die dominierende künstlerische Persönlichkeit des Neuen Deutschen Films; weil er auf verschiedene Weise zwischen Avantgarde und Konvention, dem Zentrum und der Peripherie, dem Neuen und dem Alten und zwischen den Medien (Film und Fernsehen und Theater) vermittelte; weil er in alle ästhetischen Bereiche kraft seiner Sensibilität, Intelligenz und Phantasie ausschwärmte und weil er

¹²⁹ http://www.filmverlagderautoren.de/material/FDA_Hauptteil.pdf (02.05.2012).

¹³⁰ Fischer/Hembus, *Der neue deutsche Film*, S.14.

sich in seinen Arbeiten, im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung und aufgrund seiner speziellen Tätigkeiten so viel aneignete, in sich einsog und weitergab.“¹³¹

30 Jahre nach Rainer Werner Fassbinders Tod kann man diese Zeilen auf der Homepage der Fassbinder Foundation lesen, die ihn als den Helden des Neuen Deutschen Film darstellen. Er und seine Arbeiten wurden bei weitem nicht immer so positiv gesehen und bewertet. Denn Fassbinder spaltet die Gemüter schon immer. Eins ist jedoch sicher, er war mit Abstand einer der produktivsten Filmemacher seiner Zeit. Sein Lebenswerk, das in nur 14 Jahren zwischen 1969 und 1983 entstand, beinhaltet 44 Filme, darunter mehrteilige Fernsehproduktionen, 26 selbst produzierte beziehungsweise co-produzierte Filme; diverse Auftritte sowohl in seinen eigenen als auch in Filmen anderer Regisseure; 14 selbst geschriebene Theaterstücke, 6 Neubearbeitungen und 25 Inszenierungen, 4 Hörspiele und 37 Drehbücher und Mitarbeit an 13 Drehbüchern mit anderen Autoren zusammen.¹³² Auch wenn sich die jungen deutschen Filmemacher größtenteils privat kannten und auch ab und an miteinander arbeiteten,¹³³ so war Fassbinder kein Teil der Gruppe des Oberhausener Manifests gewesen, gab aber seine Filme später beim Filmverlag der Autoren in den Verleih¹³⁴. Seine Karriere war von vielen Höhen und Tiefen geprägt, „er blieb immer ein Unangepasster, ein Grenzgänger und unsicherer Kantonist.“¹³⁵ Er ist bis heute eine Ausnahmefigur des deutschen Filmes, dessen Leben in wenigen Worten nur schwer zu fassen ist. In seinen Filmen steckt mehr als nur die Arbeit eines guten Regisseurs, denn in jedem seiner Filme findet auch ein großer Teil seiner selbst. Wenn man von Fassbinders Leben sprechen möchte, kommt man um seine Film nicht herum und umgekehrt. Der Filmhistoriker Elsaesser schreibt:

„Was die Blicke der Zuschauer anzog und zugleich ablenkte, war das Geheimnis des Menschen, der diese erstaunlichen, provokanten und fesselnden Filme drehte: seine offen zur Schau gestellte Homosexualität, der Verschleiß seiner selbst und derjenigen, die mit ihm arbeiteten, um die ehrfurchtgebietende Produktivität zu erzwingen – so als sei ein faustischer Pakt mit Pech und Schwefel geschlossen worden.“¹³⁶

¹³¹ Schütte, Wolfram, *Das Herz des neuen Deutschen Films. Rückblicke auf die Ära Fassbinder*, <http://www.fassbinderfoundation.de/node.php/de/werk> (02.05.2012).

¹³² <http://www.fassbinderfoundation.de/node.php/de/leben> (02.05.2012).

¹³³ Töteberg, Michael, *Rainer Werner Fassbinder*, Hamburg: Rowohlt 2002, S. 8.

¹³⁴ http://www.filmverlagderautoren.de/material/FDA_Hauptteil.pdf (02.05.2012).

¹³⁵ Töteberg, *Rainer Werner Fassbinder*, S.10.

¹³⁶ Elsaesser, Thomas, *Rainer Werner Fassbinder* Berlin: Bertz Verlag 2001, S. 7.

Sein langjähriger Freund und Mitarbeiter Harry Baer schreibt „Er hatte eben mehr Leben in sich als wir alle miteinander...“¹³⁷; er hatte es aber auch schneller „aufgebraucht“ als andere. Es wirkte, als könnten sie nicht glauben, dass es mit rechten Dingen bei Fassbinders Selbstzerstörung für den Film zugeht. Vielleicht liegt es aber auch daran, dass die wenigsten Menschen eine solch intensive Leidenschaft und Hingabe für eine Sache nur schwer nachvollziehen können. Seine Art, zu arbeiten und Filme zu machen, macht ihn zu einem wichtigen Vertreten des Autorenfilms. Seine Filme tragen immer seine Handschrift, auch wenn er diese sicherlich seiner „Filmfamilie“ mit zu verdanken hat, die seit seinen Anfängen mit ihm zusammenarbeitete. Harry Baer, Hanna Schygulla, Ingrid Caven, Irm Herrman, Kurt Raab, Peer Raben, Hark Bohm und seine Mutter Lilo Pempeit sind einige der Personen, die in unzähligen Filmen Fassbinders mitspielten und eine ebenso große Rolle in den Irrungen und Wirrungen seines privaten Lebens einnahmen.

„Die Biographien, die von engen Mitarbeitern vorgelegt wurden, zeugen – selbst wenn sie irgendwann im Zorn die Gruppe verlassen hatten – von fortwährender Faszination und Abhängigkeit, aus der sie sich nie ganz befreien konnten. Noch 20 Jahre nach seinem Tod ist seine Ausstrahlung ungebrochen, wie Rose von Praunheims Interviewfilm ‚Für mich gab’s nur noch Fassbinder. Die glücklichen Opfer des Rainer Werner F.‘ bewies. Sichtbar wird in diesen Aussagen ein besessener Künstler, der mit Menschen spielte und Intrigen inszenierte, um Mitarbeiter durch Liebe und Unterwerfung an sich zu binden, der kindlich naiv und verletzbar, zugleich aber brutal und bösartig sein konnte. Die Ausbeutbarkeit von Gefühlen, Thema vieler Fassbinder-Filme, hat er offenbar für die eigene Arbeit eingesetzt.“¹³⁸

Trotz sehr zwiespältiger Meinungen über Fassbinder lässt sich seine Bedeutung für den deutschen Film nicht leugnen. 44 Filme kann man nicht einfach in der Senke verschwinden lassen, Fassbinder findet bis heute seinen Weg an die Oberfläche. Wer sich mit deutschem Film befasst, kommt an ihm nicht vorbei. Mit Fassbinders Filmen wurde der deutsche Autorenfilm im Ausland erfolgreich, noch bevor diese Filme in Deutschland die nötige Anerkennung bekamen.¹³⁹

In Bezug auf mein Thema, nämlich die Darstellung zwischenmenschlicher Machtverhältnisse, sind Fassbinders Filme ein nicht enden wollender Fundus an möglichen Beispielen:

¹³⁷ Baer Harry, *Schlafen kann ich wenn ich tot bin. Das atemberaubende Leben des Rainer Werner Fassbinder aufgeschrieben von Harry Baer*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990, S. 181.

¹³⁸ Töteberg, *Rainer Werner Fassbinder*, S.12.

¹³⁹ Vgl. Grob, „Film der Sechziger Jahre. Abschied von den Eltern“, S. 207-244, hier S.266.

„Alle seine Filme kreisen um die Liebe und ihre Gewaltverhältnisse, die er an zwei Pole gebunden beschreibt: die anarchische Kraft, mit der die Gefühle an die Triebnatur gefesselt, wankelmütig und asozial erscheinen und ebenso das Leiden wie die Lächerlichkeit herausfordern; dagegen die Korruptierbarkeit der Gefühle durch Geld und Macht, die er in tragischen wie komischen Zügen darstellt.“¹⁴⁰

4.1. Fassbinder und Fleißer – Eine Liebe in Gedanken

Auf Grund seiner Widmung des nachfolgend bearbeiteten Films *Katzelmacher* an die bayrische Schriftstellerin Marieluise Fleißer ist hier ein kurzer Exkurs über die Verbindung der beiden notwendig.

Rein theoretisch hätte es zwischen Rainer Werner Fassbinder und Marieluise Fleißer die interessanteste Zusammenarbeit geben können, die Voraussetzungen hierfür waren gegeben. Die beiden stammten aus dem katholischen Milieu Süddeutschlands, die Ältere, Fleißer, eine skandalumwitterte Dramatikerin der Weimarer Epoche, wurde von dem Jüngeren, Fassbinder, wiederentdeckt und zum Vorbild erhoben. Und doch hat es zwischen den beiden nie „gefunkt“. Fleißer, die mir ihren Stücken neben Zuckmayer und Horvath zu den Dramatikern von kritischen Volksstücken der Zwischenkriegszeit zu zählen ist, hat den Menschen der Kleinstadt in ihren Stücken den Spiegel vorgehalten, ähnlich wie auch Fassbinder das später in seinen Filmen tun wird. Bei Thomas Koebner kann man zur Dramatik des Volksstückes lesen: „[A]n Menschen fällt ihr auf, wie sie einer fixierten Rolle verhaftet sind, bei deren Rede entdeckt sie die Phrasen, die nicht nur Ausdrucks-, sondern auch Denkschablonen sind.“¹⁴¹ Dieser Satz lässt sich sowohl auf die Stücke Fleißers als auch auf die frühen Arbeiten Fassbinders anwenden. Besonders bei *Katzelmacher* fühlt man sich durch die oft phrasenhafte, künstlich wirkende Sprache in ein Fleißer-Stück versetzt.

Fassbinder begann seine Regie-Karriere beim Theater in München. Die von ihm inszenierten Stücke stammten entweder aus eigener Feder oder waren Bearbeitungen klassischer

¹⁴⁰ Lenssen, Claudia, „Film der siebziger Jahre. Die Macht der Gefühle“, *Geschichte des deutschen Films*, hg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler, Stuttgart: Metzler² 2004, S.245-280, hier S. 267-268.

¹⁴¹ Koebner, Thomas, „Dramatik und Dramaturgie seit 1945“, in: Koebner, Thomas (Hrsg.), *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945* (Kröners Taschenbuch 405), Stuttgart: Kröner 1971, S.348-461, hier S.446.

Stücke zum Beispiel von Goethe, Sophokles oder Lope de Vega.¹⁴² Das Stück *Pioniere in Ingolstadt* von Marieluise Fleißer inszenierte er sowohl für die Bühne des Bühnentheaters 1968, unter dem Titel *Zum Beispiel Ingolstadt*, als auch später, 1971, als Fernsehfilm für das ZDF.¹⁴³ Fassbinder brachte das Stück 1968 ohne Rücksprache mit Verlag oder Autorin auf die Bühne, was Marieluise Fleißer natürlich verärgerte. Auf Grund der Überzeugungsarbeit zweier Produktionsmitarbeiter¹⁴⁴ und der Liebe zum Theater verzichtete sie jedoch auf rechtliche Schritte und ließ die Aufführung stattfinden.¹⁴⁵ Rainer Werner Fassbinder wird in der Reihe der jungen Dramatiker, neben Franz Xaver Kroetz und Martin Sperr, die in den 60er Jahren den Stücken Fleißers zu einer neuen Renaissance verhelfen, immer als das „Sorgenkind“ bezeichnet.¹⁴⁶ Auch wenn sie die Widmung des Films *Katzelmacher* freute und der Film ihrem Geschmack entsprach, waren alle anderen Inszenierungen ihrer Stücke durch Fassbinder eher problematisch.¹⁴⁷ Zu der Filmfassung ihres Stücks äußerte sie sich so:

„Über die ‚Pioniere in Ingolstadt‘, die er nach seiner eigenen Bearbeitung drehte, konnte ich mich wenig freuen, sie waren in sich ungleich. Mir persönlich brachten sie allerhand Verdruß, weil die Leute ihren Dreck bei mir abzuladen versuchten und nicht einsehen wollten, den Film habe ein anderer gemacht. RRRummm! Der Film brachte mir aber ein Honorar ein.“¹⁴⁸

Fassbinder selbst nutzte ihr Stück, um Erfahrungen zu sammeln und sich dramaturgisch weiterzuentwickeln:

„Es ging mir bei ‚Katzelmacher‘ schon darum, die Erfahrung, die ich mit ‚Verbrecher‘ (von Ferdinand Bruckner) als Regisseur, mit ‚Pioniere in Ingolstadt‘ als Bearbeitung

¹⁴² <http://www.fassbinderfoundation.de/node.php/de/theaterstuecke> (02.05.2012).

¹⁴³ Sauer, Jutta, *Etwas zwischen Männern und Frauen. Die Sehnsucht der Marieluise Fleißer*, Köln: PapyRossa 1991, S.108.

¹⁴⁴ Barnett, David, *Rainer Werner Fassbinder and the German Cinema*, Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 45.

¹⁴⁵ Sauer, *Etwas zwischen Männern und Frauen. Die Sehnsucht der Marieluise Fleißer*, S.108.

¹⁴⁶ Zitiert nach: Eiden, Ingrid/Häntzschel, Hiltrud, „Alle meine Söhne – Rainer Werner Fassbinder – Martin Sperr – Franz Xaver Kroetz“, *„Diese Frau ist ein Besitz“ - Marieluise Fleißer aus Ingolstadt, Zum 100. Geburtstag*; (Marbacher Magazin 96 = Sonderheft für die Ausstellung vom 23. November 2001 bis 3. Februar 2002 in Ingolstadt), bearbeitet v. Hiltrud Häntzschel, Marbach am Neckar: Dt. Schillergesellschaft 2001, S.160.

¹⁴⁷ Sauer, *Etwas zwischen Männern und Frauen. Die Sehnsucht der Marieluise Fleißer*, S.108.

¹⁴⁸ Zitiert nach: Eiden/Häntzschel, „Alle meine Söhne – Rainer Werner Fassbinder – Martin Sperr – Franz Xaver Kroetz“, S.161.

und mit ‚Krankheit der Jugend‘ (von Bruckner) als Beobachter eines Regisseurs gemacht habe, diese drei wesentlichen Erfahrungen zusammenzubringen.“¹⁴⁹

Obwohl Marieluise Fleißer Fassbinder zu ihren literarischen „Söhnen“ zählte, war er nie ihr Liebling, da er schon damals lieber seinen eigenen Kopf durchsetzte, anstatt sich vorschreiben zu lassen, wie er seine Stücke zu inszenieren hatte. Es ging ihm nie darum, ein Fleißer-Stück im Sinne der Autorin zu bearbeiten, sondern den Stoff nach seinen Vorstellungen weiterzuentwickeln. Auch wenn sie sich von seinen Inszenierungen distanzierte, kann man vor allem in seinem Film *Katzelmacher* den Einfluss Fleißers deutlich erkennen. Die Reduktion der Sprache auf alltägliche Floskeln, die Sprachlosigkeit und die spürbare räumliche Enge findet man ähnlich auch in den Stücken Fleißers.

