

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 40 (1998)
Heft: 218

Artikel: "Fassbinder war ein sehr bewusster Filmmacher" : ein Gespräch mit dem Filmkritiker und Fassbinder-Monographen Hans Günther Pflaum
Autor: Kremski, Peter / Pflaum, Hans Günther
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867140>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

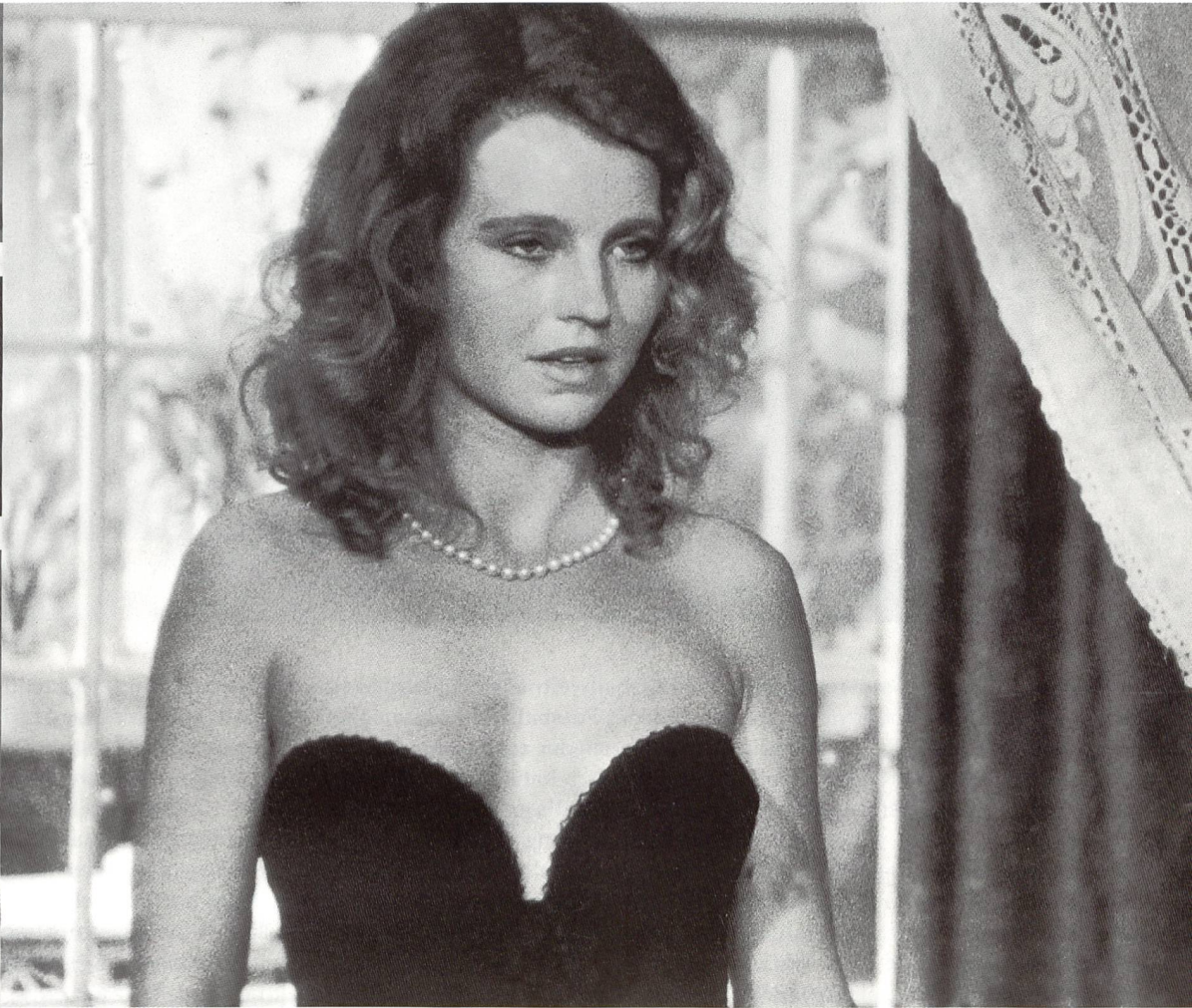
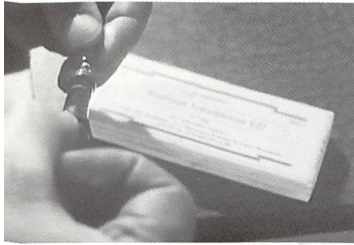
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



1

RETROSPEKTIVE

«Fassbinder war ein sehr bewusster Filmmacher»

Ein Gespräch mit dem Filmkritiker und Fassbinder-Monographen Hans Günther Pflaum

«DIE EHE DER MARIA BRAUN ist für mich der grundlegende deutsche Film über die Nachkriegszeit und die frühen Jahre des Wirtschaftswunders.»

