

Inhalt

Einleitung

Nicole Colin, Franziska Schößler und Nike Thurn | 7

Töte Amigo!

Zur Archäologie von Fassbinders Filmen in

LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD

Rolf G. Renner | 29

Western Goes East

Fassbinders WHITY als Race-Melodrama

Claudia Liebrand | 49

»Schrei, Whity, schrei«

Sadomasochismus und Dynamiken der Macht in Fassbinders WHITY

Priscilla Layne | 69

Peripherien zwischen Repräsentation und Individuation

Die Körper der Minderheiten in Fassbinders KATZELMACHER

und ANGST ESSEN SEELE AUF

Özkan Ezli | 93

Das andere Melodrama

Vom Pathos der Fremdheit in Fassbinders ANGST ESSEN SEELE AUF,

DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS und

DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT

Kati Röttger und Maren Butte | 125

Über den zweifelhaften Fortschritt in Sachen Liebe

Sexualität und strukturelle Gewalt in Fassbinders

FONTANE EFFI BRIEST und MARTHA

Nicole Colin | 155

Der Skandal, der keiner war

Behinderung in Fassbinders CHINESISCHES ROULETTE

Carol Poore | 177

›Jüdische Kapitalisten‹ und Queerness

Fassbinders IN EINEM JAHR MIT 13 MONDEN und
DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS
Franziska Schöbler | 195

Keine Minderheitendramen

Homosexuelle Minoritäten und Fassbinders Filme
Volker Woltersdorff | 223

Ein krisenhaftes Bewusstsein

Fassbinders IN EINEM JAHR MIT 13 MONDEN
Senta Siewert | 241

Ein »Reicher Jude« – und dessen Konstrukteure

Zur Darstellung von Juden und Antisemiten in Fassbinders
Der Müll, die Stadt und der Tod
Nike Thurn | 269

»Deutschland ist Weltmeister!«

Zur Dekonstruktion eines politischen Mythos in Fassbinders
DIE EHE DER MARIA BRAUN
Tilman Heisterhagen und Uwe Jun | 295

Minorisierungsprozesse als cineastischer Effekt

Umcodierung der Kriegs- und Holocaustnarrative in Fassbinders
LILI MARLEEN
Irina Gradinari | 315

Imagination des Minoritären

Terroristen in Fassbinders DIE DRITTE GENERATION
Valentin Rauer | 355

Die Anschaulichkeit der Verhältnisse

Zu Fassbinders Politik des Ästhetischen
Alexander Zons | 371

Filmverzeichnis | 389

Autorinnen und Autoren | 395

Einleitung

NICOLE COLIN, FRANZISKA SCHÖSSLER, NIKE THURN

»Das wirklich Schlimme ist, dass man Unterdrückung nicht zeigen kann, ohne auch die unterdrückte Person zu zeigen, die auch ihre Fehler hat. [...] Ich vertrete strikt den Standpunkt: Man muss das Opfer mit seinen Qualitäten und mit seinen Mängeln zeigen, seine Kraft und seine Schwäche, seine Fehler.«¹

RAINER WERNER FASSBINDER

Die Randbereiche der Gesellschaft, prekarierte und exkludierte Lebensformen, gehören zu den zentralen Themen von Rainer Werner Fassbinder. Konstant fokussieren seine Theaterstücke und Filme gesellschaftlich Ausgeschlossene und Unterdrückte – Fremde, Homosexuelle, Alte, Behinderte oder Frauen. Dabei wirken die in den 1960er und 1970er Jahren entworfenen Porträts liminaler Existenzen, die sein gesamtes Werk durchziehen, heute – dreißig, vierzig Jahre später – erstaunlich aktuell. Dies scheint vor allem der widerständigen Darstellungsform geschuldet zu sein, mit der Fassbinder eine ›politisch korrekte‹ Annäherung an die Problemfelder unterwandert. In seinen

1 Sparrow, Norbert: »Ich lasse die Zuschauer fühlen und denken«: Rainer Werner Fassbinder über Douglas Sirk, Jerry Lewis und Jean-Luc Godard«, in: Robert Fischer (Hg.), Fassbinder über Fassbinder, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 2004, S. 405-414, hier S. 409f.

Filmen geht es nicht allein darum, die politischen und psychologischen Effekte des Ausschlusses sowie die Funktion der Exkludierten für die Mehrheitsgesellschaft zu veranschaulichen,² sondern Fassbinder erklärt die Randbezirke der Gesellschaft zum exemplarischen Ort, an dem sich die allgemeine Struktur der Herrschaftsverhältnisse laborhaft analysieren und veranschaulichen lässt. Diese Perspektivierung, welche die Spezifität der einzelnen Leidensgeschichten des Außenseitertums gewissermaßen universalisiert, stieß häufig auf Ablehnung und erntete nicht selten harsche Kritik bei den ›Betroffenen‹ selber: Die Darstellungen der Homosexuellen in *FAUSTRECHT DER FREIHEIT*, *IN EINEM JAHR MIT 13 MONDEN* oder *DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT* trugen ihm von eben jenen den Vorwurf der Homophobie ein, und viele Frauen fanden seine Darstellungen weiblicher Unterdrückung misogyn, da diese als Rollenspiel suggeriert wurde. Seine Repräsentation eines reichen jüdischen Immobilienspekulanten in »Der Müll, die Stadt und der Tod« provozierte posthum einen der größten Theaterskandale in Deutschland und für *DIE DRITTE GENERATION* fand Fassbinder politisch keine Zustimmung – vor allem nicht im eigenen Lager.

INFRAGESTELLUNG HOMOGENER IDENTITÄTEN

Die zwiespältigen und umstrittenen sozialkritischen Psychogramme Exkludierter stehen im Mittelpunkt von Fassbinders Werk und haben auch in formaler Hinsicht seinen Stil geprägt. Das Zentrum, um das die Diskussion stets aufs Neue kreist, bildet daher die rezeptionsästhetische Frage nach einer Affirmation der Stereotype durch deren kritische Darstellung: Inwiefern gelingt es Fassbinder tatsächlich, die Klischees zu dekonstruieren, ohne sie zu besiegeln?³

2 Vgl. hierzu allgemein weiterführend Bohn, Claudia: *Inklusion, Exklusion und die Person*, Konstanz 2006.

3 Diese Problematik stellt sich in vielfältigen Bereichen der (künstlerischen oder theoretischen) Auseinandersetzung mit minoritären oder diskriminierten Identitäten: von Passing-Bewegungen, über Diskussionen um literarischen Antisemitismus bis zur Erfüllung von Geschlechterklischees. So sah sich etwa Judith Butler dem Vorwurf ausgesetzt, das subversive Potential der Travestie überzubewerten, während sie sich dagegen verwahrte, dass

Fassbinders strategische Hauptwaffe gegen eine indirekte Bestätigung der Vorurteile ist die ironische Distanzierung, die jede Aussage zur Pose gefrieren lässt – eine Strategie, die jedoch angesichts der Ernsthaftigkeit der Probleme und der offensichtlichen Notwendigkeit, politisch und gesellschaftlich darauf zu reagieren, von vielen als unangemessen empfunden wurde und wird. Die Erregung vieler Betroffener wird dabei noch durch die Tatsache gesteigert, dass seine Filme keinesfalls eine Provokation von außen darstellen, sondern dass Fassbinder – als Scheidungskind, bisexueller Außenseiter und künstlerische Ausnahmeerscheinung – selber Teil dieser Minoritäten ist. Die meisten seiner Leidensgeschichten spielen, gleich ob ein Einzelschicksal oder kollektive Mechanismen im Mittelpunkt stehen, auf einer autobiographischen Folie und die meisten seiner (Anti-)Held_innen spiegeln seine eigene gebrochene Identität.