"Unterdessen sind dem Volksstück neue Kräfte zugewachsen (...) Das Volksstück schlägt um ins Antivolksstück.(...) Die alten Volksstückfiguren, der saftige Prachtkerl, die mannstolle Tochter, die heuchlerischen Honoratioren lassen wie im Angsttraum sich wiedererkennen. (...) Die neue Geborgenheit, die da vorgestellt wird, explodiert und offenbart sich als Kleinhölle. Die heile Welt, von der die Ideologie faselt, mit dem schmiedeeisernen Aushängeschild vom Weißen Lamm und dem Giebeldach aus Märchenillustrationen, ist die des vollendeten Unheils, die Volksgemeinschaft der Kampf aller gegen alle.“¹⁵⁰

Der Rückgriff auf die Stücke Fleißers machte schon am Anfang seiner Karriere deutlich, dass Fassbinder nicht wie andere Zeitgenossen an den „Tod von Papas Kino“ glaubte, er orientierte sich in seiner Arbeit immer wieder an Dramatikern und Filmemachern aus der Eltern- und Großelterngeneration. Er hatte verstanden, dass das neue Theater und das neue Kino trotz der Unterbrechung durch den Zweiten Weltkrieg ein Fundament brauchte, das man aber nicht neu erschaffen musste, sondern auch bei den Altmeistern finden und nutzbar machen konnte. So interessierte er sich auch für die Hollywood-Melodramen der 50er und 60er Jahre, wobei ihn besonders Douglas Sirks, Raoul Walshs und Howard Hawks¹⁵¹ Arbeiten ihn begeisterten.

„Fassbinder verarbeitet zwei höchst heterogene Traditionen, eine bajuwarische und eine amerikanische. Die *Pioniere in Ingolstadt*, das Kleinstadtsoziogramm der Marielui-

¹⁴⁹ Fassbinder, Rainer Werner, *Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*, hg. v. Michael Töteberg, Frankfurt am Main: Fischer 1986, S.23.

¹⁵⁰ Adorno, Theodor W., „Reflexion über das Volksstück“, *Schriften in 20 Bänden: Band 11: Noten zur Literatur*, hg. v. Tiedemann, Rolf unter Mitw. von Gretel Adorno, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 693.

¹⁵¹ Vgl. Firaza, Joanna, *Die Ästhetik des Dramenwerks von Rainer Werner Fassbinder. Die Struktur der Doppelheit*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2002, S. 62.

se Fleißer, sind das eine große Vorbild für Fassbinder - die Hollywoodmelodramen von Douglas Sirk sind das andere. Die kleinen Leute und das große Kino, der Hinterhof und Hollywood: das sind die Erfahrungswelten des Rainer Werner Fassbinder.“¹⁵²

Marieluise Fleißers Werke hatten großen Einfluss auf Fassbinders Entwicklung, wofür der Film *Katzelmacher* ein besonders gutes Beispiel ist. Über die Parallelen bei Fassbinder und Fleißer ließe sich noch einiges mehr sagen, was hier jedoch nicht weiter von Bedeutung ist. Deshalb soll nun auf den Film selbst und die darin vorkommenden Machtverhältnisse eingegangen werden.

4.2. Rainer Werner Fassbinders *Katzelmacher*

„Marie gehört zu Erich. Paul schläft mit Helga. Peter läßt sich von Elisabeth aushalten. Rosy treibt es für Geld mit Franz. Im Hinterhof, in der Wirtschaft, in ihren Wohnungen treffen sie sich, einzeln, paarweise, die ganze Gruppe, und tauschen ihre Meinungen aus, werden aggressiv, öden sich an, trinken, langweilen sich. Daß Helga, die zu Paul gehört, sich mit dessen Freund Erich einläßt, daß Peter es satt hat, sich von Elisabeth kommandieren zu lassen und seine Wut an der käuflichen Rosy abreagiert, daß Paul auch mal zum schönen Klaus geht, daß Gunda gehänselt wird, weil sie keinen kriegt, ändert nichts an der Abgeschlossenheit ihres kleinbürgerlichen Vorstadtreviers. Es gehört dazu, das ist normal, das hat alles seine 'Richtigkeit'.

Erst als Jorgos, 'ein Griech aus Griechenland', in ihre Welt einbricht und mit seinem 'nix verstehen' Xenophobie, Potenzneid, Aggression dem Fremden gegenüber, kurz: das faschistoide Syndrom auslöst, werden die Männer munter, raffen sich auf und schlagen ihn zusammen. 'Eine Ordnung muß wieder her.'“¹⁵³

So wurde *Katzelmacher* 1969 in der Programmnotiz angekündigt. Dieser kurze Absatz scheint alle Handlungen und Bewegungen des Filmes abzudecken, bei genauer Betrachtung steckt jedoch viel mehr dahinter. In Fassbinders aus dem gleichnamigen Theaterstück entstandenen Film eröffnet sich in der kleinbürgerlichen „Idylle“ ein Netz aus Beziehungen und damit Machtverhältnissen oder, um es mit Foucaults Worten zu sagen: „Mir wurde rasch klar, wenn das menschliche Subjekt in Produktionsverhältnisse und Sinnbeziehungen eingebunden ist, dann ist es zugleich auch in hochkomplexe Machtbeziehungen eingebunden.“¹⁵⁴ Obwohl Fassbinders Film sehr statisch gehalten ist, lassen sich eben diese Macht-

¹⁵² Heinrichs, Benjamin, *Rainer Werner Fassbinder*, Theater heute, 13/1972 hier zitiert nach:

Firaza, *Die Ästhetik des Dramenwerks von Rainer Werner Fassbinder. Die Struktur der Doppelheit*, S.7.

¹⁵³ Töteberg, Michael (Hg.), *Rainer Werner Fassbinder. Die Kinofilme 1*, München 1987, S.131, hier zitiert nach: Bae, Sang-Joon, *Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung*, Remscheid: Gardez! Verlag 2005, S. 102.

¹⁵⁴ Foucault, „Subjekt und Macht“, S. 240-163, hier S. 241.

beziehungen in den Bildern wiederfinden. Dazu schreibt Elsaesser schreibt: „Jedes Tableau ist inszeniert, um den Zusammenprall von Bigotterie und Vorurteil zu zeigen und wie dieser in einer vielsagenden Nicht-Kommunikation endet.“¹⁵⁵ Vor einer genauen Analyse der Darstellungsweisen werden zuerst die Protagonisten und deren Beziehungen zueinander betrachtet.

4.2.1. Die Protagonisten

Zu Beginn des Films könnte man meinen, dass es sich einfach um eine Gruppe von Freunden handelt, die ihre Freizeit miteinander verbringt. Doch je genauer wir die Protagonisten kennenlernen, desto deutlicher wird, dass man tiefe freundschaftliche Verbindungen vergeblich suchen wird. Macht wird über Schwächere ausgeübt, weil sich die Möglichkeit ergibt und die Protagonisten oft sonst selbst Opfer stärkerer beziehungsweise mächtigerer Individuen sind.

„Marie gehört zu Erich. Paul schläft mit Helga. Peter lässt sich von Elisabeth aushalten. Rosy treibt es für Geld mit Franz.“¹⁵⁶ Diese Sätze zeigen in ungeschöner Form die Grundsituation, die dem Zuschauer präsentiert wird. Es kommen noch Gunda dazu, die von allen „gehänselt“ wird, und Klaus, der Paul für Liebesdienste bezahlt. Diese Gruppe wird in ihren alltäglichen Grausamkeiten durch das Auftauchen des Griechen Jorgos gestört, und die Beziehungen ändern und verschieben sich. Glücklicherweise sind sie alle nicht, weder vor noch nach Jorgos Erscheinen, sie sind unumstößlich in ihrem tristen Dasein gefangen. Marie gehört zwar zu Erich, aber er möchte sie zur Prostitution bewegen, statt sich selbst um Arbeit zu bemühen. Erst als sie beginnt, ihn abzuweisen, zeigt er sich ihr gegenüber zärtlich. Paul schläft mit Helga, will sie ebenfalls auf die Straße schicken, aber sonst nicht viel mit ihr zu tun haben und verdient sich sein Zubrot mit Besuchen bei Klaus. Helga ‚liebt‘ eigentlich nur Paul, lässt sich aber auf ein Schäferstündchen mit Erich ein, weil er ihr und ihrer Situation Verständnis entgegenbringt. Peter lässt sich von Elisabeth aushalten, muss dafür aber ständig Erniedrigungen von ihr in Kauf nehmen. Rosy möchte Karriere machen, bis es so weit ist, verdient sie ihr Geld mit ihrem Körper. Franz hätte gerne echte Liebe, da

¹⁵⁵ Elsaesser, *Rainer Werner Fassbinder*, S.69.

¹⁵⁶ Bae, Sang-Joon, *Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung*, Remscheid: Gardez! Verlag 2005, S. 102.

er diese noch nicht gefunden hat, zahlt er für Rosys Körper. So ließen sich diese Beziehungen noch weiter erläutern, aber, um es kurz zu fassen, es lassen sich die Personen anhand bestimmter Modellschemata beschreiben:

„Marie und Erich bilden das Modell einer Seite der Liebe, die den Liebenden zum Unterdrückten und den Geliebten zum Unterdrücker macht. Das Paar Paul und Helga ist dementsprechend in einem Modell entworfen, das die Verzweiflung der treuen Liebe enthüllt. Das Modell von Peter und Elisabeth beschreibt die Autorität und Abhängigkeit in der Menschenbeziehung. Und Rosy und Franz modellieren die Käuflichkeit der Gefühle. Diese Modellgruppen vermischen sich miteinander, indem sie die Zeit damit verbringen, auf einem Treppengeländer herumsitzend, am Wirtshaustisch Karten zu spielen und über die abwesenden Modellgruppen zu reden.“¹⁵⁷

Mit dem Auftauchen Jorgos werden die Beziehungen durchgemischt und aufgebrochen. Doch auch wenn Marie sowohl bei Erich als auch bei Jorgos von ‚Liebe‘ spricht, ist dies eine Illusion, denn von Liebe kann in den gezeigten Beziehungen kaum die Rede sein. Es scheint in der Gruppe keine tieferen Verbindungen zu geben als die, dass sich alle in der mehr oder weniger gleichen aussichts- und hoffnungslosen Lage befinden. Innerhalb dieser Beziehungsgefüge üben die Protagonisten Macht aus, und zwar mit den verschiedensten Mitteln, die da wären: Gewalt, Geld, Sex und Handlungsmotive. Die verschiedenen Machtverhältnisse und die zur Machtausübung verwendeten Mittel lassen sich dabei auch auf der bildlichen Ebene des Filmes wiederfinden. In der nun folgenden Filmanalyse soll also besonders die Darstellung der Machtverhältnisse untersucht werden.

4.2.2. Zur filmischen Darstellung sozialer Machtverhältnisse

Wie in Kapitel 2 ausgeführt wurde, gibt es sehr verschiedene Darstellungen von Macht, wobei diese auch immer von den gezeigten Personen und ihrem sozialen Umfeld abhängig sind. In Fassbinders *Katzelmacher* sind die Protagonisten mehr oder weniger sozial gleichgestellt, es gibt keine allzu großen Unterschiede. „In Gesellschaft leben bedeutet: Es ist stets möglich, dass die einen auf das Handeln anderer einwirken. Eine Gesellschaft ohne "Machtbeziehungen" wäre nur eine Abstraktion.“¹⁵⁸ Diese „Machtbeziehungen“ werden auch in den Filmbildern erkennbar dargestellt.

¹⁵⁷ Ebd., S. 102.

¹⁵⁸ Foucault, „Subjekt und Macht“, S. 240-163, hier S. 255.

Vor der genauen Analyse der Darstellung von Macht in *Katzelmacher* müssen kurz Form und Stil des Filmes allgemein betrachtet werden.

„In *Katzelmacher* gab's außer sechs Fahrten, die alle gleich waren, immer nur stehende Einstellungen, die alle sehr lang waren.“¹⁵⁹ Dieser Satz Fassbinders fasst sehr knapp die extreme Statik des Films zusammen. Neben der statischen Kamera gibt es auch nur eine vergleichsweise geringe Anzahl an Handlungsorten/Einstellungen. Man sieht die Gruppe junger Leute gemeinsam vor dem Haus oder im Wirtshaus herumsitzen oder zu zweit oder zu dritt in den verschiedenen tristen kahlen Wohnungen.



Abbildung 32 Die Gruppe vor dem Haus¹⁶⁰



Abbildung 33 Bei Helga zuhause¹⁶¹

Dann gibt es noch die Spaziergänge und Treppenszenen, wobei es sich bei den Spaziergängen um die oben erwähnten Kamerafahrten handelt.

¹⁵⁹ Brocher, Corinna, „Die Gruppe, die trotzdem keine war. Rainer Werner Fassbinder über die Entwicklung des antiteaters und die Entstehung seiner ersten fünf Filme“, *Fassbinder über Fassbinder*, hg. v. Robert Fischer, Frankfurt/Main: Verlag der Autoren 2004, S.17-176, hier S.130 (Orig. Sprachlich unbearbeitete Abschrift einer Tonbandaufzeichnung, April 1973, Erstveröffentlichung).

¹⁶⁰ *Katzelmacher*, Regie: Rainer Werner Fassbinder, DVD-Video, Arthaus 2007, 00:06:30; (Orig. Deutschland 1969).

¹⁶¹ Ebd., 00:01:47.



Abbildung 34 Rosy und Franz im Treppenhaus¹⁶²



Abbildung 35 Helga und Marie spazieren über den Hof¹⁶³

Die fünf wichtigsten Handlungsorte sind also im Wirtshaus, vor dem Haus, in der Wohnung, im Treppenhaus und im Hof. Die Einstellungen variieren leicht, sind jedoch in manchen Szenen parallel angelegt. Besonders häufig benutzt Fassbinder die amerikanische Einstellung (siehe Abbildung 33 und 35), in der man die Figuren von den Knien aufwärts sieht, eine Einstellung, die früher vor allem in Western verwendet wurde. Die Gruppenszenen sind in halbtotale oder halbnahen Einstellungen gedreht, wobei der Hintergrund meist eintönig ist und auch die Protagonisten wenig Aktion zeigen (siehe Abbildung 32). Der Film enthält keine Panoramabilder, Totalen, Groß- oder Detailaufnahmen. Des Weiteren sind die Protagonisten in den verschiedenen Bildern oft ähnlich positioniert. Bei den Gruppenszenen stehen sie meist nebeneinander, mit dem Gesicht der Kamera zugewandt (siehe Abbildung 32). Bei Szenen mit zwei Personen sitzen diese meist entweder nebeneinander, mit dem Gesicht frontal zur Kamera, oder eine der beiden ist im Profil zu sehen, während die andere wieder mit dem Gesicht frontal gezeigt wird. Szenen, in denen sich die Figuren gegenüberstehen und direkt anschauen, wie in Abbildung 34, findet man nur sehr wenige. Auch scheint es so, als würden die Protagonisten immer an der Kamera vorbeischaun. Bei Hembus liest man hierzu:

„Hanna Schygulla hat als Marie den ‚geraden Blick‘, den sie an dem ‚Griech aus Griechenland‘ so liebt, während man von allen anderen – schon dies ist ein fabelhafter Regie-Einfall – immer den Eindruck hat, als vermieden sie es, einander und dem Pub-

¹⁶² Ebd., 00:13:57.

¹⁶³ Ebd., 00:18:18.

likum in die Augen zu sehen (,Das wichtigste beim Inszenieren ist immer, daß man die Augen der Darsteller sieht‘, hat John Ford gesagt).“¹⁶⁴

Fassbinder weicht hier bewusst von einer üblichen Inszenierungsweise ab und verstärkt damit die im Film vorhandene emotionale Distanz. Vielleicht ist dieser ausweichende Blick auch als Signal der Unsicherheit dieser Vertreter des kleinbürgerlichen Milieus zu verstehen.

Natürlich sollen durch die Art der Kameraführung und der Figurenpositionierung bestimmte Wirkungen erzielt werden. Deshalb wird schon in den ersten zehn Minuten des Films aus den Personenanordnungen in den Bildern die Rollenverteilung, sprich die Machtverteilung, deutlich.