Doch auch minoritäre Existenzen können in eindimensionaler Beschreibung schnell im Kitsch enden – zumal Fassbinder eine bekannte Vorliebe für das Genre des Melodrams hegte, das strukturell auf Schwarz-Weiß-Darstellungen basiert. Einfachen Erklärungsmustern und Lösungen (und sei es in Form einer Utopie) entzieht sich Fassbinder jedoch, indem er der Vorstellung einer homogenen Identität (und sei es die eines Genres) konsequent widerspricht.⁴ Die Randgruppen in

diese »parodistischen Identitäten entweder, was die Travestie und den Kleidertausch betrifft, als Herabsetzung der Frauen oder, besonders im Fall der lesbischen *butch/femmes*-Identitäten, als unkritische Aneignung einer stereotypen Geschlechterrolle verstanden [werden], die aus dem Repertoire der Heterosexualität stammt.« Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 202. Ähnlicher Kritik sieht sich das Passing ausgesetzt, das zwar die Möglichkeit der Irritation von stereotyp ethnisierten Identitäten bietet, dabei aber immer auch Gefahr läuft, die aufgezeigte Binarität implizit zu bestätigen – nach Ann Pellegrini zeigt sich hier »[t]he problem of dealing with difference without reasserting opposition or checking of either/or«. Pellegrini, Ann: Performance Anxieties: Staging Psychoanalysis, Staging Race, New York: Routledge 1997, S. 11.

4 Dass das Subjekt ein Ort konfligierender Entwürfe ist, wurde in den Gender und Postcolonial Studies verschiedentlich ausgearbeitet. Für Teresa de Lauretis zum Beispiel gibt es keine homogene Kategorie Frau, sondern lediglich ein Ensemble konfligierender Identitätszuschreibungen (Race,

seinen Filmen erscheinen nicht als bemitleidenswerte Unterdrückte oder »eindimensionale Helden«, sondern veranschaulichen vor allem den »Doppelcharakter jedes Menschen«⁵: Es handelt sich um in ihrer psychologischen Motivation zuweilen undurchdringbare Individuen, die mitunter ebenso schockierende oder zumindest irritierende Verhaltensweisen an den Tag legen wie ihre Unterdrücker und so die Gewalt als strukturell in der Gesellschaft verankerte anthropologische Grundkonstante entlarven. In dieser systemischen Analyse der Herrschaftsverhältnisse ist Fassbinder seiner Zeit deutlich voraus: Weder wird versucht, die Gesellschaftskritik ideologisch einzufärben, noch auf allgemeine aufklärerische Verbesserungsmechanismen gesetzt, das heißt Fassbinder weigert sich – eine deutliche Parallele zu Brecht – positive Exempel zu statuieren. Seine hartnäckigen und (im Blick auf sein Gesamtwerk) bisweilen redundant wirkenden Verweise auf die paradoxe Komplexität des Minoritätenproblems geben aber nicht nur einen pessimistischen Bescheid über die Unwahrscheinlichkeit einer grundsätzlichen Veränderung gesellschaftlicher Systeme und ihrer strukturellen Gewaltelemente, sondern konstruieren durch die Zertrümmerung ste-

Class); sie plädiert deshalb für »feminist deaesthetics«; Lauretis, Teresa de: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1987, S. 146; Auch Homi K. Bhabha begreift das Subjekt als Kreuzungspunkt konfligierender Zuschreibungen und Rollen. Sowohl das herrschende Subjekt wie das beherrschte zeichnen sich durch Hybridität aus und können mithin nicht auf eine ethnische Position festgelegt werden. Sie werden »als Überschreitung jener verschiedenen Teilaspekte der divergierenden ethnischen, klassen- oder geschlechtsspezifischen Zugehörigkeiten begriffen, [...] die nur als Verknötung die kulturelle Identität des Individuums ausmachen«, wie Elisabeth Bronfen in ihrem Vorwort zu Homi K. Bhabhas Aufsatzsammlung *Die Verortung der Kultur* festhält; Bronfen, Elisabeth: Vorwort, in: Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen, Tübingen: Stauffenburg 2000, S. IX-XIV, hier S. IX.

- 5 Braad Thomsen, Christian: »Der doppelte Mensch«, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Rainer Werner Fassbinder, text+kritik* 103 (Juli 1989), S. 3-9, hier S. 9.

reotyper Darstellungsweisen im Innern der Minoritätendiskurse ein Konzept der Intrakulturalität *avant la lettre*.⁶

UNIVERSALISIERUNG DES MINORITÄTSPROBLEMS

Aufgrund der Tatsache, dass die dargestellten Außenseiter ihre Rolle in der Regel nicht heldenhaft affirmieren – indem sie beispielsweise unter Beweis stellen, dass auch Exkludierte wertvolle Mitglieder der Gesellschaft sein können –, befindet sich Fassbinders Schilderung der sozialen Randzonen immer auch in einem potenziell konfliktuellen Verhältnis zu den Zuschauer_innen, denen eine plane Einfühlung in die sich in einer Identitätskrise befindlichen Protagonist_innen prinzipiell verweigert wird. In diesem Sinne folgt der Theatermann Fassbinder in seinen Filmen der Brecht'schen Logik auf seine Weise und entwickelt eigene Formen des V-Effektes. Gleichzeitig stellt Fassbinder durch die gebrochene Darstellung der Außenseiter aber auch die Sinnhaftigkeit einer Politisierung der Minderheiten in Frage. So ist Fassbinder immer wieder vorgeworfen worden, seine Schilderung von Minoritäten als »ganz normale Menschen« münde in eine Universalisie-

6 Stuart Hall extrapoliert drei Kennzeichen der Stereotypisierung: 1. die Reduktion, Essentialisierung, Naturalisierung und Fixierung von »Differenz«, 2. die Schließung und – damit zwangsläufig verbunden – auch die Ausschließung, den Ausschluss durch mit ihrer Hilfe errichteter symbolischer Grenzen, und schließlich 3. ihr Auftauchen immer dort, wo Machtasymmetrien bestehen. Vgl. Hall, Stuart: Das Spektakel des »Anderen«, in: ders., Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4. Herausgegeben von Juha Koivisto und Andreas Merckens, Hamburg: Argument 2004, S. 108-165, hier S. 144. Er führt aus: »Mit anderen Worten ist Stereotypisierung Teil der Aufrechterhaltung der sozialen und symbolischen Ordnung. Sie errichtet eine symbolische Grenze zwischen dem »Normalen« und dem »Devianten«, dem »Normalen« und dem »Pathologischen«, dem »Akzeptablen« und dem »Unakzeptablen«, dem was »dazu gehört« und dem, was »nicht dazu gehört« oder was »das Andere« ist, zwischen »Insidern« und »Outsidern«, Uns und Ihnen. Sie vereinfacht das »Zusammenbinden« oder »Zusammenschweißen« zu einer »imaginierten Gemeinschaft«; und sie schickt alle »Anderen«, alle diejenigen, die in irgendeiner Weise anders, »unakzeptabel« [sic!] sind, in ein symbolisches Exil.« Ebd.

rung, welche einer wünschenswerten Solidarisierung innerhalb der Gruppen entgegenstehe.⁷ Tatsächlich spricht Fassbinders Befund, dass die peripheren Zonen der Gesellschaft strukturell in gleicher Weise funktionieren wie das Zentrum, gegen eine positive Identifikation der Ausgegrenzten als Ausgegrenzte und ihre politische Mobilmachung. So inszeniert Fassbinder in seinem Universum stets die provokative Ver- und Durchmischung der Sphären und stellt sich damit gegen die Idee respektierter Randzonen oder Minoritäten-Ghettos, in denen die Betroffenen ihr Anderssein affirmiert ausleben dürfen. Diese Dekonstruktion homogener Identitätskonzepte unterwandert damit aber auch die positive Bewusstwerdung der eigenen Zugehörigkeit zu einer Minorität.

VERSCHRÄNKUNG VON MINORITÄTSDISKURSEN

Eine der Hauptstrategien Fassbinders besteht in der Verschränkung von unterschiedlichen Minoritätsdiskursen, die gedoppelt und zumeist chiasmatisch gegenübergestellt werden. So sind seine Protagonist_innen in der Regel mehrfach in sich gebrochen und stellen bereits innerhalb der Außenseitergruppe eine Minorität dar; des Weiteren sind die Gegenspieler der exkludierten Anti-Held_innen oft selber Teil einer (anderen) Randgruppe, in der sie Gewalt- und Unterdrückungsmechanismen in Gang setzen oder Identitätskrisen durchleben; sie sind Exkludierende und Exkludierte zugleich.⁸ Auf diese Weise wird der Minori-

7 Auch in der Politikwissenschaft wird die Homogenisierung von Minderheiten als Effekt ihrer positiven Diskriminierung – z.B. durch die Zuerkennung gruppenspezifischer Rechte für ethnische Minderheiten – kontrovers diskutiert. Hierbei steht die Frage, ob eine solche Homogenisierung Solidarität untereinander fördert oder im Gegenteil verhindert bzw. mit der Exklusion von Subgruppen einhergeht, im Mittelpunkt. Vgl. hierzu etwa die Debatten um die Arbeiten von Iris Marion Young, von ihr selbst reflektiert in Young, Iris Marion: *Inclusion and Democracy*, Oxford: Oxford University Press 2000.

8 Eine Beschreibung der Gesellschaft mit asymmetrischen Gegenbegriffen bleibt konsequent aus. Vgl. Koselleck, Reinhart: *Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe*, in: Harald Weinrich (Hg.), *Posi-*

tätseffekt gewissermaßen verdoppelt. Bei genauerer Betrachtung bleibt Fassbinder damit dem Konzept der klassischen griechischen Tragödie treu, in der das Pathos Täter und Opfer umschlingt, sich vom einen zum anderen bewegt und weder *causa* noch *effectus*, sondern das Prinzip des Übergangs selbst repräsentiert. Trotz dieser Vernetzung der Kategorien ›Tun‹ und ›Leiden‹ stellt sich im Blick auf den jeweiligen Ausgang der Geschichte aber auch – so beispielsweise im Falle von LILLI MARLEEN und *Der Müll, die Stadt und der Tod* – die Frage einer Hierarchisierung von gender- oder queerbezo-genen, ethnischen oder sozialen Ausgrenzungen. Reproduziert Fassbinder mit der Darstellung des künstlerischen, historischen und moralischen ›Sieges‹ des jüdischen Mannes über die nicht-jüdische Frau in LILLI MARLEEN nicht die patriarchalische Asymmetrie? Bleiben – gerade im Blick auf den Vorwurf eines ›sekundären Antisemitismus‹ der beiden genannten Werke – die Fragen zu Fassbinders angeblich verächtlicher Haltung den Ausgeschlossenen und Unterdrückten gegenüber offen, so lassen sich diese kritischen Einsprüche in einer Gegenüberstellung verschiedener Stücke und Filme relativieren, da auf diese Weise Fassbinders wiederkehrende narrative und ästhetische Strategien bei der Darstellung von Randgruppen erkennbar werden.

Aus diesem Grund erscheint eine multiperspektivische Annäherung an den zentralen Themenkomplex der Minoritäten bei Fassbinder sinnvoll, der sich weder auf bestimmte Filme noch bestimmte Aspekte (wie Gender- bzw. Queerzuschreibungen, ethnische oder soziale Zugehörigkeit) beschränkt. Gerade mit Blick auf die zentrale Streitfrage nach dem hierarchischen Verhältnis der Minoritäten untereinander ermöglicht ein multiperspektivischer Zugriff auf das Werk Fassbinders, in dem jeder Film wie das Steinchen eines Mosaiks erscheint, bestimmte Vermutungen zu überprüfen. Aus diesem Grund rückt der vorliegende Band Fassbinders Repräsentationen *verschiedener* minoritärer Gruppen in den Fokus und untersucht diese aus interdisziplinärer Perspektive im filmischen und dramatischen Werk. Dabei werden neben Genrefragen (wie Fassbinders Affinität zum Melodram), psychoanalytischen Ansätzen (zur Bedeutung sadomasochistischer Motive) und (politischen) Identitätszuschreibungen vor allem die Kopplung von gesellschaftlichen Ausschlussstrategien und die Verschränkung

von Minoritätsdiskursen analysiert.⁹ Um die Interdependenz und Vernetzung der einzelnen Minoritätsdiskurse bei Fassbinder deutlich zu machen, ist der Band nicht perspektivisch, sondern weitgehend chronologisch strukturiert.

Er beginnt mit dem Beitrag »Töte Amigo!« von **Rolf G. Renner** zur Figur des Außenseiters als Einzelgänger in Fassbinders frühem Film *LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD*, der zusammen mit *GÖTTER DER PEST* und *DER AMERIKANISCHE SOLDAT* als eine »Trilogie der Einsamkeit« (Herbert Spaich) bezeichnet werden kann. Dabei ist, so Renner, der kriminalistische Plot als ein »Modell für die wechselseitige Bedingtheit individueller und gesellschaftlicher Beziehungen« zu lesen. Gewalt ist in den Filmen Fassbinders niemals Zuspitzung einer sozialen, politischen oder persönlichen Auseinandersetzung, sondern markiert eine generelle Struktur des gesellschaftlichen Zusammenlebens als »tödlichen Handlungszwang einer unkontrollierbaren Realität«. Aus dieser Perspektive erweisen sich Fassbinders Geschichten als paradigmatische Beispiele »für die Verflechtung von individueller Erfahrung und überindividueller Gegebenheit«, in der jede Besonderheit

9 Auch Judith Butler hat sich wiederholt mit dem Verhältnis von minorisierenden Aspekten beschäftigt. In der Dokumentation *PARIS IS BURNING (USA 1991)* über die Bälle von afroamerikanischen Transvestiten in Harlem werden die Interferenzen von Race und Gender sichtbar, die die Akteure in einem widersprüchlichen Geflecht aus ethnischen und geschlechtlichen Zuschreibungen situieren. Spielt ein Latino eine weiße Frau aus der upper class, so verbindet sich eine Chiffre der Macht (weiße Haut) mit einem Zeichen der Ohnmacht (Frausein), die dem Status des feminisierten schwarzen Mannes entspricht. »Das Subjekt ist [...] die inkohärente und mobilisierende Verzahnung von Identifizierungen« (Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin: Berlin Verlag 1995, S. 177), wobei die sexuelle Differenz der ethnischen nicht vorausgeht. Der Film mache deutlich, »daß die Ordnung der sexuellen Differenz gegenüber derjenigen von Rasse oder Klasse in der Subjektkonstitution nicht vorgängig ist: ja, daß das Symbolische tatsächlich zugleich auch in einer Anzahl rassisierender Normen besteht und daß die Normen der Echtheit, von denen das Subjekt hervorgebracht wird, rassistisch geprägte Konzeptionen des ›biologischen Geschlechts‹ sind« (ebd., S. 176). Erst Gender, Class und Race gemeinsam lassen das Subjekt entstehen, das damit zu einem Ort widersprüchlicher Zuschreibungen wird.

eine Verallgemeinerung darstellt. Renner gelangt zu der Überzeugung, dass die Filmbilder infolge dieser Strategie in einer Wechselbeziehung von Analyse und Reduktion stehen, »indem sie soziale Codierungen vornehmen, diese im gleichen Zug aber auch schon wieder aufheben und auf ein Grundmuster reduzieren«: Die überschaubare Figurenkonstellation und die Kargheit des Inventars stellen eine ästhetisch generierte Komplexitätsverminderung dar, welche die Muster gesellschaftlicher Strukturen deutlich werden lässt und in diesem Sinne eine aufklärerische, analytische Funktion besitzt.