¹⁶⁴ Fischer/Hembus, *Der neue deutsche Film, 1960-1980*, S.59.



Abbildung 36 Marie und Erich im Auto¹⁶⁵



Abbildung 37 Helga und Paul nach dem Sex¹⁶⁶



Abbildung 38 Elisabeth und Peter beim Essen¹⁶⁷

In Abbildung 36 und 37 sind eindeutig die Männer in der stärkeren Position, die Frauen suchen ihre Nähe, wollen Halt bei ihnen finden. Die Männer sind in gewisser Weise abwesend: Erich durch seinen abgewandten Blick und Paul dadurch, dass man nur seine Beine sieht. Was auf der Bildebene schon deutlich ist, wird auch auf sprachlicher Ebene verstärkt: Während Marie sich Gedanken um ihre Beziehung macht und behauptet, keinen anderen Mann wie Erich finden zu können, meint dieser nur: „Und wenn schon, es gibt andere wie mich.“ Helga klammert sich an Pauls Bein, versucht, bevor er wieder geht, noch ein wenig Zärtlichkeit zu erhalten. Er lässt sich von ihr jedoch nicht beim Anziehen stören, stößt sie grob weg und verabschiedet sich mit den Worten: „Schreibs auf die Rechnung, Baby.“ Paul und Erich sehen sich selbst ihren Frauen gegenüber in der stärkeren

¹⁶⁵ *Katzelmacher* (Orig. Deutschland 1969), 00:02:28.

¹⁶⁶ Ebd., 00:04:52.

¹⁶⁷ Ebd., 00:06:09.

Position, ihr „System der Differenzierung“¹⁶⁸ entspricht einer atavistischen patriarchalischen Rollenverteilung in den Beziehungen. Während die Frauen den emotionalen und schwächeren Teil in einer Beziehung verkörpern, befinden sich die Männer in einer emotional distanzierten Rolle - mit absolutem Einfluss auf ihre Partnerinnen.

In Abbildung 38 erkennt man Elisabeth und Peter: Während Elisabeth frontal zur Kamera sitzt und Peter direkt ansieht, befindet sich dieser mit gesenktem Blick im Profil am rechten Bildrand. Elisabeth macht hier mit dem Satz „Das Bier zahl ich oder?“ klar, wer bei ihnen die Hosen an hat. Elisabeth offenbart ihre Macht über Paul, also die „instrumentellen Modalitäten“¹⁶⁹ ihrer Machtausübung durch die ihr ‚selbstverständliche‘ Finanzhoheit.

Der Zuschauer erkennt also sehr schnell, wie die Macht in den gezeigten Beziehungen verteilt ist. Im Laufe des Filmes wird jedoch deutlich, dass nicht alle Beziehungen so sind, wie sie zu Beginn scheinen; andere verändern sich durch das Auftauchen des Griechen Jorgos. Es ist möglich, die Analysepunkte Foucaults auch hier anzuwenden. „Das System der Differenzierung, das es gestattet, auf das Handeln anderer einzuwirken“¹⁷⁰, auf das sich die Protagonisten hier beziehen, beruht auf Ausländerfeindlichkeit, Diskriminierung des anderen Geschlechts und persönlicher Selbstüberschätzung. „Die Art der Ziele, die bei der Einwirkung auf das Handeln anderer verfolgt werden“¹⁷¹, sind zwar zu finden, sie werden oft jedoch nicht besonders nachdrücklich verfolgt beziehungsweise nach einem gescheiterten Versuch wieder aufgegeben. „Die instrumentellen Modalitäten“¹⁷² bestehen vor allem aus körperlicher Gewalt, Sex und Geld. Ebenso gibt es hier „die Formen der Institutionalisierung“¹⁷³ innerhalb der Gruppe, die durch das Auftauchen Jorgos durcheinandergebracht werden, da dieser keine Ahnung von der Gruppenhierarchie hat. „Der Grad der Rationalisierung“¹⁷⁴ ist eher nicht sehr ausgeprägt, denn obwohl die Protagonisten verschieden mit ihrer Situation und deren Veränderungen umgehen, ist der Sinn dahinter meist nicht deutlich erkennbar. Des Weiteren finden sich die Protagonisten am Ende des Films mehr oder

¹⁶⁸ Foucault, „Subjekt und Macht“, S. 240-163, hier S.259.

¹⁶⁹ Ebd., S.259.

¹⁷⁰ Ebd., S.259.

¹⁷¹ Ebd., S.259.

¹⁷² Ebd., S.259.

¹⁷³ Ebd., S.259.

¹⁷⁴ Ebd., S.260.

weniger mit ihrer Situation ab beziehungsweise versinken wieder in dieselbe Lethargie, die schon zu Beginn spürbar gewesen ist. Neben dieser eher abstrakten Ebene ist im Film die reale Ebene der körperlichen Machtmittel noch genauer in den Blick zu nehmen.



Abbildung 39 Helga und Paul im Wirtshaus¹⁷⁵



Abbildung 40 Paul verpasst Helga einen Schlag auf den Kopf¹⁷⁶



Abbildung 41 Jorgos, Elisabeth und Peter beim Essen¹⁷⁷



Abbildung 42 Ohne Vorwarnung verpasst Peter Elisabeth eine Ohrfeige¹⁷⁸

In Abbildung 39 und 40 sitzen Helga und Paul nebeneinander am Wirtshaustisch, frontal zu Kamera. Sie blicken sich nicht an, Paul hat die Lider gesenkt und Helga starrt in die Luft. Nachdem Helga ihren Unmut über Pauls Umgang mit Erich ausgedrückt hat, verpasst ihr Paul einen Schlag auf den Kopf, um sie zum Schweigen zu bringen, ohne dabei auch nur aufzublicken. In Bild 41 befinden sich Jorgos, Elisabeth und Peter beim Essen in der

¹⁷⁵ *Katzelmacher* (Orig. Deutschland 1969), 00:12:34.

¹⁷⁶ Ebd., 00:12:46.

¹⁷⁷ Ebd., 00:56:11.

¹⁷⁸ Ebd., 00:56:23.

Küche. Elisabeth sitzt zwischen den beiden Männern, jeder blickt auf seinen Teller, keiner spricht. Während Elisabeth und Jorgos von vorne zu sehen sind, sitzt Peter auf der Seite auf seinem gewohnten Platz, im Profil. Aus heiterem Himmel verpasst Peter Elisabeth eine Ohrfeige und verlässt dann den Raum. Peter will hier vor Jorgos seine Macht über Elisabeth demonstrieren. Jorgos blickt nicht einmal auf, und auch Elisabeth isst nach der Attacke beinahe ungerührt weiter. „Die Ausübung von Macht ist keine bloße Beziehung zwischen individuellen oder kollektiven "Partnern", sondern eine Form handelnder Einwirkung auf andere.“¹⁷⁹ Dies schreibt Foucault in seiner *Analytik der Macht*. Eines der hier eingesetzten Machtmittel beziehungsweise eine „Form der handelnden Einwirkung“¹⁸⁰ ist die Gewalt. Wenn die Männer nicht mehr wissen, wie sie reagieren sollen, oder es ihnen nicht gelingt, ihre Emotionen in Worte zu fassen, werden sie gewalttätig. Die Gewalt entsteht hier aus der Reflexions- und Kommunikationsunfähigkeit der Protagonisten. Da sie sich nicht anders zu helfen wissen, schlagen sie zu, um dadurch ihre Machtstellung klarzustellen.



Abbildung 43 Marie und Erich unterhalten sich¹⁸¹



Abbildung 44 Erich ohrfeigt Marie¹⁸²

¹⁷⁹ Foucault, „Subjekt und Macht“, S. 240-163, hier S. 255.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 255.

¹⁸¹ *Katzelmacher* (Orig. Deutschland 1969), 00:27:16.

¹⁸² Ebd., 00:27:18.

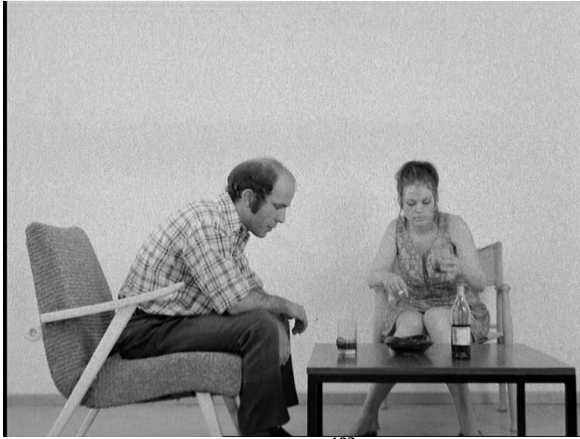


Abbildung 45 Peter bei Rosy¹⁸³



Abbildung 46 Peter wird Rosy gegenüber brutal¹⁸⁴



Abbildung 47 Erich ist Helga gegenüber sehr grob¹⁸⁵

Gewalt ist hier auch eng mit Sex verbunden. In Abbildung 43 erkennen die Zuschauer Erich und Marie: Sie liegt nackt auf dem Bett, er sitzt auf der Bettkante und streichelt ihren Kopf. Die Situation wirkt harmonisch, Erich fast liebevoll. Sie unterhalten sich über Erichs „Geschäftsidee“, Marie soll sich für ein besseres gemeinsames Leben prostituieren. Doch Marie will dabei nicht mitmachen, egal wie viel Geld es bringt. Erich schaut ihr in die Augen, es scheint, als wolle er sie zärtlich küssen, aber dann ohrfeigt er sie brutal; er begründet es mit dem Satz: „Dass dein Kopf zum Denken anfängt!“.

In Abbildung 45 sieht man Peter bei Rosy im Wohnzimmer sitzen, sie rauchen, trinken und schweigen die meiste Zeit. Rosy sitzt hier ähnlich Elisabeth frontal zur Kamera, während

¹⁸³ Ebd., 00:50:51.

¹⁸⁴ Ebd., 00:52:59.

¹⁸⁵ Ebd., 00:57:03.

Peter in der linken Bildhälfte wieder nur im Profil zu sehen ist. Peter gibt ihr das Geld, sie zieht sich aus, aber Peter wird ihr gegenüber sehr grob, so dass sie ihn mit dem Satz zurückweist: „Das ist dein Geld nicht wert.“. Die von Peter angewandte Gewalt ist hier völlig unmotiviert, und doch lässt er seine Aggressionen, die sich durch die ständigen Erniedrigungen Elisabeths und den Einzug Jorgos angestaut haben, an der schwächeren Rosy aus, wagt es aber, nachdem sie ihn zurückgewiesen hat, nicht weiterzugehen. Ganz ähnlich ist die Situation in Bild 47. Helga geht mit Erich, da er Verständnis für sie gezeigt hat und sie vor Paul verteidigt hat. Sie gibt sich ihm hin, er behandelt sie jedoch sehr grob und fügt ihr Schmerzen zu. Bei Fassbinder ist diese Verbindung wichtig, denn die Liebe ist für ihn nichts Romantisches, sondern mündet meist in Gewalt:

„Liebe geht üblicherweise im Kino, insbesondere im Melodrama, in Zusammensein oder Ehe über. Diese Konvention läuft Fassbinders Liebesvorstellung zuwider, denn die Abhängigkeit der Liebesbeziehung und das dadurch entstandene Unterdrücker-Unterdrückter-Verhältnis mündet bei ihm in Gewalt: "Ohne Liebe gäbe es keine Gewalt. Die Gewalt entsteht durch den Mißbrauch der Liebe; Liebe, die ja stets gleich Besitzansprüche stellt, Liebe, die kälter als der Tod". Die Gewalt, die Kehrseite der Abhängigkeit der Liebe, ist bei Erich und Marie in *Katzelmacher* von der statisch wartenden, modellierenden Kamera demonstrativ darstellt.“¹⁸⁶

Nach Max Weber bedeutet „Macht [...] jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance beruht.“¹⁸⁷ Doch hier geht es nicht einmal unbedingt um das Durchsetzen des eigenen Willens oder das Erreichen eines bestimmten Zieles, sondern lediglich um die Profilierung der eigenen Stärke und Macht gegenüber eindeutig schwächeren Personen. Sang-Joon Bae schreibt hierzu:

„Funktioniert der Liebende in diesem System der Gefühlsausbeutung nicht einwandfrei, wird er mit Gewalt bestraft. So schlagen die nicht artikulierten Gefühle am Ende in Gewalt um, sozusagen als Ergebnis des ungelebten Lebens. Die Liebe ohne Machtansprüche und Besitzdenken ist für Fassbinder unvorstellbar, denn es existiert für ihn keine Liebe, sondern nur die Möglichkeit der Liebe.“¹⁸⁸

Da die Männer in ihrem alltäglichen Leben weitgehend machtlos und frustriert sind, versuchen sie, mit Hilfe dieser Machtausübung durch Gewalt ihr Selbstwertgefühl zu verbes-

¹⁸⁶ Bae, *Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung*, S.113.

¹⁸⁷ Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, S.28.

¹⁸⁸ Bae, *Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung*, S.113.

sern. Gleichzeitig dient die Gewalt als eine Art Strafe, da die Frauen sich nicht ihrem Willen unterwerfen möchten, sondern ihren eigenen Kopf haben und nicht einfach tun, was die Männer von ihnen verlangen.

Jorgos wird Opfer der Gewalt, da die Männer ihm als Gruppe natürlich bei weitem überlegen sind. Sie projizieren ihre Probleme auf ihn und lassen dann ihre Wut an ihm aus. Von ihm fühlen sie sich in ihrem gewohnten Lebensumfeld bedroht und - durch sein angeblich größeres Geschlechtsteil - in ihrer Potenz verunsichert. Er dringt als Fremder in diesen Mikrokosmos ein und bringt ihn durch seine Verbindung mit Marie durcheinander, weshalb er dann zur Zielscheibe ihrer Aggression wird.



Abbildung 48 Die Männer schlagen Jorgos zusammen¹⁸⁹



Abbildung 49 Sie treten noch auf Jorgos ein, als er schon am Boden liegt¹⁹⁰

Als die vier Männer eines Tages vor dem Haus „rumhängen“, kommt Jorgos vorbei und sie greifen ihn an. Höchst unfair, da sie in der Gruppe auf den Einzelnen losgehen, schlagen und treten sie ihn, bis er auf dem Boden liegt. Unter dem Vorwand, die angebliche Vergewaltigung Gundas zu rächen, aber natürlich hauptsächlich, um ihn zu vertreiben und ihre Macht in ihrem „Revier“ zu demonstrieren, wagen sie diesen Angriff. Trotz des unfairen Kräfteverhältnisses brüsten sie sich später mit ihrer Tat, ohne zu erkennen, wie erbärmlich diese eigentlich gewesen ist. Während jeder Einzelne von ihnen seine Freundin mit Hilfe von Gewalt zu dominieren versucht, schaffen sie es lediglich in der Kleingruppe, ihre

¹⁸⁹ Katzelmacher (Orig. Deutschland 1969), 01:20:18.

¹⁹⁰ Ebd., 01:20:30.

Macht gegenüber einem anderen Mann durch Gewalt zu demonstrieren, denn jeder von ihnen ist allein machtlos. Ganz im Sinne von Marx entsteht Macht hier lediglich aus dem Zusammenschluss der Männer zur Gruppe. Die Macht wird entindividualisiert um den ungeliebten Eindringling zu vertreiben und die ursprünglichen Machtverhältnisse wiederherzustellen.

Auch Geld spielt in den Beziehungen der Personen als Machtmittel eine bedeutende Rolle.