Es folgen zwei Artikel zu dem frühen, bisher weitgehend ignorierten Film *WHITY*, Fassbinders erster Zusammenarbeit mit dem Kameramann Michael Ballhaus. Wie **Claudia Liebrand** in ihrem Beitrag zeigt, erweist sich die hier anzutreffende Verbindung von Race-Melodram und (Anti-)Western als ein besonders wirksamer Kunstgriff, sich des Minoritätenproblems anzunähern: So steht die Hauptfigur Whity, unehelicher Sohn eines weißen Plantagenbesitzers und dessen Köchin, stellvertretend für eine Minderheit der Minderheit: für Afro-amerikaner, die entweder aufgrund ihrer Herkunft (als »Mischlinge«) oder ihrer äußeren (hellhäutigen) Erscheinung nicht eindeutig als »Schwarze« definiert werden können und in ihrem Zugehörigkeitsgefühl doppelt irritiert werden. Ihr Versuch einer Integration in die Mehrheitsgesellschaft wird von den »Weißen« als Anmaßung brutal zurückgewiesen, die »Schwarzen« werten ihr anbiederndes Verhalten hingegen als Verrat. *WHITY* greift laut Liebrand einerseits den für das Genre Melodram charakteristischen Verstoß gegen die gesellschaftliche Ordnung auf, benutzt andererseits aber auch Motive des Western und verkehrt sie in ihr Gegenteil. Anstatt allein dem Sonnenuntergang entgegenzureiten, geht Whity schlussendlich mit einer Frau zu Fuß gen Osten. Ort der gemeinsamen Sehnsucht ist nicht der »Wilde Westen«, sondern der »zivilisierte Osten«, den sie allerdings aller Wahrscheinlichkeit nach nicht erreichen werden. Das Schlussbild zeigt die beiden Liebenden tanzend, aber ohne Wasservorräte in der Wüste. Mit Michel Foucault gedacht wird die Wüste auf diese Weise, so Liebrand, zur »Heterotopie«, das heißt zu einem »Ort, an dem der »Mischling« mit der weißen Freundin, die als Prostituierte auch eine Außenseiterin ist, zusammenkommen kann«. Insofern will Liebrand Whitys häufig (auch von Fassbinder selbst) kritisierte Bereitschaft zum Gehorsam, seinen mangelnden Widerstandsgeist und seine fehlende Solidarität mit anderen Unterdrückten relativiert wissen. Ihrer Meinung nach besitzen die

Nicholsons als Gruppe kein Zentrum und folglich auch keine Peripherie. Alle Figuren sind auf ihre Weise als randständig stigmatisiert; Whity besetzt nur *eine* prekäre Position (unter anderen) in diesem Herrschaftssystem.

Diesem Befund Claudia Liebrands stimmt **Priscilla Layne** zu, die ebenfalls Whitys absoluten Gehorsam zu hinterfragen sucht – hier allerdings (im Rückgriff auf Kaja Silverman) aus der Perspektive des Sadomasochismus als einem zentralen Element in Fassbinders dystopischem Universum. Anders jedoch als Silverman, die den Sadomasochismus als Strategie begreift, um Maskulinität zu dekonstruieren, richtet Layne ihr Augenmerk darauf, wie auf diese Weise soziale Hierarchien problematisiert werden. Die Sexualität erweist sich als ›Störfaktor‹ etablierter Hierarchien. So erlangt der ethnisch und ökonomisch unterlegene Whity mithilfe seiner ambivalenten und stark ausgeprägten Sexualität durchaus sehr konkret Macht über seine weißen Herrscher. Während die Figuren, die in anderen Filmen (wie KATZELMACHER, ANGST ESSEN SEELE AUF und DIE EHE DER MARIA BRAUN) ›das Andere‹ repräsentieren, ›Others-from-Without‹ sind, handelt es sich bei Whity um einen ›Other-from-Within‹, der die Erinnerung an das ›schwarze‹ Begehren seines ›weißen‹ Vaters auf Dauer stellt und auf diese Weise dessen Superioritätsanspruch unterwandert. Zudem dient der Einsatz sadomasochistischer Praktiken auch auf diskurstheoretischer Ebene der Befreiung Whitys, weil sie ihn aus dem schwarzen Stereotyp lösen. Bei Whitys ultimativem Akt der Befreiung, dem Mord an seiner Familie, handelt es sich allerdings um einen persönlichen, keinen politisch motivierten Racheakt. In diesem Sinne ist Whity, so Layne, kein Rollenmodell für die Revolution; der Sadomasochismus hilft Whity einen Ausweg aus seiner Opferrolle zu finden, sein Fehler besteht jedoch darin, dass er, wie viele Figuren Fassbinders, im System, das ihn unterdrückt, mitspielt. Hier zeigen sich Parallelen zu Fassbinders DIE DRITTE GENERATION: Laut Layne benutzt Fassbinder das ungewöhnliche Setting des amerikanischen Western und die Thematisierung der amerikanischen Sklaverei auch zur Annäherung an den deutschen Terrorismus, um also über die Darstellung der unterschiedlichen Beziehungskonstellationen zwischen Unterdrückern und Unterdrückten Wege auszuloten, wie Freiheit zu erlangen ist, das heißt zu zeigen, wie man sich wehren kann, »ohne dabei in der Wüste zu landen« (Fassbinder).

Whity, dessen Geschichte letztlich auch auf das Problem der afro-deutschen ›Mischlingskinder‹ schwarzer GIs nach dem Zweiten Weltkrieg anspielt, verweist in diesem Sinne indirekt auf ein weiteres Phänomen bundesdeutscher Aktualität der 1960er und 1970er Jahre: das der so genannten Gastarbeiter aus Portugal, Spanien, Italien, Jugoslawien und der Türkei, das heißt der »Neger Europas« (Ernst Klee) – ein Problemfeld, das Fassbinder in *KATZELMACHER* und *ANGST ESSEN SEELE AUF* thematisiert. **Özkan Ezli** zeigt in seiner Analyse der beiden Filme, in welcher Weise Fassbinder ausgehend von der Peripherie der Gesellschaft zu erklären versucht, wie in ihrem Zentrum Faschismus entsteht und wirkt. Im Mittelpunkt der Fassbinder'schen Versuchsanordnung stehen dabei die Vermessung von Distanzen zwischen Peripherie und Zentrum und die Verortung der damit einhergehenden Grenzziehung, die sich jedoch als hybrid erweist: Der Fremdenhass scheint Teil des Zentrums zu sein, tatsächlich gehört die gezeigte Gruppe jedoch zur Peripherie. Gleiches gilt für das Verhalten des so genannten Gastarbeiters, dessen Position sich nicht auf die Opferrolle beschränken lässt. Laut Ezli gelingt es Fassbinder in seiner vor allem auf räumliche Aspekte konzentrierten Aufschlüsselung des Gruppenverhaltens zu zeigen, von welchen Spannungen die Beziehungen geprägt sind. So wird mögliche Intimität sowohl sprachlich als auch räumlich verhindert: durch totale Kommunikation qua absoluter Indiskretion bzw. Denunziation sowie ein gänzlich undifferenziertes Verhältnis zwischen öffentlichem und privatem Raum, d.h. einer weitgehend aufgehobenen Innen-Außen-Unterscheidung und die faktische Beziehungslosigkeit der Gruppe, die allein durch die ausbeuterischen Machtverhältnisse zusammengehalten wird. In *ANGST ESSEN SEELE AUF* setzt sich die Irritation der Repräsentationslogik von Peripherie und Zentrum dann bis ins Innere der Beziehung von Ali und Emmi fort. Auf diese Weise wird eine Vieldeutigkeit generiert, die zeichentheoretisch nicht mehr aufgeschlüsselt werden kann. Die Position Emmis ist, so Ezli, nicht auf die Opferrolle beschränkt, da sich diese diskursanalytisch nicht von der Mehrheitsgesellschaft trennen lässt. Ihr Verhalten spiegelt auf diese Weise nicht nur die heterogene Struktur der Randzonen, sondern auch die ihres Zentrums.

Kati Röttger und **Maren Butte** analysieren in ihrem Betrag zu den Filmen *ANGST ESSEN SEELE AUF*, *DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT* und *DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS* Fassbinders enges und zugleich ›entfremdetes‹ Verhältnis zum Genre des Melo-

drams insbesondere in räumlicher Hinsicht. Dabei begreifen sie, Thomas Elsaesser folgend, die »Achse des Sehens und Gesehen-Werdens« in Fassbinders Figur-Bild-Komposition als konstitutives Moment für Beziehungen, Körperkontakte und soziale Hierarchien. So stellt das Fremde des Fassbinder'schen Melodramas kein statisches Moment, sondern einen Prozess des Fremd-Werdens dar, der durch eine spezifische spannungsreiche Dramaturgie der Blicke und Räume erzeugt wird; diese lässt die soziale und ästhetische Fremdheit ineinander greifen. Statische Momente und fließende Bewegung sind in der Verschaltung von Körpern, Objekten und Medien verdichtet und (de-)regulieren nicht nur Machtverhältnisse, sondern konterkarieren auch Bilder von Anderen mit fremden Blicken. Fassbinder nutzt die im Melodram üblichen Muster von Beherrschung und Unterdrückung in Verbindung mit Moral, Liebe und Leidenschaft, um einerseits die individuelle Sehnsucht nach Zugehörigkeit, andererseits aber auch Momente der Entfremdung, Einsamkeit und emotionalen Ausbeutung zu zeigen. Auf diese Weise, so der Befund der beiden Autorinnen, gelingt Fassbinder eine paradoxe Reformulierung des Melodrams als Genre der Beunruhigung sowie die Sichtbarmachung von Exklusion und Inklusion als Prozess.

An diesen Befund knüpft der Artikel von **Nicole Colin** an, der das Schlachtfeld der Liebe als »das beste, hinterhältigste und wirksamste Instrument gesellschaftlicher Unterdrückung« (Fassbinder) thematisiert. Colin kommt mit Renner überein, dass die Besonderheiten der von Fassbinder geschilderten »Fälle« immer auch einen verallgemeinernden Charakter besitzen. So erweist sich – nimmt man Fassbinder beim Wort und interpretiert den Film *MARTHA* als eine Variation des Romans *Effi Briest* von Fontane – die Opfer-Täter-Struktur in *MARTHA* nicht als Sonderfall sadomasochistischer Perversion, sondern als Spiegel der strukturellen Grundkonstante aller Beziehungen. Die von Fassbinder immer wieder perspektivierten Unterdrückungsmechanismen »ganz normaler Verhältnisse« innerhalb minoritärer Gruppen werden dabei nicht in ihrer vernichtenden Wirkung problematisiert, sondern, ganz im Gegenteil, in ihrer gesellschaftlichen Vitalität gezeigt, von der Täter und Opfer gleichermaßen abhängen. Damit liefert Fassbinder eine »außermoralische« Beschreibung von Unterordnung, Anpassung, Qual und Leiden als aktiven, performativen, somit auch kreativen und Macht produzierenden Vorgängen, oder, mit Foucault gesprochen, als positiv, diskursvermehrend, lusterregend und wissens-

produzierend. Diese Perspektive, die letztlich eine radikale Infragestellung des klassischen Täter-Opfer-Verhältnisses impliziert, muss als das eigentlich skandalöse Moment des Filmes bezeichnet werden. So entspricht die provokante Nüchternheit der Fassbinder'schen Analyse sexueller Machtmechanismen einer drastischen ›anti-aufklärerischen‹ Empathie- und Utopielosigkeit.

Carol Poore weist in ihrem Artikel darauf hin, dass das Phänomen der Behinderung in Fassbinders Film *CHINESISCHES ROULETTE* bisher kaum Aufmerksamkeit erregt hat. So wird dem Film gemeinhin zwar ästhetische Brillanz bescheinigt, sozialpolitische Relevanz jedoch abgesprochen. Dieser Einschätzung widerspricht Poore und fokussiert in ihrer Beweisführung die Darstellung der Behinderung – verstanden nicht als individuelles oder medizinisches Problem, sondern vielmehr als kulturelles Konstrukt und daher Schlüssel zu den sozialpolitischen Statements des Films. *CHINESISCHES ROULETTE* gehört, so ihre These, nicht zuletzt durch die deutlichen Verweise auf Euthanasie und Konzentrationslager, zu der Gruppe von Fassbinders Filmen, die sich mit den Machtverhältnissen und Kontinuitäten der deutschen Vergangenheit beschäftigen. Lässt sich, Priscilla Layne folgend, in *WHITY* Sexualität als ›Störfaktor‹ bezeichnen, übernimmt diese Funktion hier Angelas Gehbehinderung: Der ungewohnte Anblick ihrer Beinschiene und die Geräusche, die von ihrem Körper ausgehen, verhindern einen Austausch und eine Verständigung mit der Mehrheitsgesellschaft. Gleichzeitig prädestiniert die Außenseiterposition Angela zur Beobachterin und damit zum Mittelpunkt des im Film thematisierten Spiels des Verschleierns und Enthüllens der Wahrheit, für welches das Chinesische Roulette als Chiffre steht. So werden Aussagen der verschiedenen Figuren wiederholt durch unterschiedliche Perspektivierungen in Frage gestellt und als doppelbödige Wahrheiten gezeigt. Selbst Angelas Gehbehinderung wird durch das Auftauchen eines ›falschen Bettlers‹ (als Verweis auf die Möglichkeit des Simulierens) in ihrer Glaubwürdigkeit unterwandert. Dabei bedient sich Fassbinder, so Poore, vorherrschender kultureller Stereotype von Menschen mit Behinderungen: einerseits des schwachen, hilflosen Opfers, andererseits des (starken) Menschen, aus dessen physischer Andersartigkeit eine böartige und unter Umständen auch gefährliche Verbitterung und Rachsucht erwachsen kann. Das Ergebnis ist eine Doppelrolle, die zwischen diesen beiden Polen oszilliert. So verkörpert Angela einerseits das monströse, verzogene, böartige Kind aus einem Horrorfilm, andererseits das mit-

leiderregende Opfer im Rüschenkleid. Problematisch ist der Film, weil er die von ihm klischeehaft eingesetzten Stereotype nicht nachhaltig reflektiert. Anders als Fassbinders Figur des »Reichen Juden« in *Der Müll, die Stadt und der Tod* provozierte die hilflose und zugleich böserartige Angela allerdings keinerlei Proteste – was, so Poore, aus heutiger Perspektive als das eigentliche Skandalon erscheint.