Abbildung 50 Franz gibt Rosy Geld¹⁹¹



Abbildung 51 Klaus bezahlt Paul¹⁹²

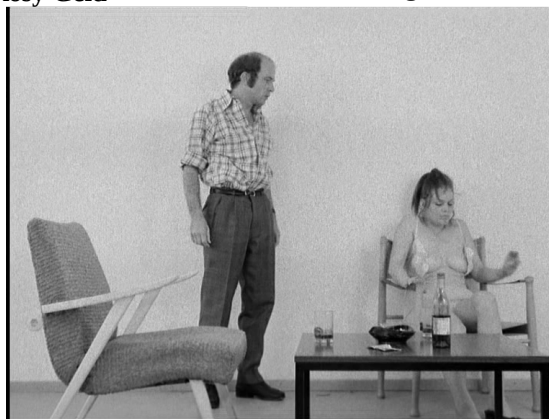


Abbildung 52 Rosy will Peters Geld nicht¹⁹³

In Abbildung 50 holt Franz sein Geld heraus und gibt Rosy etwas. Auch wenn beide wissen, dass er sie für Sex bezahlt, spielt Rosy es herunter, nimmt es aber jedes Mal an. In dieser Einstellung sitzt Franz frontal zur Kamera, während wir Rosy nur im Profil sehen.

¹⁹¹ Ebd., 00:24:07.

¹⁹² Ebd., 00:32:51.

¹⁹³ Ebd., 00:53:04.

Auch Paul wird für seine „Liebesdienste“ bezahlt, wie man in Bild 51 sieht. Dies passiert jedoch ganz cool mit Sonnenbrille auf der Nase und ohne große Worte. An der Tür lässt er sich von Klaus zum Abschied das Geld und einen Kuss geben, bevor er geht. Ebenso wie in Abbildung 50 sehen wir Paul, der sich für Sex bezahlen lässt, im Profil und Klaus von vorne. Abbildung 52 zeigt Rosy und Peter, nachdem sie ihn trotz des auf dem Tisch liegenden Geldes abgewiesen hat. Dieses Mal sieht man Rosy frontal und Peter im Profil.

Reichtum wird hier normalerweise mit Macht gleichgesetzt, also „läuft die Liebesbeziehung im Ausbeutungssystem [...] nur über die Käuflichkeit: "Eine Liebe und so, das hat mit Geld was zu tun."¹⁹⁴. Es wird uns mehrmals gezeigt, wie Geld für „Liebesdienste“ den Besitzer wechselt, wobei man die mächtigere der zwei Personen in diesen Bildern von vorne, die schwächere Person lediglich im Profil sieht. Rosy ist in Abbildung 52 in der stärkeren Position, da sie sich das Recht herausnimmt, Peter abzuweisen und ihn damit zu demütigen. In den beiden anderen Abbildungen hat die Person, die auch über das Geld verfügt, die Macht.

„Hier ist wieder Geld die einzige Sprache in der Liebesbeziehung, denn wo Geld das Erstrebenswerteste ist, muß so Wichtiges wie Liebe ja auch mit Geld zu tun haben.“¹⁹⁵

Geld - haben oder nicht haben - ist ein ständiges Thema auch innerhalb der Zweierkonstellationen. So will Erich Marie zum Geldverdienen bringen, ebenso verhält es sich bei Paul und Helga. Franz posaunt ständig heraus, dass es für ihn kein Problem sei Rosy zu bezahlen, da er ja einen Job habe und genug verdiene. Elisabeth macht Peter immer wieder klar, dass er in ihrem Haushalt der Schmarotzer sei und deshalb auch nichts zu sagen habe. Die Gleichsetzung von Geld und Macht gilt hier nur begrenzt; das Geld reicht höchstens aus, um kurzfristig Macht über eine andere Person auszuüben.

¹⁹⁴ Bae, *Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung*, S.115.

¹⁹⁵ Ebd., S.117.



Abbildung 53 Elisabeth verlangt Geld von Peter¹⁹⁶



Abbildung 54 Elisabeth will verhindern, dass Peter geht¹⁹⁷



Abbildung 55 Elisabeth kassiert die Miete von Jorgos¹⁹⁸

In Abbildung 53 erblickt man Elisabeth, wie sie Geld von Peter verlangt, dieser starrt nur stur vor sich hin und meint: „Hab kein Geld mehr.“ Elisabeth sieht man hier wieder mit dem Gesicht zur Kamera, während Peter auf seinem Stammplatz sitzt und ins Leere schaut. Auch wenn Elisabeth darüber verärgert scheint, wirft sie ihn nicht aus ihrer Wohnung. Sie erniedrigt ihn ständig, weil er kein Geld hat, aber es gibt zwischen den beiden eine emotionale Abhängigkeit, die in der Szene auf Abbildung 54 deutlich wird. Denn als Peter tatsächlich anfängt, seine Sachen zu packen, um zu gehen, verliert Elisabeth die Nerven und wirft seine Sachen wieder aus dem Koffer. Obwohl Elisabeth finanziell besser gestellt ist und somit mehr Macht hat, dreht sich durch ihre emotionale Abhängigkeit das Machtverhältnis um. In Bild 55 sitzt Elisabeth wieder in gewohnter Pose am Küchentisch, während

¹⁹⁶ *Katzelmacher* (Orig. Deutschland 1969), 00:30:54.

¹⁹⁷ Ebd., 00:21:06.

¹⁹⁸ Ebd., 00:48:33.

Jorgos seitlich steht. Sie lässt sich die Miete von ihm geben, wobei sie ihn kaum eines Blickes würdigt. Dann schickt sie ihn schroff aus der Küche, obwohl sie bemerkt haben muss, dass er sich etwas zu essen machen wollte. Sie spielt ihm gegenüber ihre Machtstellung als Hausherrin aus und Jorgos tut, was man ihm sagt.

In diesen hier angeführten Szenen geht es um die Verbindung von Geld und Macht. Während Elisabeth ihre Macht demonstriert, indem sie anderen das Geld abknöpft oder dies zumindest versucht, liegt die Macht bei Franz und Klaus im Besitz des Geldes und der Möglichkeit, sich damit körperliche Nähe kaufen zu können.

Sex und Liebe liegen in diesem Film sehr nahe zusammen beziehungsweise werden zum Teil gleichgesetzt. Körperliche Zuneigung findet bei den meisten der Protagonisten lediglich hinter verschlossenen Türen statt. Während die Männer zu Rosy gehen, weil sie einen großen Busen hat und jeden ranlässt, gilt Elisabeth als „mannstoll“; Gunda wird von allen verschmäht und ist als einzige allein. Da selbst der Grieche kein Interesse an Gunda zeigt, rächt sie sich, indem sie die Geschichte ihrer Vergewaltigung erzählt, und die Männer der Gruppe fallen prompt auf ihre Lüge herein. Allein aus Rache für die Zurückweisung schürt sie den Fremdenhass in der Gemeinschaft noch mehr, was schließlich auch zu dem Überfall Jorgos durch die Gruppe führt.

In den „Bettsszenen“ fällt auf, dass Sex zwar für alle Protagonisten „dazugehört“, dass zwischen den Sexualpartnern deshalb aber nicht zwangsweise eine emotionale Bindung besteht. Einer der Partner wirkt in den Bildern meist abwesend, als müsse man die körperliche Nähe ertragen, um dadurch das zu bekommen, was man eigentlich möchte. Besonders deutlich wird dies bei Rosy und Franz. In Abbildung 56 knien Rosy und Franz nackt auf dem Bett. Von Franz sehen wir nur die Rückseite und seinen auf Rosys Schultern liegenden Hinterkopf, aber nicht sein Gesicht. Von Rosy erkennt man lediglich die Arme und das Gesicht. Sie starrt schräg nach oben ins Leere und an ihrem Gesicht ist klar zu erkennen, wie unangenehm ihr diese Situation ist. Er wünscht sich: „Kann man nicht ein bisschen mehr machen als wärs Liebe oder so?“ Rosy bleibt gleichgültig. Als er sie danach fragt, meint sie: „Ich muss leben, das is alles.“



Abbildung 56 Franz und Rosy im Bett¹⁹⁹



Abbildung 57 Erich und Rosy²⁰⁰

Obwohl Franz sie für den Sex bezahlt, die Regeln macht immer noch Rosy. In der intimen Vertrautheit dieser körperlichen Nähe verliert das Geld seine Macht, denn Rosys Gefühle kann Franz damit nicht kaufen.

Sie nutzt ihre sexuellen Reize, um an Geld zu kommen, hat aber für sich selber mit der Liebe abgeschlossen. In Abbildung 57 sieht man Rosy und Erich auf dem Bett nebeneinandersitzen, während sie miteinander sprechen. Als er von Helgas und Pauls Hochzeit berichtet, meint sie: „Ich möchte mit sowas nix zum tun ham.“ Er fragt: „Und mit der Liebe?“ Darauf erwidert Rosy: „Auch net weil das alt macht.“ Sex wird hier als Ersatz für die Liebe verwendet. Während die Männer versuchen, durch Geld Macht auszuüben, probieren die Frauen, die Männer durch Sex an sich zu binden und so eine gewisse Macht über sie zu erlangen.

Marie sieht man nur ein einziges Mal im Bett mit Erich, und hier versucht sie auch, ihn von seinem Plan, dass sie sich prostituieren soll, abzubringen. Anhand weniger Bilder wird die Veränderung der Beziehung zwischen Rosy und Erich deutlich.

¹⁹⁹ *Katzelmacher* (Orig. Deutschland 1969), 00:27:33.

²⁰⁰ Ebd., 01:17:15.



Abbildung 58 Marie und Erich im Auto²⁰¹



Abbildung 59 Marie und Erich im Treppenhaus²⁰²



Abbildung 60 Marie und Erich im Bett²⁰³



Abbildung 61 Marie wendet sich ab²⁰⁴



Abbildung 62 Marie kommt nicht los²⁰⁵



Abbildung 63 Jorgos tritt auf²⁰⁶

²⁰¹ Ebd., 00:02:28.

²⁰² Ebd., 00:13:14.

²⁰³ Ebd., 00:27:16.

²⁰⁴ Ebd., 00:28:24.

²⁰⁵ Ebd., 00:31:46.

²⁰⁶ Ebd., 00:37:04.

In Abbildung 58 und 59 hängt Marie förmlich an Erich, sie lehnt sich bei ihm an, sucht seine Zuneigung. Ihr Blick geht in Richtung Kamera, während er wie in Bild 58 auf die Seite blickt oder man sein Gesicht wie in Bild 59 überhaupt nicht sieht. Zwischen Bild 60 und 61 kommt es zu meinem Bruch zwischen den beiden, Marie will sich nicht für ihn prostituieren und geht, nachdem er sie geohrfeigt hat. Dem sehnsüchtigen Blick auf Bild 60 folgt ein eindeutiges Abwenden. Marie kommt vorerst von Erich nicht los, und so sehen wir sie in Abbildung 62 wieder an ihm ‚hängen‘. Sie bietet ihm hier ihre Ersparnisse an und hofft, dass er sie nun mit dem Geld in Ruhe lässt und sie einfach nur liebt. In Abbildung 63 sieht man die beiden in der Szene, als Jorgos erscheint. Während sie vorher gelangweilt nebeneinander gestanden haben, hakt sich Marie, als Jorgos auftaucht, bei Erich unter und drückt sich an ihn. Sie wirken beinahe wie ein normales Pärchen. In den ersten Einstellungen hängt Marie noch an Erich, dann wird anhand ihres Verhaltens und auf Bildebene deutlich, dass sie einen neuen Weg einschlagen wird.



Abbildung 64 Im Wirtshaus²⁰⁷



Abbildung 65 Maries und Erichs Wege trennen sich²⁰⁸

Mit dem Auftauchen Jorgos wendet sich Marie mehr und mehr von Erich ab. In Abbildung 64 sehen wir sie mit ihren Freunden und Erich im Wirtshaus, sie sitzt abseits von den anderen und wirkt abwesend. Erich zieht sie zu sich und will sie küssen (siehe Abbildung 65), Maries Gesichtsausdruck sieht hierbei gequält aus, sie lässt sich nicht auf seine Zärtlichkeit ein. Es scheint, als ahne Erich Maries neue Gefühlslage, denn vorher war immer sie dieje-

²⁰⁷ Ebd., 00:40:23.

²⁰⁸ Ebd., 00:42:02.

nige, von der die Zärtlichkeiten ausgegangen sind. Erst mit dem drohenden Verlust seiner Freundin scheint es ihm notwendig, sich ihr zuzuwenden. Über ihren Köpfen sehen wir zwei Verkehrsschilder, die die sich trennenden Wege der beiden symbolisieren: Während das Schild über Erichs Kopf einen geraden Pfeil zeigt, sehen wir über Maries einen abgebogenen Pfeil, der von Erich wegführt. Sie verlässt im weiteren Verlauf Erich und wendet sich Jorgos zu. Er kommt aus einem anderen Land, hat einen ordentlichen Job und einen „graden Blick“, womit sie meint, dass er ein guter und ehrlicher Mensch sein müsste. Marie glaubt von Anfang bis Ende fest daran, dass sie es schaffen würde, sich ihre Wünsche und Sehnsüchte zu erfüllen. Nachdem Erich sie enttäuscht hat, findet sie in Jorgos einen neuen Mann, mit dem sie sich ein schönes neues Leben erträumt.

Mit Jorgos sieht man sie kein einziges Mal im Bett, sondern immer nur draußen im Grünen. Denn Marie glaubt tatsächlich noch an die Liebe, sie lässt sich davon nicht abbringen, auch wenn ihre Begründung erschreckend ist:

„Mit ihrem geraden Blick sagt Marie zu Jorgos einen der niederschmetterndsten, abgründigsten Sätze des ganzen Films: "Du bist lieb. Dich mag ich. Du kannst ja nichts reden, und das ist das Beste für mich." Die Unmöglichkeit des Dialogs eröffnet die Möglichkeit der Liebe. Die Möglichkeit Sprache zu benutzen, ist für alle anderen nur die Möglichkeit, eine Waffe zu benutzen, die möglichst verheerend verletzt und zerstört. Oder als eine Möglichkeit, sich über den anderen zu erheben.“²⁰⁹

Doch die Macht der Liebe, in die Marie so viele Hoffnungen gesetzt hat, ist am Ende doch nicht so stark, wie sie glaubt. Sie reagiert verärgert, als Jorgos seine Gedanken darüber, wieso er zusammengeschlagen worden ist, in Worte fasst, anstatt sie zu küssen und zu umarmen. Sie liebt nicht den realen Jorgos, sondern die Vorstellungen, die sie sich von ihm machen konnte, solange er nicht mit ihr gesprochen hat. Und obwohl sie sich der Illusion hingibt, mit ihm nach Griechenland zu gehen, weiß sie, dass er dort eine Frau und zwei Kinder hat. Liebe ist hier nicht wie in herkömmlichen Liebesfilmen eine Macht, die alle Hindernisse überwinden kann, sondern reine Illusion. „Bei Fassbinder gibt es ja keine

²⁰⁹ Fischer/Hembus, *Der neue deutsche Film*, S.59.

schöne Liebe, sondern nur die Möglichkeit der schönen Liebe. Die Utopie bleibt Utopie.“²¹⁰

Alle Protagonisten unterwerfen sich dem Verdikt der Illusion. Viele der Handlungen werden in der Hoffnung ausgeführt, der Erfüllung persönlicher Sehnsüchte etwas näher zu kommen. Alle Figuren träumen von einem besseren Leben, die Wege und Bemühungen, die sie dafür auf sich nehmen, sind jedoch von Figur zu Figur unterschiedlich ausgeprägt. Hier wird eine Macht wirksam, die ihre Ursache letztlich in der sozialen Kälte der Nichtkommunikation und der Nichtreflexion hat.