Franziska Schößler wirft in ihrer Analyse der Filme *IN EINEM JAHR MIT 13 MONDEN* und *DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS* die Frage nach der »Vergleichbarkeit« von Exkludierten bei Fassbinder auf. So werden in beiden Filmen sowohl queere als auch jüdische Figuren in ihren Traumatisierungen und Funktionen für das kapitalistische Ausbeutungssystem untersucht. Da Fassbinder bei seiner Darstellung von Minoritäten keiner planer Opfer-Täter-Dichotomie folgt, sondern die Ausgegrenzten in ihrer (mitunter Lust erzeugenden) Anpassung an die Unterdrückung zeigt, das heißt inkludierende Exklusionen und exkludierende Inklusionen, wechseln die Positionen des Stärkeren und Schwächeren beständig. Die gesellschaftliche Hierarchie wird nicht essentialistisch, sondern performativ verstanden, und das Verhältnis von Oben und Unten spiegelt sich entsprechend innerhalb der Randbezirke. Dabei kommt Schößler zur Auffassung, dass beide Filme auf der Annahme basieren, der »kalte« Kapitalismus sei eine unmittelbare Fortführung des Nationalsozialismus und würde in seinem Funktionieren von instrumentalisierten (unangreifbaren) jüdischen Überlebenden der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik gestützt. Fassbinder konterkariert zwar die queeren Identitätsdiskurse seiner Zeit, bietet in ethnischer Hinsicht jedoch eine antijüdische Identitätskonstruktion an, die historische Klischees fortschreibt. Die zentrale allegorische Schlachthofszene von *IN EINEM JAHR MIT 13 MONDEN* verunklart das Verhältnis der Minoritäten allerdings und legt eine enthistorisierende Lesart allgemeinen Leidens nahe, die der zeitgeschichtlichen Situierung widerspricht. Sehr viel deutlicher sind in *DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS* die »kalten« Ausbeutungsmaschinen als jüdisch und amerikanisch markiert. Mit der Ärztin Marianne Katz und dem unkommentierten Reichtum des (morphinsüchtigen) Paares schreibt der Film die problematische Zuordnung von Reichtum und Judentum und damit die antisemitische Kapitalismuskritik des 19. Jahrhunderts fort. Fraglich bleibt daher, so Schößler, ob nicht angesichts der fatalen Ähnlichkeit der neuen Opfer der Nachkriegszeit mit den »jüdischen Monstren« der antisemitischen Propaganda eine Analy-

se des gesellschaftlichen Machtzentrums geeigneter gewesen wäre, um die bundesdeutschen Hierarchien vorzuführen.

Volker Woltersdorff analysiert, ob es sich bei den von Fassbinder dargestellten Homosexuellen tatsächlich um Angehörige einer Minorität handelt, oder ob Homosexualität vielmehr, der Annahme Freuds folgend, als ein bei allen Menschen angelegtes Potenzial zu verstehen ist. Diese beiden gegensätzlichen Auffassungen münden in zwei unterschiedliche Konzepte zur Bekämpfung der Homophobie: Während das universalistische darauf aus ist, die gesamte Gesellschaft zu verändern, zielt die minorisierende Sicht auf eine Politisierung der Betroffenen und Schärfung ihres Bewusstseins als Angehörige einer unterdrückten Minderheit. Woltersdorff vertritt die These, dass Fassbinder, anders als die Homosexuellenbewegung der 1970er und 1980er Jahre, in seinen Filmen homosexuelle Identität durch Klassenwidersprüche oder Konflikte um Alter, Rassismus und Geschlechterkonformität sprengt, also keine Stimulierung kollektiver Solidarität, sondern eine Betonung der Machtkonflikte innerhalb der schwulen Community anstrebt. Woltersdorff präsentiert drei zentrale anti-identitäre Strategien Fassbinders: Das Prinzip der Universalisierung (wie wir es in *FAUSTRECHT DER FREIHEIT* und *DEUTSCHLAND IM HERBST* finden) geht von einer Dominanz der Klassenlage gegenüber der sexuellen Identität aus und versteht die Probleme Homosexueller lediglich als Spiegel der Gesamtgesellschaft. Die zweite Strategie, Camp genannt, wird von Fassbinder so eingesetzt, dass die »subkulturalistische Homosexualität« (Diedrich Diederichsen) zum Maßstab aller Dinge avanciert. Auf diese Weise wird, so Woltersdorff, das Minoritäre nicht nur affirmiert, sondern in einer Weise totalisiert, dass es letzten Endes (wie in *DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT* und *QUERELLE*) ins Universelle umschlägt. Die dritte Methode besteht in der Dekonstruktion von Identität (beispielsweise bei *IN EINEM JAHR MIT 13 MONDEN*), indem die Unterscheidung zwischen heterosexueller, homosexueller und transsexueller Identität demontiert und die Frage nach der geschlechtlichen oder sexuellen Identität neben andere gesellschaftliche Widersprüche gerückt wird. Fassbinders ästhetische Absage an die Idee einer homosexuellen Minorität führen schlussendlich zu dem politischen Projekt des Minoritär-Werdens, verstanden als sexuelle Dissidenz, die nicht zu einer homosexuellen Identität gerinnt – ein Ansatz, der Fassbinder zu einem Vorreiter der Queer-Bewegung macht.

Auch **Senta Siewert** setzt sich mit Fassbinders Film *IN EINEM JAHR MIT 13 MONDEN* auseinander, der ihrer Meinung nach eine neue Sicht auf die Frage nach Geschlechtlichkeit und Gesellschaftlichkeit entwickelt. Siewert bezieht sich (ähnlich wie Priscilla Layne) auf Kaja Silverman, welche (ausgehend von Freud) die physische Degradierung in den Vordergrund stellt. Elvira gleicht laut Silverman einem Sado-masochisten, der den Körper, dem er Schmerzen zufügt, »beherrscht«. Silvermans Interpretation des Films als eine Auseinandersetzung Fassbinders mit dem Selbstmord seines Ex-Liebhabers Armin Meier, der hier in eine Frau verwandelt werde, damit Fassbinder ihn als Elvira durchdringen und eine Einswerdung mit ihm – als eine Art letzter Sexualverkehr – erreichen könne, stimmt Siewert indes nur bedingt zu, da die Frage der Begehrenslogik auf diese Weise unterbelichtet wird. Gleichmaßen kritisiert die Autorin Silvermans Deutung des Scheiterns Elviras als Masochismus, der damit zur Grundlage der Filminterpretation avanciert. Im Gegensatz dazu orientiert sich Siewert an Thomas Elsaessers politischer Interpretation, die Elvira als ein »nobody« liest: Der Film entziehe sich jeder festgelegten Identität. In der »utopischen« Figur der Elvira werde der Drang zur Wiedergutmachung von etwas Unwiderruflichem – des Holocaust – in den Körper eingeschrieben. Die Figuren haben dabei (wie in *Der Müll, die Stadt und der Tod*) die historischen Rollen vertauscht, der Jude wird zum Täter, die nicht-jüdische Deutsche zum Opfer. Neben Silvermans psychoanalytischer und Elsaessers politischer Deutung sollte nach Siewert darüber hinaus die formale Struktur des Films Berücksichtigung finden: Der geschlagene, gedemütigte und kastrierte Körper findet auf verschiedensten Ebenen im Motiv des Zerschneidens eine Entsprechung: So erhält es über Toncollagen eine akustische sowie durch fragmentierte Handlungsorte eine räumliche Dimension und erzeugt so das Gefühl einer absoluten Orientierungslosigkeit der Protagonisten, die sich auf den Rezeptionsprozess überträgt.