Helgas „größte Sehnsucht richtet sich auf [das] Geliebt-werden“²¹¹, sie wünscht sich nichts mehr, als dass Paul endlich ihre Gefühle erwidert. In ihrer Haltung und ihrem Verhalten ihm gegenüber ist das deutlich sichtbar. In mehreren Einstellungen scheint sie sich förmlich an Paul zu klammern, wie man in den folgenden Bildern sieht.



Abbildung 66 Helga will Paul, solange es geht, festhalten²¹²



Abbildung 67 Helga klammert sich an Paul²¹³

In Bild 66 versucht sie, nach dem verbrachten „Schäferstündchen“ noch etwas Zärtlichkeit von Paul zu bekommen. Mit verträumtem Gesichtsausdruck streichelt sie sein Bein, während er sich anzieht. Paul lässt dies zwar geschehen, scheint daran aber keine Interesse zu

²¹⁰ Bae, *Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung*, S.118.

²¹¹ Ebd., S.117.

²¹² *Katzelmacher* (Orig. Deutschland 1969), 00:04:52.

²¹³ Ebd., 00:28:51.

haben und verabschiedet sich sobald mit den Worten: „Schreibs auf die Rechnung, Baby.“. Auch Paul möchte Helga zur Prostitution bewegen, sie lehnt das jedoch vehement ab, droht ihm sogar mit der Polizei, wirft sich ihm jedoch dann weinend an den Hals und schluchzt: „Wo ich dich doch so lieb hab. Sei doch nicht so.“ Ihr Wunsch nach Liebe treibt sie immer wieder zurück zu Paul, obwohl dieser sich oft sehr abweisend ihr gegenüber verhält. Am Ende erfährt man, dass die beiden heiraten werden, obwohl er sie in den Fluss geworfen hat und sie das Kind, mit dem sie von ihm schwanger war, verloren hat. Ihr ‚idealistisch bürgerliches‘ Ziel, geliebt zu werden, wird formal durch die Eheschließung erreicht, ob ihr all die dafür in Kauf genommenen Erniedrigungen die ersehnte ‚Liebe‘ gebracht haben, bleibt aber offen.

Rosy könnte bei Franz die von Helga so heiß ersehnte Liebe finden, doch ihre Wünsche und Sehnsüchte liegen woanders. Sie verdient sich solange mit Sex ihr Geld, bis sie als Schauspielerin den Durchbruch schafft. Sie möchte im Fernsehen groß herauskommen und träumt schon von einem Leben in Luxus und ohne Geldsorgen. Liebe hat in ihrem Leben keinen Platz. Auch in ihren Beziehungen zum Rest der Gruppe ist sie eher distanziert, sie möchte zu niemandem gehören, damit ihr auf dem Weg zu ihrer Karriere niemand im Weg steht. Diese selbst gewählte Isolation spiegelt sich auch in den Bildern wider.



Abbildung 68 Rosy sitzt abgewandt von Marie und Erich und blickt zu Boden²¹⁴



Abbildung 69 Während sich die anderen unterhalten, schaut Rosy träumend in die Luft²¹⁵

²¹⁴ Ebd., 00:03:55.

²¹⁵ Ebd., 00:05:28.

In Bild 68 und 69 sieht man Rosy mit den anderen vor dem Haus. Doch sie grenzt sich durch ihre Körperhaltung und ihren Blick von der Gruppe ab. In Abbildung 68 sitzt sie etwas abgerückt und blickt zu Boden. In Abbildung 69 hat sie eine ähnliche Haltung, ist keiner anderen Person zugewandt, ihr Blick schweift gedankenverloren in die Ferne. Es scheint, als würde sie mit den anderen nur die Zeit totschlagen, bis sie endlich ausbrechen kann. Deshalb weist sie Franz auch mit den folgenden Worten zurück: „Da is nix drin mit uns, weil ich bin anders als die andern.“



Abbildung 70 Rosy und Franz im Treppenhaus²¹⁶



Abbildung 71 Rosy singt und tanzt²¹⁷

In Bild 70 sieht man Rosy sehr eindringlich mit Franz sprechen, sie stehen sich gegenüber im Treppenhaus, beide im Profil zur Kamera. Sie sieht ihn direkt an, während sie spricht. Sie verlangt von ihm, dass er den anderen nichts von ihrer Affäre berichtet und im Besonderen natürlich auch nicht von dem Geld, das er ihr dafür gegeben hat. Sie möchte Getratsche und einen schlechten Ruf vermeiden. Später wird jedoch klar, dass sie den guten Ruf schon längst verloren hat und die anderen über ihre „Methoden“ Bescheid gewusst haben. In Abbildung 71 steht Rosy vor einer weißen Wand, singt vor sich hin und tanzt ein wenig. Dies ist eine einzigartige Szene in diesem Film, in der Rosy - unabhängig von den anderen Figuren - die volle Aufmerksamkeit der Zuschauer hat. Der Text, den sie singt, lautet: „In the old days young man was this strong man / all the people stand back, when the young man walked by / and now the old man gets all the money“. Hierbei handelt es sich um

²¹⁶ Ebd., 00:13:57.

²¹⁷ Ebd., 00:21:49.

Textzeilen aus dem „Young Man Blues“ von Mose Allison.²¹⁸ Das Lied handelt davon, dass nicht mehr die Arbeitskraft der jungen Männer gefragt ist, sondern das Geld zählt. Am Ende des Films scheint es jedoch so, als würden Rosy langsam der Glauben und die Hoffnung auf ein besseres Leben verloren gehen, denn sie antwortet Gunda auf die Frage „Und wenns nix wird mit deiner Karrier?“ mit dem Satz: „Vielleicht, wegen dem Alter, das is nix.“



Abbildung 72 Rosy und Gunda²¹⁹

Rosy sitzt während dieses Gesprächs im Profil zum Zuschauer auf der linken Seite des Bildes, Gunda sieht man frontal, sie blickt jedoch nicht in die Kamera. Rosy schaut weder in die Kamera noch bei dieser ihr unangenehmen Frage Gunda an. Ihr Blick geht nach unten ins Leere, sie wirkt dabei ratlos, als wisse sie selbst nicht, was aus ihrem Leben werden sollte, wenn ihr lange gehegter Plan scheitert.

Für Marie wird mit dem Erscheinen Jorgos dann „alles anders“. Die beiden treffen sich nicht wie der Rest der Gruppe im Hof oder einer Wohnung, sondern im Grünen, am Fluss oder auf einer Parkbank.

²¹⁸ Trimborn, Jürgen, *Ein Tag ist ein Jahr ist ein Leben. Rainer Werner Fassbinder. Die Biographie*, Berlin: Propyläen 2012, S.120.

²¹⁹ *Katzelmacher* (Orig. Deutschland 1969), 01:24:11.



Abbildung 73 Marie klärt ihre Vorstellungen von einer Beziehung²²⁰



Abbildung 74 Marie spricht von ihrer Liebe²²¹



Abbildung 75 Marie ahnt, dass die Gruppe etwas ausheckt²²²



Abbildung 76 Jorgos versteht die Welt nicht mehr²²³

Marie versucht mit aller Macht, ein neues und besseres Leben zu erreichen, verfällt aber der Illusion, dies bei Jorgos finden zu können. In Bild 74 spricht sie mit Jorgos über ihre Liebe: „Wenn du einen anfasst, des ist schön. Des is eine Liebe, anders wie alle. [...] Ich hab dich sehr lieb.“ Doch obwohl sie ihm ständig ihre Liebe schwört, versteht er sie nur sehr wenig. Dies sieht sie als Vorteil:

„‘Du bist lieb. Dich mag ich. Du kannst ja nichts reden, und das ist das Beste für mich.’ Die Unmöglichkeit des Dialogs eröffnet die Möglichkeit der Liebe. Die Möglichkeit Sprache zu benutzen, ist für alle anderen nur die Möglichkeit, eine Waffe zu

²²⁰ Ebd., 01:00:10.

²²¹ Ebd., 01:10:18.

²²² Ebd., 01:14:19.

²²³ Ebd., 01:22:22.

benutzen, die möglichst verheerend verletzt und zerstört. Oder als eine Möglichkeit, sich über den anderen zu erheben.“²²⁴

Jorgos ist jedoch nicht so unbedarft, wie Marie glauben möchte. Er weiß, dass er Marie mit der Hoffnung auf ein besseres Leben verführen kann. Wenn sie aber Genaueres über seine Frau in Griechenland erfahren möchte, blockt er ab und tut so, als würde er sie nicht verstehen. Er bindet Marie an sich, da er sie glauben macht, dass er ihr ihre Wünsche erfüllen kann. Seine Macht besteht darin, dass sie auf Grund seiner Herkunft und Andersartigkeit der Illusion einer besseren Zukunft mit einem neuen Leben in Griechenland verfällt.

In Bild 76 treffen sich Marie und Jorgos, nachdem die anderen ihn verprügelt haben. Sie will, dass er sie küsst und ihr seine Liebe schwört, aber zum ersten Mal besteht sowohl körperlich als auch emotional eine Distanz zwischen ihnen, sie berühren sich in diesem Bild nicht. Auch sind sie beide frontal zur Kamera positioniert, im Unterschied zu den Abbildungen 73 bis 75, wo immer einer der beiden sich dem anderen zuwendet. Nun hat er doch etwas zu sagen, da er nicht versteht, warum die Gruppe ihn zusammengeschlagen hat. Marie regiert darauf wütend. Sie lässt sich dennoch nicht durch diesen unangenehmen Zwischenfall stören und glaubt weiterhin an ein neues Leben mit Jorgos in Griechenland. Sie gibt sich dieser Illusion trotz Gefahr des Scheiterns hin, was der Film aber offen lässt.

Die Macht der Sehnsüchte und Wünsche, also die Macht der Illusionen, treibt die Protagonisten in ihrem Leben weiter. Doch nur Marie wagt tatsächlich durch ihre Trennung von Erich und die Beziehung mit Jorgos einen mutigen Schritt. Mit aller Macht versucht sie auszubrechen, erkennt aber nicht, dass sie nur erneut in eine Sackgasse geraten ist, denn die schöne Liebe bleibt bei Fassbinder immer eine Utopie.²²⁵ Insofern ist die Macht der Wünsche die treibende Kraft, die dazu führt, dass die Figuren Machtkämpfe austragen. Ausgehend von den persönlichen Sehnsüchten versuchen sie, diese je nach Möglichkeit zu erreichen. „Macht ist jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance beruht.“²²⁶

²²⁴ Fischer/Hembus, *Der neue deutsche Film*, S.59.

²²⁵ Vgl. Bae, *Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung*, S.118.

²²⁶ Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, S.28.

„Im Wissen um das Aufleben von Fremdenfeindlichkeit und Rassismus im Gefolge der deutschen Vereinigung mag *Katzelmacher* als ein geradezu prophetischer Film erscheinen, aber zur Zeit seiner Entstehung reflektierte er neben den Spannungen der ersten Generation ‚Gastarbeiter‘ auch die linken Diskussionen zum autoritären Charakter, die das faschistische Potential von Menschen ohne Arbeit, Ausbildung und Aussichten bloßgelegt hatten.“²²⁷

Durch die Konzentration auf den Mikrokosmos dieser Personengruppe zeigt Fassbinder uns die Bereitschaft, sonst machtloser Menschen, Macht auf schwächere Individuen auszuüben. Der Besitz von Macht verleitet immer auch dazu, davon Gebrauch zu machen, vor allem wenn man in der Gesamtgesellschaft zu den Verlierern gezählt wird. Doch innerhalb direkter zwischenmenschlicher Machtbeziehungen ergeben sich immer wieder Möglichkeiten, diese Macht über noch Schwächere auszuüben. In der Machtausübung schwingt auch die Hoffnung auf ein besseres Leben mit. Da die Macht sich in einem solchen Fall auf diesen kleinen Personenkreis beschränkt, wird sie niemals darüber hinaus wirksam.

„*Katzelmacher* ent-deckt einen Teufelskreis in der Beziehung von Arbeitern zu Gastarbeitern, wo diejenigen, die von der Gesellschaft herumgestoßen werden, andere finden, die noch ärmer dran sind und ihrerseits ausgebeutet werden können.“²²⁸

Rainer Werner Fassbinder, der in seinem Film *Katzelmacher* in mancherlei Hinsicht Formen des kritischen Volksstückes verwendet, zeigt eine Gruppe von Underdogs, deren Hilf- und Machtlosigkeit gegenüber der Welt durch ihre Reflexions- und Sprachlosigkeit vorgeführt wird und deren Enge sich in den sparsamen szenischen Variationen manifestiert. Für das Phänomen Macht hat Fassbinder eine ganz eigene Signalsprache entwickelt, vereinfacht ausgedrückt, den Machtlosen sieht man im Profil, den „Macht-Haber“ en face. Die Variationen dieses Aufnahmestils sind sehr gering. Bezieht man noch die kühlen körper-sprachlichen Signale in die Betrachtungen mit ein, die sich auch in den Gruppenaufnahmen deutlich erkennen lassen, so offenbart sich ein verklemmtes psychosoziales Szenarium, in dem sich die Protagonisten, getrieben von irrationalen Illusionen bzw. Emotionen, in einen subjektiven Machtreigen einlassen, der letztlich ausweglos ist. Der Gastarbeiter steht nicht wirklich für ein gesellschaftliches Phänomen, sondern er ist lediglich ein Symbol für das Fremde, das in die kleine verklemmte Welt der ‚Freunde‘ einbricht. Durch seine soziale

²²⁷ Elsaesser, *Rainer Werner Fassbinder*, S. 431.

²²⁸ Ebd., S. 45.

Nähe zur Gruppe verhält er sich allerdings weitgehend konform: Er müht sich letztlich durch das Vorgaukeln einer Illusion den Ausbruchsversuch eines Gruppenmitglieds für sich sexuell zu nutzen, auch sein Macht über Marie ist eine trügerische Illusion.

Auf die Thematik des Fremden stößt man auch im aktuellen deutschen Film wieder. Bei der Untersuchung des Films *Jerichow* wird hierzu noch mehr zu sagen sein. Als Meister der zwischenmenschlichen Grausamkeit hat Fassbinder einen sehr eindringlichen Film geschaffen, der durch seine direkte Zurschaustellung der Machtkämpfe gleichzeitig auch deren Ausweglosigkeit deutlich macht.

5. Der deutsche Autorenfilm heute

5.1. 50 Jahre später – Der deutsche Film heute

„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.“²²⁹

Das war der Anspruch, den Fassbinder an seine Filme stellt. Sie sollten die Zuschauer über die reine Unterhaltung hinaus zum Nachdenken bewegen, ihnen die Augen für die Welt öffnen. Der Tod Rainer Werner Fassbinders am 10. Juni 1982 und die Einsetzung des neuen Innenministers Friedrich Zimmermann (CSU) im März 1983 gelten heute als der Anfang vom Ende des Neuen Deutschen Films.²³⁰ Nach 20 Jahren waren auch die Rebellen des Oberhausener Manifestes erwachsen geworden, und neben dem Kino gewann das Fernsehen in Deutschland mehr und mehr an Bedeutung. Während Autorenfilme meist nur noch in kleinen Programmkinos gespielt wurden, zeigten die neu entstandenen Multiplexkinos mehr Unterhaltungsfilm, die meist amerikanischen Ursprungs waren. Der Zuschauer suchte im Kino wieder mehr nach Zerstreuung als nach Belehrung. Denn obwohl die

²²⁹ Pflaum, Hans Günther, Film-Korrespondenz, Februar 1974, http://www.fassbinderfoundation.de/de/texte_detail.php?id=23&textid=116 (02.05.2012).

²³⁰ Rentschler, Erich, „Filme der Achtziger Jahre. Endzeitspiele und Zeitgeistszenarien“, *Geschichte des deutschen Films*, hg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler, Stuttgart: Metzler² 2004, S.245-280, hier S.283f.

Filmmacher des Neuen Deutschen Films weiterproduzierten, schrumpfte ihr Publikum zunehmend.²³¹

„In einer Kultur, die immer stärker Zerstreuung suchte, war ‚das andere Kino‘ zu einer gefährdeten Spezies geworden. Welche Hoffnung blieb da noch für ein Kino emotionaler Beteiligung und sozialer Betroffenheit, fragte Wim Wenders, für Filme, ‚die eine Seele haben, denen man ein Zentrum anmerkt, die eine Identität ausstrahlen?‘“²³²

Es gab Entwicklungen in die verschiedensten Richtungen: Während Herbert Achternbusch Deutschland den Rücken kehrte, Jean-Marie Straub und Danièle Huillet in ihren Arbeiten den Gegenwartsfilm kritisierten, betrieb Rosa von Praunheim aktiven Voyeurismus und Alexander Kluge entdeckte das Fernsehen für sich.²³³ Doch der deutsche Film sorgte kaum mehr für Aufsehen und verlor nach und nach die internationale Anerkennung, die er sich in den 60er und 70er Jahren hart erarbeitet hatte.

Heute, 30 Jahre nach Fassbinders Tod und 50 Jahre nach dem Oberhausener Manifest, befindet sich der deutsche Film wieder in einer Sackgasse, so dass erneut Rufe nach Veränderung laut werden. So schreibt Linda Söffker²³⁴ in der Zeitschrift *Schnitt* zum 50-jährigen Jubiläum des Oberhausener Manifests:

„Im Grunde ist das heute nichts anderes als die Oberhausener vor 50 Jahren in ihrem Manifest einklagten: ‚Freiheit von den branchenüblichen Konventionen. Freiheit von der Beeinflussung durch kommerzielle Partner. Freiheit von der Bevormundung durch Interessengruppen.‘ Zugegeben, unter den bestehenden Bedingungen ist das als Ratsschlag für die vielen arbeitssuchenden Regisseure natürlich untauglich, wenn die außerhalb der Förderstrukturen denken und entwerfen, katapultieren sie sich sofort ins Abseits. Es ist eine Katze die sich selbst in den Schwanz beißt, denn oft entwickeln sich gerade diese ‚Außenseiter‘ zu den Leuchttürmen, die wir suchen, um mit dem deutschen Film – auch im Ausland – aufzufallen. Unsere Aufgabe ist es, darauf zu achten, daß möglichst viele regelmäßig leuchten.“²³⁵

²³¹ Vgl. ebd., S.286-294.

²³² Ebd., S.295.

²³³ Vgl. ebd., S.295-300.

²³⁴ Anmerkung: Linda Söffker, geboren 1969, ist Kultur- und Filmwissenschaftlerin. Bis 1999 Programmgestalterin im Zeughauskino des Deutschen Historischen Museums. Seit 1999 Mitarbeiterin der Internationalen Filmfestspiele Berlin, ab 2002 in der Sektion "Perspektive Deutsches Kino". Seit 2006 ist sie Leiterin des Zeughauskinos / Deutsches Historisches Museum. Söffker lebt und arbeitet in Berlin.

²³⁵ Söffker, Linda, „Die Geister, die ich rief, werd‘ ich nun nicht los“, *Schnitt* Ausgabe #65, 01/2012, S.13-14.

Zum Glück tauchen solche „Leuchttürme“ immer wieder auf und zeigen, dass das deutsche Kino noch lange nicht tot ist.

Eine Gruppe, deren Filme in den letzten Jahren immer wieder für Begeisterung sorgen konnten, ist die sogenannte Berliner Schule. Sie produziert wie ehemals der Neue Deutsche Film kein Kino für die Massen. Denn das Kino der Massen sind heute Hollywood-Blockbuster in 3D, denen jedoch die Tiefe einer gut erzählten Geschichte meist fehlt. Auch die Entwicklung hin zu medienübergreifenden Szenarien, in denen der Konsument sich einen Kinofilm ansehen, bei einem Life-Rollenspiel oder einem international vermarkteten Online-Spiel mitmachen oder ein Buch lesen kann, ohne sich aus seiner illusionistischen Welt heraus bewegen zu müssen, stellt die heutigen Filmemacher vor letztlich enorme Probleme; der All-Inclusive-Konsument in seiner überreizten Konsumgier ist mit Kunst ohne Superlative nur noch schwer zu gewinnen oder gar zu begeistern.

Das Kulturgut Film ist bei weitem nicht so gefestigt und wird nicht so verstanden, wie es sein sollte. Das sieht auch der deutsche Filmemacher Andreas Dresen so:

„Genau das war ja die Forderung der Oberhausener: Film muß Kulturgut werden.“

Insofern ist diese Forderung immer noch aktuell. Aber es ist eher eine politische Frage als eine Frage der Filmkünstler. Die müssen natürlich beweisen, daß es Kulturgut ist, aber es muß in einer Gesellschaft auch zu Kenntnis genommen werden, daß das Kino in den letzten Jahrzehnten eine Kette von Meisterwerken hervorgebracht und das Leben der Menschen in den letzten 100 Jahren durchaus beeinflusst hat.²³⁶

Thomas Arslan ("Der schöne Tag", 2001), Benjamin Heisenberg ("Schläfer", 2005), Christoph Hochhäusler ("Milchwald", 2003), Valeska Griesebach ("Mein Stern", 2001), Ulrich Köhler ("Bungalow", 2002), Jan Krüger ("Unterwegs", 2004), Christian Petzold ("Innere Sicherheit", 2000), Angela Schanelec ("Marseille", 2004) und Henner Winckler ("Klassenfahrt", 2002) gehören zur neu ernannten Berliner Schule.²³⁷ Sie arbeiten in der Tradition von Godard und Bresson, von Fassbinder und Cassavates, sprich des Autoren-

²³⁶ Dresen, Andreas/Dietrich Brüggemann, „Wenn es am Ende schneit, habe ich Glück gehabt. Andreas Dresen im Gespräch mit Dietrich Brüggemann“, *Schnitt* Ausgabe #65, 01/2012, S.14-18, hier S.16.

²³⁷ Vgl. Gupta, Susanne, *Berliner Schule. Nouvelle Vague Allemande*, fluter. Magazin der Bundeszentrale für politische Bildung, 31.8.2005. <http://film.fluter.de/de/122/film/4219/> (02.05.2012).

films²³⁸. Sie wollen Kulturgut schaffen und das Publikum nicht mit “bequemen“ Filmen füttern.

Eben deshalb findet man in diesen Filmen ebenso wie bei Fassbinder & Co starke Darstellungen zwischenmenschlicher Machtverhältnisse. Anhand von Christian Petzolds Film *Jerichow* (2008) möchte ich nun diese Darstellungen im aktuellen deutschen Kino zum Abschluss kurz betrachten.

5.2. Christian Petzold - Jerichow

In *Jerichow* beschränkt sich die Zahl der Protagonisten auf lediglich drei Personen: den Türken Ali, seine deutsche Frau Laura und den deutschen Ex-Soldaten Thomas. Während bei Fassbinders *Katzelmacher* Landschaft und Natur kaum eine Rolle gespielt haben, ist Petzolds Dreiecksgeschichte in eine karge und einsame Provinzlandschaft an der Küste im Nordosten Deutschlands eingebettet. *Jerichow* ist zwar ein sehr ruhiger, aber dennoch kein statischer Film. Zu Beginn lernt der Zuschauer Thomas und seine momentane Lebenssituation kennen. Zusammen mit Thomas begegnen wir Ali, der sein Auto in den Straßengraben gesetzt hat. Aus dieser zufälligen Begegnung spinnt sich dann die Geschichte weiter, und es entwickelt sich eine Dreiecksbeziehung zwischen Ali, Laura und Thomas.

Einige der verwendeten Einstellungen wiederholen sich im Film öfter, sie bilden sozusagen den Rahmen der Geschichte.

²³⁸ Ebd., <http://film.fluter.de/de/122/film/4219/> (02.05.2012).



Abbildung 77 Thomas erster Arbeitstag²³⁹



Abbildung 78 Einstandsfeier von Thomas²⁴⁰



Abbildung 79 Thomas im Auto²⁴¹



Abbildung 80 Ali im Auto²⁴²

Wenn man die drei Protagonisten gemeinsam im Bild sieht, zeigt uns Petzold diese in halbnaher oder amerikanischer Einstellung; Mimik und Gestik sind zu erkennen, und sie stehen meist in einer aufeinander bezogenen Dreieckskonstellation (siehe Bild 77 und 78).

Bei ihren gemeinsamen Autofahrten, Abbildung 79 und 80, werden Thomas und Ali in einer nahen Einstellung von schräg hinten gezeigt. Durch die Schuss-Gegenschuss-Methode beobachten wir die beiden abwechselnd, jedoch nicht aus der Perspektive des jeweils anderen, sondern aus einer leicht nach hinten verschobenen Perspektive.

²³⁹ *Jerichow*, Regie: Christian Petzold, DVD Video, Piffel Medien 2009, 00:20:55; (Orig. Deutschland 2008).

²⁴⁰ Ebd., 00:28:31.

²⁴¹ Ebd., 00:22:08.

²⁴² Ebd., 00:22:12.



Abbildung 81 Ali und Thomas auf der Klippe²⁴³



Abbildung 82 Ali und Laura auf der Klippe²⁴⁴

Die Totale auf der Klippe (Abbildung 81) wiederholt sich am Ende des Films (Abbildung 82). Ali ist beide Mal derjenige, der weit im Hintergrund steht, während einer der anderen beiden mit dem Rücken zur Kamera in seine Richtung blickt.

In intimen Momenten ist man meist halbnah oder nah bei den Figuren (siehe Bild 83). Hin und wieder sehen wir aber auch eine der Personen in einer Totale, wie in Abbildung 84, wo diese meist sehr verloren wirkt.



Abbildung 83 Thomas und Laura tanzen eng umschlungen²⁴⁵



Abbildung 84 Laura allein am Strand²⁴⁶

Nun wenden wir uns den dargestellten Machtverhältnissen und deren Analyse zu. Geld spielt auch in diesem Film eine wichtige Rolle in den Beziehungen. Im ersten Teil des Filmes erfahren wir, dass Thomas sich Geld von einem Freund geliehen hat und dann verschwunden ist. Dieser Freund hat ihn jetzt jedoch gefunden und holt sich sein Geld zurück.

²⁴³ Ebd., 00:31:05.

²⁴⁴ Ebd., 01:23:04.

²⁴⁵ Ebd., 00:30:17.

²⁴⁶ Ebd., 00:31:19.

Thomas lässt die beiden sein Haus durchsuchen, er wirkt, als gehe ihn das alles nichts an. Thomas hat es in einer kindlichen Weise in einer Schachtel in seinem alten Baumhaus versteckt. Wir sehen Thomas lediglich von hinten, als sein „Freund“ ihm das Geld unter die Nase hält (siehe Bild 85), daraufhin wird Thomas niedergeschlagen und die Geldeintreiber verschwinden. Den Neuanfang, den Thomas damit geplant hat, muss er sich nun erarbeiten. Das Geld sollte ihm die Freiheit geben, sein Elternhaus zu renovieren und erst einmal ohne Job auszukommen, da er sowieso keine Qualifikationen hat, wie man später erfährt. Das Geld sollte ihm die Macht über sein eigenes Leben zurückgeben, stattdessen landet er als Saisonarbeiter auf einem Gurkenflieger.



Abbildung 85 Thomas „Schatz“ ist entdeckt²⁴⁷



Abbildung 86 Alis Geldtasche²⁴⁸

Als er Ali kurz darauf aus der Klemme hilft, liegt auf dessen Beifahrersitz eine Menge Geld beinahe unbeachtet herum. In Abbildung 86 sehen wir in Nahaufnahme das Geld. Für Ali scheint Geld keine Rolle zu spielen. Durch seine Dönerbudenkette hat er es zu Wohlstand gebracht, doch glücklich hat es ihn nicht gemacht. Die Macht, die Geld haben soll, ermöglicht Ali trotzdem nicht das Leben, das er sich erträumt hat. Er selbst sagt: „Ich lebe in einem Land, das mich nicht will, mit einer Frau, die ich gekauft hab.“²⁴⁹ Er hat geschafft, worum ihn viele Menschen beneiden könnten: ein gut laufendes Geschäft, ein hübsche Frau, ein tolles Haus. Nach außen wirkt Alis und Lauras Leben perfekt. Sein „System der Differenzierung“²⁵⁰ beruht auf seinem Geld, er hat Geld, Laura nicht, was ihm die Möglichkeit gegeben hat, sie damit an sich zu binden. Sein Ziel war jedoch eigentlich,

²⁴⁷ Ebd., 00:05:52.

²⁴⁸ Ebd., 00:11:13.

²⁴⁹ Ebd., 01:17:58 – 01:18:02.

²⁵⁰ Foucault, „Subjekt und Macht“, S. 240-163, hier S.259f.

Laura tatsächlich für sich zu gewinnen, es sollte aus ihrer „Zweckgemeinschaft“ am Ende Liebe werden. Ebenso verfährt er mit Thomas, er möchte ihn über den Job und damit über das Geld für sich gewinnen, behandelt ihn dann auch eher wie einen Freund anstatt wie einen Angestellten. Er hat Thomas nicht eingestellt, weil er dringend einen Mitarbeiter, sondern einen Freund braucht. Dass man Liebe und Freundschaft nicht kaufen kann, wird Ali schließlich auch klar. Das Traurige ist, dass er ein guter Mensch ist, der eigentlich keinen Wert darauf legt, Macht auf andere auszuüben, und doch scheint er im Leben keinen anderen Weg für sich gefunden zu haben.

Bei Fassbinder heißt es: "Eine Liebe und so, das hat mit Geld was zu tun." In *Jerichow* erklärt Laura Thomas, warum sie Ali nicht verlassen kann, mit den Worten: „Man kann sich nicht lieben, wenn man kein Geld hat.“²⁵¹ Eigenes Geld bedeutet für Laura, Macht über ihr eigenes Leben zu haben und sich der Macht anderer, in diesem Fall Alis, entziehen zu können. Sie hat Ali nicht aus Liebe geheiratet, sondern weil er ein „anständiger Kerl“ war und sie aus einer aussichtslosen Phase ihres Lebens befreien konnte. Doch hinter seinem Rücken hat sie ihn in seinem eigenen Geschäft betrogen, um selbst an Geld zu kommen.



Abbildung 87 Laura gibt Ali sein Geld zurück²⁵²



Abbildung 88 Thomas beobachtet die Szene aus dem Wald²⁵³

Wie ein kleines Kind versteckt sie das Geld, eingewickelt in Plastik, unter der Laderampe, und als Ali sie schließlich zur Rede stellt, gibt sie ihm das Geld reumütig zurück (Abbildung 87). Die Figuren stehen sich in dieser Einstellung gegenüber, man sieht lediglich ihre

²⁵¹ *Jerichow* (Orig. Deutschland 2008), 01:10:06 – 01:10:10.