Nike Thurn behandelt in ihrem Artikel die Repräsentation von Juden und Antisemiten in Fassbinders Theaterstück *Der Müll, die Stadt und der Tod*, das eine der größten kulturpolitischen Kontroversen der Bundesrepublik auslöste. Trotz der historischen Distanz von 35 Jahren kann in der Forschung immer noch keine Einigkeit darüber erzielt werden, ob das Stück tradierte antisemitische Stereotype fortschreibt oder aber vorführt und destruiert. Ausgehend von der Frage, ob Fassbinders Text ein anderes Skandalon als das des negativen Judenbildes

enthält, konzentriert sich Thurn in ihrer Analyse der jüdischen Figur auf die vielfach unbeachtet gebliebenen vermeintlichen Nebenfiguren aus der Mehrheitsgesellschaft. Dabei entlarvt sie den zuweilen wie eine antisemitische Zerrfigur wirkenden »Reichen Juden« als Projektierung von Klischees, die durch das ihn umgebende, fragwürdige Figurenensemble demontiert werden. Auf diese Weise erweisen sich die antisemitischen Stereotype als übertragene Vorurteile und stellen letztlich, so Thurn, den »Mythos der Normalisierung« der deutschen Nachkriegsgesellschaft in Frage. Die Fassbinder-Kontroversen enthalten insofern noch zahlreiche »blinde Flecken«, deren Beschreibung gesellschaftspolitische Aufschlüsse verspricht.

Uwe Jun und Tilman Heisterhagen untersuchen in ihrem Beitrag zu Fassbinders *DIE EHE DER MARIA BRAUN* den Stellenwert der Fußballreportage als Mythos der deutschen Nachkriegsgeschichte bzw. als Gründungsmythos der Bundesrepublik Deutschland und dessen Dekonstruktion durch Fassbinder. Nach einer operativen Definition des Begriffs des politischen Mythos und seiner Funktion im gesellschaftlichen Kontext konstatieren die Autoren die kollektive Bereitschaft von Historikern und Publizisten, den 1954 errungenen Weltmeistertitel zu einem markanten Datum der Bundesrepublik zu erklären. Der Treffer von Helmut Rahn und dessen glückliche Verteidigung bis zum Abpfiff des Spieles haben sich insbesondere durch die emotionalisierende Reportage Herbert Zimmermanns ins kollektive Gedächtnis eingebrannt. Ausgehend von diesem Ergebnis sehen Jun und Heisterhagen in der Schlusssequenz des Films *DIE EHE DER MARIA BRAUN*, dessen letzte achteinhalb Minuten von der Reportage Zimmermanns aus dem Off begleitet werden, eine mythenkritische Umcodierung des »Wunders von Bern«. Die durch Maria ausgelöste Explosion am Ende des Filmes wird durch das »Aus, aus, aus« der sich überschlagenden Stimme Zimmermanns, das den triumphalen WM-Erfolg beschließt, zum Kommentar auf das katastrophale Ende der privaten Geschichte von Maria und Hermann, betreibt gleichzeitig aber auch eine sehr wirkungsvolle Entsakralisierung jenes »Wunders«. Indem Fassbinder hierdurch indirekt auf den emotionalen und politischen Niedergang verweist, welchen die Nachkriegsgesellschaft in den 1950er Jahren durchlebte, dementiert er auch den Anspruch des Fußballs, Integrationsmedium des Nationalen zu sein und spricht dem Bern-Mythos die Kraft zur Orientierung in Gegenwart und Zukunft ab.

Irina Gradinari analysiert die Umcodierung der Kriegs- und Holocaustnarrative in *LILI MARLEEN* und deren Bedeutung für die Darstellung von Minoritäten. Ausgehend von der harschen Kritik an dem Film, dem man unter anderem seine Imitation der nationalsozialistischen Ästhetik vorwarf, in der sich Fassbinders Faszination für den Faschismus zeige, stellt Gradinari die Frage, auf welche Weise rassistische Bilder überhaupt thematisiert werden können, ohne den Diskurs fortzuschreiben. Im Rückgriff auf Judith Butler verweist die Autorin auf die Gefahr, den Rassismus in seiner Kritik beschreibend zu affirmieren, kommt im Blick auf *LILI MARLEEN* jedoch zu dem Ergebnis, dass Fassbinder in seiner Nachahmung der NS-Ästhetik die rassistischen nationalsozialistischen Stereotype zwar aufruft, diese jedoch durch diverse Verfremdungsverfahren ironisiert. Dies geschieht unter anderem, ähnlich wie in *Der Müll, die Stadt und der Tod* und *IN EINEM JAHR MIT 13 MONDEN* über die inszenierte Verschränkung von Minorisierungsdiskursen: Willies Position als Mitglied der Mehrheitsgesellschaft (in ethnischer Hinsicht) wird durch ihr Frausein hierarchisch konterkariert. Gleichzeitig avancieren – dadurch, dass die NS-Diktatur als die historische ›Abweichung‹ dargestellt wird – die (eigentlich minoritären, exkludierten) jüdischen Figuren als Repräsentanten der Vor- und Nachkriegsordnung zur ›Norm‹. Auf diese Weise unterläuft Fassbinder zwar, wie Gradinari betont, die antisemitischen Stereotype, reproduziert jedoch – mit der Opposition des ›wahren‹, über der Zeit stehenden männlichen Künstlers und der der trivialen, vergänglichen Massenkultur angehörenden weiblichen Schlagersängerin – nolens volens eine patriarchale Asymmetrie. Trotz ambivalenter Erzählstrategien und Verfremdungsverfahren bleiben die binären Geschlechter-Semantiken im Kontext der Kontrafaktur der jüdischen Opferposition also bestehen.

Valentin Rauer beschäftigt sich mit der Frage, inwiefern die Terroristen in Fassbinders *DIE DRITTE GENERATION* – einem Film, der weder im linken noch im konservativen Milieu der damaligen Zeit auf Begeisterung stieß – eine Imagination des Minoritären darstellen. Der Film, so Rauer, konstruiert minoritäre Positionen nicht anhand ethnischer oder gegenderter Diskurse, sondern durch intertextuelle politische Bezüge. Ausgehend von einer allgemeinen Beschreibung des soziologischen Generationenkonzepts untersucht Rauer, wie Fassbinder dieses Prinzip auf politische, familiäre und historische Generationen überträgt und welche kollektiven Kategorien und Kollektivsingul-

lare er generiert. Auf diese Weise wird die Geschichte um die so genannte »Dritte Generation« einer linksterroristischen Gruppe in den makrohistorischen Zusammenhang der deutschen Nationalgeschichte gestellt. Durch transhistorische und intertextuelle Bezüge entsteht eine ›Dritte Protest Generation‹ nach 1968, welche die Ereignisse von 1848 und 1919 symbolisch wiederholt und auf diese Weise den Bruch der Generation mit der Kontinuität der Nation verbindet. Fassbinder entwirft laut Rauer das Bild einer politischen Generation als ›Erfahrungsminderheit‹, die dadurch entsteht, dass die historischen Erfahrungen einer idiosynkratischen Generation stets als singulär, exklusiv und irreversibel gelten. Generationen können daher minoritäre Positionen unter den Angehörigen eines majoritären Kollektivs subdifferenzieren, die noch exklusiver als ethnische Gruppen sind. Auf der gleichen Ebene dekonstruiert der Film jedoch auch die Selbstpositionierung des dargestellten Milieus als politische Minderheit, denn die ›Enkel‹ leben, insbesondere mit Blick auf die Genderordnung, ebenso bürgerlich, wie die Welt, die sie zu bekämpfen trachten. In diesem Sinne gelingt es Fassbinder, über den Begriff der Generation den Widerspruch zwischen einem politischen Bruch und der Fortschreibung kollektivistischer Semantiken und Deutungsmuster zu veranschaulichen.