²⁵² Ebd., 00:54:30.

²⁵³ Ebd., 00:54:58.

Oberkörper. Laura überreicht ihm mit gesenktem Blick das Geld. Ali schließt sie daraufhin in die Arme, denn er hatte geglaubt, Laura würde ihn mit einem anderen Mann betrügen. Thomas beobachtet die Szene aus einem Versteck im Wald. Von dem versöhnten Paar wird zu Thomas geschnitten, den man in einer halbnahen Einstellung neben einem Baum im Unterholz stehen sieht. Das Geld spielt für Ali keine Rolle, doch Laura zu verlieren, würde ihn zerstören. Sie hat mehr Macht über Ali, als sie selbst realisiert, denn wie Marie und Helga in *Katzelmacher* sehnt er sich vor allem nach Liebe.

Der Zuschauer weiß in diesem Moment schon von Lauras und Thomas Affäre, die zwar rein körperlich, aber doch sehr heftig zu sein scheint. Ali ahnt hiervon nichts, auch wenn er eigentlich den Ausschlag dazu gegeben hat. Die beiden sind nicht stark genug, sich der Macht der sexuellen Anziehung zu widersetzen, eigentlich wollen sie dies gar nicht. Doch Laura und Thomas finden keine vernünftige Lösung für ihr Problem, da Laura kein Geld bekommt, wenn sie sich von Ali scheiden lässt. Deshalb planen sie den Mord. Hannah Arendt schreibt: „Nackte Gewalt tritt auf, wo Macht verloren ist.“²⁵⁴ Und bei Foucault findet man zum Einsatz von Gewalt:

„Gewaltbeziehungen wirken auf Körper und Dinge ein. Sie kennen als Gegenpol nur die Passivität, und wenn sie auf Widerstand stoßen, haben sie keine andere Wahl als den Versuch, ihn zu brechen. Machtbeziehungen beruhen dagegen auf zwei Elementen, die unerlässlich sind, damit man von Machtbeziehungen sprechen kann: Der "Andere" (auf den Macht ausgeübt wird) muss durchgängig und bis ans Ende als handelndes Subjekt anerkannt werden. Und vor den Machtbeziehungen muss sich ein ganzes Feld möglicher Antworten, Reaktionen, Wirkungen und Erfindungen öffnen.“²⁵⁵

Mit dem Mord würden jegliche Machtgefüge aus den Angeln gehoben und ausgelöscht. Ali würde damit jede Möglichkeit auf Reaktion genommen.

Gewalt wird von Ali und Thomas im Laufe des Filmes genutzt, um Macht auszuüben. Während Thomas nur in einer tatsächlich gefährlichen Situation handgreiflich wird, vergreift sich Ali an Laura. Gewalt wird hier wie bei *Katzelmacher* gegen eindeutig schwächere Personen angewandt.

²⁵⁴ Arnedt, Hannah, *Macht und Gewalt*, München: Piper 1970, S.55.

²⁵⁵ Foucault, „Subjekt und Macht“, S. 240-163, hier S.255.

Mit Alis Eröffnung, dass er bald sterben wird, lässt Laura die Mordpläne fallen. Sie würde bis zum Ende bei Ali bleiben, ihm seine Illusion bewahren. Durch reinen Zufall entdeckt Ali Thomas im Gebüsch. Die Bilder ähneln der Szene zu Beginn des Filmes, als die drei den Einstand von Thomas feiern, also dem Punkt, an dem die Geschichte ihren Lauf nimmt.



Abbildung 89 Laura allein am Strand²⁵⁶



Abbildung 90 Ali und Laura auf der Klippe²⁵⁷



Abbildung 91 Die Dreieckskonstellation²⁵⁸



Abbildung 92 Laura wendet sich von Ali ab²⁵⁹

In Abbildung 89 sehen wir Laura in einer Totalen am Strand aus der Perspektive von Thomas, der auf der Klippe liegt und alles beobachtet. In der Anfangsszene, Bild 84, erblickte man Laura in einem ähnlichen Bild, nur dass sie die Beobachterin der Geschehnisse auf der Klippe war. Bild 90 ist von der Figurenkonstellation wie Abbildung 81 angelegt: Dieses Mal steht Laura mit dem Rücken zur Kamera und blickt Ali an. In Abbildung 91 verlässt der „Beobachter“ Thomas sein Versteck, und wir sehen die drei Protagonisten im Bild: Laura und Ali vorne bei der Klippe und Thomas mit dem Rücken zur Kamera, der die beiden anblickt. Hier wird nun die einander zugewandte Dreieckskonstellation aufge-

²⁵⁶ *Jerichow* (Orig. Deutschland 2008), 01:21:17.

²⁵⁷ Ebd., 01:23:04.

²⁵⁸ Ebd., 01:23:56.

²⁵⁹ Ebd., 01:24:38.

brochen, indem Laura sich von Ali abwendet und auf Thomas zugeht. In diesen beiden Bildern wird die Veränderung der Beziehungen deutlich, aber auch die Distanz, die nun zwischen Ali und Laura herrscht. Laura hatte nicht den Mut, ihrem Mann einfach die Wahrheit zu sagen, da sie den Verlust des Geldes befürchtet. Thomas sagt nichts in dieser letzten Szene, er bietet Ali keine Entschuldigung oder Ähnliches; er wendet ihm mit Laura an seiner Seite den Rücken zu. Die Figur Thomas ist körperlich sehr präsent, über seine Wünsche erfährt man jedoch recht wenig. Er ist ein starker Mann, der jedoch ansonsten machtlos ist, da er weder Job noch Geld und Perspektive hat. Ali trifft letztendlich die Entscheidung, sein Leben selbst zu beenden. Das Leben hat ihm seine Wünsche versagt, obwohl er scheinbar alles richtig gemacht hat. Mit seinem Selbstmord entgeht er einem einsamen Tod. Thomas und Laura bekommen, was sie sich erhofft haben. Ob dies jedoch ein guter Start in ein neues Leben ist, bleibt fraglich.

Anders als bei Fassbinder spielen die hier vorkommenden Orte sehr wohl eine Rolle. Während sich in den Wohnungen die Beziehungen abspielen, steht der Wald für eine verwirrte Emotionalität. Thomas beobachtet Laura und Ali mehrmals vom Wald aus, Laura schleicht sich in den nächtlichen Wald, um eine kurze Berührung von Thomas zu erhaschen, und auch in der letzten Szene, vor dem geplanten Mord, versteckt sich Thomas zwischen den Bäumen und Sträuchern nahe der Klippe. Die Klippe und das Meer verdeutlichen die Sehnsüchte der Protagonisten. Ali fühlt sich hier an seine Heimat erinnert, wo er vielleicht ein besseres Leben hätte haben können, die Beziehung von Laura und Thomas nimmt hier ihren Anfang, und hier wollen sie sich von Ali befreien. Obwohl die Orte oft sehr trist und einsam wirken, unterstreichen sie das Verhalten und die Wünsche der Protagonisten und ebenda entfalten sich die oben dargestellten Machtspiele.

Petzold hat ein Kabinettstückchen abgeliefert, in dem die drei Protagonisten ihre ‚Spiele‘ in einer nahezu sterilen Laborwelt abarbeiten, die opulente Natur und die anderen Menschen, die auftauchen, sind lediglich Anreger oder Katalysatoren, die die Protagonisten in die ‚richtige‘ Richtung bringen. Die Machtspiele, vorwärtsgetrieben durch Sexualität (Laura und Thomas) und durch Illusion (Ali), enden im Sieg der Sexualität und in der Niederlage der Illusion, ohne dass die Harmoniebedürfnisse der Protagonisten erfüllt werden würden.

Auch wenn sich die Darstellungsweisen von Fassbinder zu Petzold verändert haben, so sind die dargestellten Machtverhältnisse im Kern dieselben geblieben. Petzold zeigt in seiner Figur des Ali das Schicksal der Generation nach Fassbinders Jorgos und in der Dreiecksbeziehung die Grausamkeiten, die sich die Menschen tagtägliche gegenseitig antun. Zwischenmenschliche Machtverhältnisse sind heute noch genauso aktuell und darstellbar wie zu Fassbinders Zeiten, lediglich die Personengruppe und die Darstellungsweise haben sich verändert.

6. Gedanken zum Phänomen Macht: Fassbinder - Petzold

Nach diesem Ausflug von der Philosophie über die deutsche Filmgeschichte der 20er Jahre bis zum aktuellen deutschen Film haben wir einige Erkenntnisse zu Macht und deren filmischen Darstellung gewonnen. Macht ist ein Thema, das man offensichtlich in allen Filmen, die zwischenmenschliche Verhältnisse thematisieren, verorten kann. Werke der Autorenfilmer sind hier jedoch deshalb besonders zu beleuchten, da es ihnen daran gelegen ist, vom reinen Unterhaltungsfilm wegzukommen und mit persönlichen und andersartigen Filmen das Leben und die Gesellschaft ihrer Zeit durch den Film kritisch zu betrachten.

Fassen wir zusammen: Die Machtgefüge, in denen Otto Normalbürger gefangen sind, und wie sie in den Filmen *Katzelmacher* und *Jerichow* dargestellt werden, finden in beiden Filmen eine nihilistische Deutung: Es gibt keinen Ausbruch aus der realen Welt durch die Durchsetzung der Illusionen. Die Machtspiele, die man spielen muss, weil man im Menschsein gefangen ist, bleiben sinnlos.

Foucault kam über das „eingebunden sein des Menschen in hochkomplexe Machtbeziehungen“²⁶⁰ zu der Frage „wie sie [die Macht] ausgeübt wird, also was da geschieht, wenn jemand, wie man sagt, Macht über andere ausübt.“²⁶¹ ,was wiederum hier zu der Untersuchung führte, wie solche in allen zwischenmenschlichen Beziehungen vorhandenen und analysierbaren Machtverhältnisse im Film erkennbar gemacht werden.

²⁶⁰ Foucault, „Subjekt und Macht“, S. 240-163, hier S.241.

²⁶¹ Ebd., S.251.

Die Darstellungsformen sind in *Katzelmacher* und *Jerichow* gänzlich verschieden. Diese Kontraste ergeben sich nicht nur durch den grundlegenden Unterschied zwischen Schwarz-Weiß-Film und Farbfilm: Fassbinder stellt seine Protagonisten in ein karges, dem Milieu entsprechendes Ambiente einer Münchner Vorstadt, das bereits bei der ersten Einstellung die Tristess des nachfolgenden Filmes erkennen lässt, während Petzold seine Schauspieler in einer üppigen Natur positioniert, die in sich auch Aussage ist: Das Meer spiegelt die Sehnsucht Alis wider, und als sich Laura zu Thomas zur ersten gemeinsamen Nacht schleicht, regnet es usw.; Fassbinders Paare und ihre ‚Machtspiele‘ sind Typen – Petzolds Dreieck wird von Individuen gebildet. Entsprechend werden auch die Machtverhältnisse anders dargestellt. Bei Fassbinder finden sie in Bildern statt, bei Petzold im Dialog. Die Bilder bei Fassbinder vermitteln Signale, die bei Petzold Gefühle, anders ausgedrückt, wir dürfen eine Emotionalisierung von Fassbinder zu Petzold feststellen, eine Beobachtung übrigens, die sich auf einige der anderen zitierten Filme übertragen lässt. *Der Große Diktator* oder *Das Mädchen Rosemarie* bieten vor allem Typen, während Hirschbiegels *Der Untergang* sehr stark ins subjektiv emotionale hinüberreicht. Entsprechend finden auch die Machtspiele Ausdrucksformen: plakativ und emotional.

Oft sind die in den Filmen erkennbaren Machtverhältnisse der Realität erschreckend ähnlich, so dass man Aspekte des eigenen Lebens oder der eigenen Persönlichkeit wiederentdeckt. Den deutschen Autorenfilmern ist es zu verdanken, dass die Zuschauer immer wieder auf den Boden der Tatsachen zurückgeholt werden und mit Hilfe solcher Filme auch ihr eigenes Leben vielleicht etwas kritischer betrachten, um es mit Fassbinders Worten zu sagen: „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.“²⁶²

Die große Kunst ist es, wenn man sich als Zuschauer dabei auch noch unterhalten fühlt.

²⁶² Pflaum, Hans Günther, Film-Korrespondenz, Februar 1974 ,
http://www.fassbinderfoundation.de/de/texte_detail.php?id=23&textid=116 (02.05.2012)

7. Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W., „Reflexion über das Volksstück“, *Schriften in 20 Bänden: Band 11: Noten zur Literatur*, hg. v. Tiedemann, Rolf unter Mitw. von Gretel Adorno, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Arnedt, Hannah, *Macht und Gewalt*, München: Piper 1970.

Astruc, Alexandre, *The Birth of a new avant-garde: La camera-stylo*, http://www.fadedrequiem.com/zoetrope/wp-content/uploads/2007/11/alexandre_astruc_birth_of_new_avante_garde.pdf (2.5.2012).

Bae, Sang-Joon, *Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung*, Remscheid: Gardez! Verlag 2005.

Baer Harry, *Schlafen kann ich wenn ich tot bin. Das atemberaubende Leben des Rainer Werner Fassbinder aufgeschrieben von Harry Baer*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990.

Barnett, David, *Rainer Werner Fassbinder and the German Cinema*, Cambridge: Cambridge University Press 2005.

Barthes, Roland, „Der Tod des Autors“, *Texte zur Theorie der Autorenschaft*, hg. v. Fotis Jannidis, Stuttgart: Reclam 2000, S. 185-193.

Brocher, Corinna, „Die Gruppe, die trotzdem keine war. Rainer Werner Fassbinder über die Entwicklung des antiteaters und die Entstehung seiner ersten fünf Filme“, *Fassbinder über Fassbinder*, hg. v. Robert Fischer, Frankfurt/Main: Verlag der Autoren 2004, S.17-176; (Orig. Sprachlich unbearbeitete Abschrift einer Tonbandaufzeichnung, April 1973, Erstveröffentlichung).

Buchna, Kristina, „*Provoziere nicht die Gesellschaft!*“ *Das Mädchen Rosemarie*, FilmGeschichte(n) – Ein Blog zur Geschichte des 19./20. Jahrhundert im Film, 2008, <http://filmgeschichten.blogspot.com/2008/02/provoziere-nicht-die-gesellschaft.html> (2.5.2012).

Byung-Chul Han, *Was ist Macht?* Nachdr. Stuttgart: Reclam 2010.

Dresen, Andreas/Dietrich Brüggemann, „Wenn es am Ende schneit, habe ich Glück gehabt. Andreas Dresen im Gespräch mit Dietrich Brüggemann“, *Schnitt* Ausgabe #65, 01/2012, S.14-18.

Eiden, Ingrid/Häntzschel, Hiltrud, „Alle meine Söhne – Rainer Werner Fassbinder – Martin Sperr – Franz Xaver Kroetz“, *"Diese Frau ist ein Besitz" - Marieluise Fleißer aus Ingolstadt, Zum 100. Geburtstag*; (Marbacher Magazin 96 = Sonderheft für die Ausstellung vom 23. November 2001 bis 3. Februar 2002 in Ingolstadt), bearbeitet v. Hiltrud Häntzschel, Marbach am Neckar: Dt. Schillergesellschaft 2001.

Elsaesser, Thomas, *Rainer Werner Fassbinder* Berlin: Bertz Verlag 2001.

Fassbinder, Rainer Werner, *Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*, hg. v. Michael Töteberg, Frankfurt am Main: Fischer 1986.

Fichter, Ulrich/Dirk Kurbjuweit, „Des Menschen Wolf“, *Der Spiegel* 21, 2011, S.74-85.