Abschließend setzt sich **Alexander Zons** in seinem Artikel noch einmal grundsätzlich mit der filmsemantischen Veranschaulichung politischer Verhältnisse bei Fassbinder auseinander. Ausgehend von den Überlegungen Jacques Rancières zum Verhältnis von Ästhetik und Politik konstatiert Zons die generelle Notwendigkeit, »dem mimetischen Drang etwas entgegenzusetzen« und die Narrative mit Bildern zu konfrontieren, die allzu stereotypen Erzählmustern widersprechen. Ähnlich wie Woltersdorff kann Zons bei Fassbinder keinerlei engagierte Parteinahme für Minderheiten entdecken, sondern konstatiert die schonungslose Gleichbehandlung, mithin Universalisierung der Figuren. Ausgehend von einer Verlierer-Dramaturgie wendet sich Fassbinder dabei dem Melodram zu, wobei von den vier Merkmalen, die das Genre für Fassbinder interessant erscheinen lassen – Figurenzeichnung, gesellschaftlicher Bezug, Begehren und Zuschauereinbindung – Zons die Hinwendung zum Publikum als den entscheidenden Impuls wertet, der sich auch in Fassbinders affirmativem Verhältnis zu Hollywood spiegelt: Angesichts der Tatsache, dass sich die politische Wirksamkeit in erster Linie im Blick der Zuschauer_innen entfaltet,

heißt Sein für Fassbinder vor allem wahrgenommen zu werden. Dabei wird dieses Verhältnis des Sehens und Beobachtens über die Filmästhetik bzw. -sprache auch in den Film selber transponiert, wobei der Blick das Opfer markiert, das sich im missbilligenden Blick seiner Beobachter_innen spiegelt; die starre Haltung der Kamera entspricht dem starren Blicken der Zuschauer_innen. In dieser selbstreflexiven Thematisierung des Mediums Film deutet sich laut Zons die utopische Möglichkeit der Kamera an, Stereotype multiperspektivisch aufzubrechen und klischeehafte Narrative zu konterkarieren.

An dieser Stelle schließt sich der Kreis zur zentralen Streitfrage der möglichen Bestätigung von Vorurteilen durch ihre kritische Vorführung: In diesem Sinne lässt sich – wenngleich nicht abschließend – konstatieren, dass es Fassbinder mithilfe unterschiedlichster Strategien immer wieder gelungen ist, den Zuschauer zu irritieren und durch die Darstellung intrakultureller Konflikte Exkludierter die Vorstellung homogener Identitäten als Konstrukt zu unterwandern und beunruhigend nutzbar zu machen. Dabei bediente er sich vielfach subversiver Identitätsdispositive, die erst weit später als solche erkannt wurden und Einzug in den theoretischen ›Mainstream‹ erhielten. Ungebrochen asymmetrische Gegenbegriffe, starr manichäische Erklärungsstrukturen weichen der Darstellung flexibler und fluider In- und Exklusionsmechanismen. Seine Gesellschafts- und Minoritätenporträts arbeiten mit so unterschiedlichen Konzepten wie Passing, Mimikry und performativen Gender-, Race- und Class-Auffassungen, die Fassbinder lange vor ihrer Etablierung einsetzt und deren Provokation in der Dekonstruktion traditioneller Imagines von ›Anderen‹ besteht. Die Ermächtigung seiner liminalen Figuren, die in der Schwebe bleiben, schwer zu fassen und zu verorten sind, ist durch ihre widerständige Darstellung mitunter zwar weniger offensichtlich, dafür aber umso nachdrücklicher wirksam. Indem sie der Codierung des ›hehren Opfers‹ widersprechen und dem aufgezwungenen Gestus des Duldens bisweilen mit vehementen Täter-Attributen entgegentreten, werden sie vom Objekt zum handelnden, selbst bestimmten Subjekt.¹⁰ Durch die

10 Umgekehrt wird das vermeintlich souveräne Agieren der Vertreter einer behaupteten Mehrheitsgesellschaft als Fassade gezeigt, durch die eine eigene ›Randständigkeit‹ nur notdürftig verdeckt oder gezielt konterkariert wird.

systemischen Kopplungen von Exklusionen werden diese Grenzgänger zudem ausdifferenziert und gewinnen eine Komplexität, die Minoritätendarstellungen für gewöhnlich – bis heute – vermissen lassen.

Der Band entstand auf der Grundlage eines interdisziplinären Workshops im Rahmen des Teilprojekts C9 des Sonderforschungsbereichs »Fremdheit und Armut. Wandel von Inklusions- und Exklusionsformen von der Antike bis zur Gegenwart« an der Universität Trier, dem an dieser Stelle ganz herzlich für die Finanzierung dieser Publikation gedankt sei. Ohne die tatkräftige und unermüdliche Hilfe von Kathrin Wirtz, Carolin Amlinger und Mirjam Knapp wäre sie nicht in dieser Form möglich gewesen: Auch ihnen möchten wir daher ganz besonders danken.

LITERATUR

- Bohn, Claudia: *Inklusion, Exklusion und die Person*, Konstanz: UVK 2006.
- Braad Thomsen, Christian: »Der doppelte Mensch«, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Rainer Werner Fassbinder, *text+kritik* 103 (Juli 1989), S. 3-9.
- Bronfen, Elisabeth: *Vorwort*, in: Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen, Tübingen: Stauffenburg 2000, S. IX-XIV.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin: Berlin Verlag 1995.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.
- Hall, Stuart: *Das Spektakel des ‚Anderen‘*, in: ders., *Ideologie, Identität, Repräsentation*. *Ausgewählte Schriften* 4. Herausgegeben von Juha Koivisto und Andreas Merckens, Hamburg: Argument 2004, S. 108-165.
- Koselleck, Reinhart: *Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe*, in: Harald Weinrich (Hg.), *Positionen der Negativität*, München: Fink 1975 (*Poetik und Hermeneutik*, Bd. 6), S. 65-104.

- Lauretis, Teresa de: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1987.
- Pellegrini, Ann: *Performance Anxieties: Staging Psychoanalysis, Staging Race*, New York: Routledge 1997.
- Sparrow, Norbert: »Ich lasse die Zuschauer fühlen und denken«: Rainer Werner Fassbinder über Douglas Sirk, Jerry Lewis und Jean-Luc Godard«, in: Robert Fischer (Hg.), *Fassbinder über Fassbinder*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 2004, S. 405-414.
- Young, Iris Marion: *Inclusion and Democracy*, Oxford: Oxford University Press 2000.