Firaza, Joanna, *Die Ästhetik des Dramenwerks von Rainer Werner Fassbinder. Die Struktur der Doppelheit*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2002.

Fischer, Robert/Hembus, Joe, *Der neue deutsche Film, 1960-1980*, München: Goldmann 1981.

Foucault Michel, „Subjekt und Macht“, *Analytik der Macht*, Hg. v. Daniel Defert, Francois Ewald, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 240-163.

Foucault, Michel, „Was ist ein Autor?“, *Texte zur Theorie der Autorenschaft*, hg. v. Fotis Jannidis, Stuttgart: Reclam 2000, S. 198-229.

Göttler, Fritz, „Westdeutscher Nachkriegsfilm. Land der Väter“, *Geschichte des deutschen Films*, hg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler, Stuttgart: Metzler² 2004, S. 167-206.

Grob, Norbert, „Film der Sechziger Jahre. Abschied von den Eltern“, *Geschichte des deutschen Films*, hg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler, Stuttgart: Metzler² 2004, S. 207-244.

Grob, Norbert/Bernd, Kiefer, „Mit dem Kino das Leben entdecken. Zur Definition der Nouvelle Vague“, *Nouvelle Vague*, hg. v. Norbert Grob, Mainz: Bender Verlag 2006.

Grob, Norbert, „Mit der Kamera ‚Ich‘ sagen. Le Cinéma des auteurs“, *Nouvelle Vague*, hg. v. Norbert Grob, Mainz: Bender Verlag 2006.

Gupta, Susanne, *Berliner Schule. Nouvelle Vague Allemande*, fluter. Magazin der Bundeszentrale für politische Bildung, 31.8.2005. <http://film.fluter.de/de/122/film/4219/> (02.05.2012).

Hobbes, Thomas, *Leviathan with selected variants from the Latin edition of 1668*, Edited, with Introduction and Notes by Edwin Curley, Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company 1994, S.106-110 Chapter 17 [13]; Übersetzung nach: Hobbes, Thomas, *Leviathan*, Aus dem Englischen übertragen von Jutta Schlösser, hg. v. Hermann Klenner, Philosophische Bibliothek Band 491, Hamburg: Felix Meiner Verlag 1996, S.141-146.

Jannidis, Fotis (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorenschaft*, Stuttgart: Reclam 2000.

Jannidis, Fotis, „Einleitung: Roland Barthes: Der Tod des Autors“, *Texte zur Theorie der Autorenschaft*, hg. v. Fotis Jannidis, Stuttgart: Reclam 2000, S. 181-184.

Jannidis, Fotis, „Einleitung: Michel Foucault: Was ist ein Autor?“, *Texte zur Theorie der Autorenschaft*, hg. v. Fotis Jannidis, Stuttgart: Reclam 2000, S.194-197.

Jessen, Jens, „Triumph des Willens über das Gewissen. Zum Tod der Filmkünstlerin Leni Riefenstahl, die den Nazis ihr Genie geschenkt hat“, *Die Zeit* Nr.38, 2003, <http://www.zeit.de/2003/38/Riefenstahl> (02.05.2012).

Kaes, Anton, „Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne“, *Geschichte des deutschen Films*, hg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler, Stuttgart: Metzler² 2004, S.39-98.

Kant, Immanuel, „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“, in: *Immanuel Kant, Werke VI: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*, hg. v. Wilhelm Wehisch, Frankfurt am Main: Insel 1964, S.53-61.

Koebner, Thomas, „Dramatik und Dramaturgie seit 1945“, in: Koebner, Thomas (Hrsg.), *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945* (Kröners Taschenbuch 405), Stuttgart: Kröner 1971, S.348-461.

Lenzen, Claudia, „Film der siebziger Jahre. Die Macht der Gefühle“, *Geschichte des deutschen Films*, Hg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler, Stuttgart: Metzler² 2004, S.245-280.

Loew, Dirk C., *Triumph des Willens*,
<http://www.filmzentrale.com/rezis/triumphdeswillensdcl.htm> (02.05.2012).

Loiperdinger, Martin, „Filmzensur und Selbstkontrolle. Politische Reifeprüfung“, *Geschichte des deutschen Films*, hg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler, Stuttgart: Metzler² 2004, S.525-544.

Luhmann, Niklas, *Macht*, Stuttgart: Lucius & Lucius³ 2003.

Machiavelli, Niccolò, *Gesammelte Werke in einem Band*, hg. v. Alexander Ulfig, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2006.

Marx, Karl, *Allgemeinen Statuten der Internationalen Arbeiter-Assoziation*, [http://www.vulture-bookz.de/marx/archive/volltext/Marx_1871~Allgemeine Statuten der Internationalen Arbeiter-.html](http://www.vulture-bookz.de/marx/archive/volltext/Marx_1871~Allgemeine_Statuten_der_Internationalen_Arbeiter-.html) (02.05.2012).

Pflaum, Hans Günther, Film-Korrespondenz, Februar 1974, http://www.fassbinderfoundation.de/de/texte_detail.php?id=23&textid=116 (02.05.2012).

Platon, *Der Staat*, hrsg. u. übers. v. Vretska, Karl, Stuttgart: Reclam 2008.

Radermacher, Thorsten, "Vom Dualen System zum interaktiven Fernsehen" Vorlesungsmitschrift, Uni Siegen SS 2011, <http://www.medienstudent.de/studi/tvgesch.htm> (02.05.2012).

Rentschler, Erich, „Filme der Achtziger Jahre. Endzeitspiele und Zeitgeistszenarien“, *Geschichte des deutschen Films*, hg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler, Stuttgart: Metzler² 2004, S.245-280.

Ruoff, Michael, *Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag² 2009.

Sauer, Jutta, *Etwas zwischen Männern und Frauen. Die Sehnsucht der Marieluise Fleißer*, Köln: PappyRossa 1991.

Schubert, Klaus/Martina Klein: *Das Politiklexikon*. 4., aktual. Aufl. Bonn: Dietz 2006, http://www.bpb.de/popup/popup_lemmata.html?guid=U1RMI7 (02.05.2012).

Schulte, Christian, „Alexander Kluges Modell einer kommunizierenden Öffentlichkeit“, *Medienkultur der 70er Jahre*, hg. v. Irmela Schneider, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004, <http://www.kluge-alexander.de/aktuelles/details/artikel/dialoge-mit-zuschauern.html> (2.5.2012).

Schütte, Wolfram, *Das Herz des neuen Deutschen Films. Rückblicke auf die Ära Fassbinder*, <http://www.fassbinderfoundation.de/node.php/de/werk> (02.05.2012).

Senft, Haro, „Rebellion ohne Ende? Erinnerungen eines Beteiligten“, <http://www.schnitt.de/211,0065,01> (02.05.2012).

Sirk, Douglas, „Filme vom Wesen und Zustand des Menschen in einer Zeit des vergesslichen Gewissens“, *Der neue deutsche Film, 1960-1980*, Fischer, Robert; Hembus, Joe, München: Goldmann 1981.

Söffker, Linda, „Die Geister, die ich rief, werd‘ ich nun nicht los“, *Schnitt* Ausgabe #65, 01/2012, S.13-14.

Töteberg, Michael, *Rainer Werner Fassbinder*, Hamburg: Rowohlt 2002, S. 8.

Töteberg, Michael (Hg.), *Rainer Werner Fassbinder. Die Kinofilme 1*, München 1987, S.131, hier zitiert nach: Bae, Sang-Joon, *Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung*, Remscheid: Gardez! Verlag 2005.

Trimborn, Jürgen, *Ein Tag ist ein Jahr ist ein Leben. Rainer Werner Fassbinder. Die Biographie*, Berlin: Propyläen 2012.

Vorländer, Karl, *Immanuel Kant. Der Mann und das Werk*, 1924, <http://www.textlog.de/35721.html> (02.05.2012).

Weber, Max, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, Tübingen: Mohr 1976.

Witte, Karsten, „Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung“, *Geschichte des deutschen Films*, hg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler, Stuttgart: Metzler² 2004, S. 117-166.

Internetquellen ohne Autor

<http://www.der-grosse-diktator.de/start.html> (2.5.2012), unter Hintergrund, Frühe Widerstände.

<http://www.der-grosse-diktator.de/start.html> (2.5.2012), Zum Film, Über ‚Der große Diktator‘.

<http://www.der-grosse-diktator.de/start.html> (2.5.2012), Hintergrund, Schlussrede.

http://www.filmverlagderautoren.de/material/FDA_Hauptteil.pdf (02.05.2012).

<http://www.fassbinderfoundation.de/node.php/de/theaterstuecke> (02.05.2012).

<http://www.oberhausener-manifest.com/> (02.05.2012).

<http://www.oberhausener-manifest.com/oberhausener-manifest/> (02.05.2012).

http://www.filmverlagderautoren.de/material/FDA_Hauptteil.pdf (02.05.2012).

<http://www.fassbinderfoundation.de/node.php/de/leben> (02.05.2012).

<http://www.filmportal.de/thema/lichtspielgesetz-1934> (02.05.2012).

<http://www.dwds.de/?kompakt=1&qu=amorph> (02.05.2012).

<http://www.filmportal.de/thema/die-1950er-jahre> (02.05.2012), basiert auf den Texten von Claudia Dillmann und Thomas Müller zur Kinogeschichte des Hauptverbandes Deutscher Filmtheater e.v. (HDF) „50 Jahre Kino in Deutschland“.

Filme

Der Blaue Engel, Regie: Josef von Sternberg, BMG Video, Universal Film GmbH 2001; (Orig. Deutschland 1930).

The Great Dictator, Regie: Charles Chaplin, Blu-Ray, Charlie Chaplin - The Collection 2010; (Orig. USA 1940).

Jerichow, Regie: Christian Petzold, DVD Video, Piffel Medien 2009; (Orig. Deutschland 2008).

Katzelmacher, Regie: Rainer Werner Fassbinder, DVD-Video, Arthaus 2007; (Orig. Deutschland 1969).

Das Mädchen Rosemarie. Edition Deutscher Film, Regie: Rolf Thiele, Arthaus, Kultur-Spiegel 2009; (Orig. Deutschland 1958).

Triumph des Willens, Regie: Leni Riefenstahl, Deutschland 1935; <http://www.youtube.com/watch?v=qI74zYhRCpQ> (06.05.2012).

Der Untergang, Regie: Oliver Hirschbiegel, DVD-Video, Constantin Film 2005; (Orig. Deutschland/Italien/Österreich 2004).

Abstract

Die Darstellung von Machtverhältnissen im deutschen Autorenfilm

Von Julia Wanderwitz

Ausgehend von der These, dass innerhalb jeder zwischenmenschlichen Beziehung Machtstrukturen vorhanden sind, befasst sich die Arbeit mit deren filmischen Darstellung. Ein philosophischer Diskurs zur Macht - von Platon bis Foucault - soll die Anschauung von Macht in ihrer historischen Entwicklung von göttlich legitimer Macht über rational hinterfragte Macht eines Herrschers hin zur rational hinterfragten Macht des Individuums aufzeigen. Die hier betrachteten Machttheorien bilden die Basis für die weiteren Untersuchungen, wobei Michel Foucaults Analyse von Machtverhältnissen besonders ins Auge gefasst wird. Anhand von ausgewählten Filmbeispielen wird die Darstellung von Macht im Film in unterschiedlichen sozialen und politischen Bezügen analysiert. Hauptsächlich geht es dann um die Darstellungen von zwischenmenschlichen Machtstrukturen im deutschen Autorenfilm. Eingebettet in den historischen und theoretischen Kontext werden die in Rainer Werner Fassbinders Film *Katzelmacher* gezeigten Machtverhältnisse untersucht und ihre filmische Darstellung analysiert. Es wird ermittelt, wie Fassbinder in seinem höchst statischen und dialogarmen Film Macht und Machttypen darstellt, wobei eine strenge Schablonisierung auffällt. Nach einer kurzen Abhandlung zum deutschen Autorenfilm nach Fassbinders Tod folgt eine Betrachtung des Filmes *Jerichow* von Christian Petzold. Hier wird schließlich ein Werk eines Filmemachers der jungen Generation von Autorenfilmern betrachtet. Dadurch ist ein Vergleich der Darstellungen möglich. Es lässt sich eine Entwicklung hin zu stärker emotionalisierten und individualisierten Protagonisten feststellen. Die Arbeit zeigt, dass Macht und deren Darstellung zwangsläufig schon immer ein Thema des Filmes war und es natürlich auch immer sein wird. Die Darstellung verändert sich im Laufe der Zeit - abhängig von sozialen, politischen und auch ästhetischen Anschauungen.

Lebenslauf

Name: Julia Wanderwitz

Email: j.wanderwitz@gmail.com

geboren am: 12.09.1986 in Regensburg

Familienstand: ledig

STUDIUM

10/2006 – 09/2012 Universität Wien

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft (Diplom)

Schwerpunkt: Filmwissenschaft

Seminararbeiten aus dem Schwerpunkt Filmwissenschaft:

Hitler meets The Simpsons. Analyse der Darstellungen von Hitler in der Fernsehserie The Simpsons (WS 2010)

Gefangen in der Kleinstadt. Darstellungen der Ausweglosigkeit in Marieluise Fleißers *Fegefeuer in Ingolstadt* (WS 2010)

„Das interessanteste Monstrum aus unserem Stall“ - Lola Montez (SS2010)

Pessimismus, Defaitismus, Düsternis. Das Spiel mit Atmosphären im Poetischen Realismus am Beispiel *Hafen im Nebel* von Marcel Carné (WS 2009)

Theodor Fontanes realistischer Roman „Effi Briest“ im Vergleich mit Rainer Werner Fassbinders Film „Fontane Effi Briest“ und ein kurzer Exkurs zu „Effi Briest“ von Hermine Huntgeburth (SS 2009)

10/2005 – 07/2006 Universität Regensburg

Studium der Medienwissenschaft und der Romanistik mit Schwerpunkt Spanisch (Bachelor of Arts)

SCHULABSCHLUSS Allgemeines Abitur

SCHULISCHE AUSBILDUNG

09/1992 – 07/1996 Grundschule Pettendorf

09/1996 – 07/2005 St. Mariengymnasium Regensburg

PRAKTISCHE ERFAHRUNGEN

07/2011 – 10/2011 Produktionspraktikum „1805 – A Town’s Tale“

Praktikantin

- Unterstützung des Organisationsteams (Locationsuche, Casting, Drehablauf)
- persönliche Betreuung und Assistenz der Hauptdarstellerin während der gesamten Drehzeit
- Koordination und Umsetzung des Carftservice für die Crew
- Set-Running

10/2010 Symposium: Die Frage des Zusammenhangs - Alexander Kluge im Kontext (Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft Universität Wien)

Studentische Mitarbeiterin

- Beteiligung an der Organisation
- Unterbringung der Gäste
- Verpflegung der Teilnehmer

09/2008 – 10/2008 Stadttheater Regensburg

Praktikantin in der Dramaturgie

- Erstellung des täglichen Pressespiegels
- Internetrecherche
- Korrekturarbeiten
- Erstellung einer Materialmappe für Lehrer
- Verfassen von Artikeln für die Theaterhomepage
- Post- und Botengänge

05/2008 Fachhistorische Tagung: Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Politik, Wissenschaft und Praxis szenischer Vorgänge im deutschsprachigen Raum (Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft Universität Wien)

Studentische Mitarbeiterin

- Beteiligung an der Organisation der Tagung
- Unterbringung der Gäste
- Verpflegung der Teilnehmer