FILMBULLETIN DIE EHE DER MARIA BRAUN ist Fassbinders bekanntester und wohl auch sein bedeutendster Film. Ein Melodram, ein sogenanntes "Frauensicksal", das auch eine Lektion ist zur deutschen Geschichte.

HANS GÜNTHER PFLAUM DIE EHE DER MARIA BRAUN ist für mich der grundlegende deutsche Film über die Nachkriegszeit und die frühen Jahre des Wirtschaftswunders. Fassbinder hat auf seine Weise immer Geschichtsschreibung betrieben, allerdings eine Historie erfasst, die so nie in den Geschichtsbüchern stehen wird. Ihm ging es vor allem um die private Geschichtsschreibung, um die Aufzeichnung von Glücksvorstellungen und

Wertbegriffen. Und genau da setzt DIE EHE DER MARIA BRAUN ein. Man sieht eine ökonomische Karriere, die aber, was das Privatleben betrifft, eher eine Tragödie ist. Das erzählt Fassbinder kontrapunktisch. Am Ende hört man aus dem Off: «Deutschland ist Weltmeister!» Zu diesem Zeitpunkt hat Maria Braun alles erreicht, wenn auch nur in ökonomischer Hinsicht. Sie ist auf dem Höhepunkt der Prosperität, ist die Inkarnation des Wirtschaftswunders.

Deutschland ist Weltmeister: das ist der Moment einer wiedergewonnenen nationalen Identität, wenn auch nur durch den Fussball. Den Krieg haben die Deutschen zwar verloren, aber



2

«Auch von Fassbinder könnte man nicht sagen, dass er jenseits der Arbeit, deren Ziel bei ihm sicher nicht materieller Gewinn war, noch ein intensives Leben geführt hätte. Er hat sich vor allem in der Arbeit verwicklicht.»

wenigstens die Fußballweltmeisterschaft haben sie gewonnen. Mit der Fußballweltmeisterschaft waren die Deutschen wieder zurück auf der Weltkarte. Wahrscheinlich hat kein Endspiel in der Geschichte des Fußballs jemals eine so extreme politische Bedeutung gehabt. Und das ist genau der Moment, in dem die Frau zu Tode kommt. Ob das dann ein Selbstmord ist oder ein Unfall, ist nur eine sekundäre Frage. Als Schluss ist das konsequent. Privat ist die Frau am Ende. Sie hat ihr Leben verkauft, für einen hohen Preis. Ziel ihrer Unternehmungen war nicht das private Glück, sondern der ökonomische Erfolg. Und da sehe ich Maria Braun als deutsche Symbolfigur, die dafür steht, dass nach dem Krieg ein entscheidender Ansatz zu einer neuen Form von Leben, einer neuen Form von Politik und einer neuen Form von Glücksvorstellungen versäumt wurde. Es ging grundsätzlich nur um den wirtschaftlichen Aufbau.

FILMBULLETIN Ist Maria Braun eine negative Symbolfigur?

HANS GÜNTHER PFLAUM Maria Braun ist ganz sicher eine ambivalente Figur. Deswegen ist sie auch so spannend. Sie ist so ambivalent wie Fassbinder selber war. Auch von Fassbinder könnte man nicht sagen, dass er jenseits der Arbeit, deren Ziel bei ihm sicher nicht materieller Gewinn war, noch ein intensives Leben geführt hätte. Er hat sich vor allem in der Arbeit verwicklicht. Insofern bin ich mir sicher, dass ihm die Figur der Maria Braun persönlich nahe gestanden hat. Ihr gehört seine Sympathie. Das schliesst nicht aus, dass er sie kritisiert. Das entspricht Fassbinders gespaltenem Verhältnis zur Bundesrepublik. Er hat in einem Land Karriere gemacht, das er gar nicht so sehr mochte, ohne das er andererseits aber überhaupt nicht denkbar wäre. Genau über diesen Konflikt hat er dann *LILI MARLEEN* gedreht.

Alle diese Frauenfiguren gehören zusammen. Insbesondere Maria Braun, Lola und Veronika Voss verbinden sich explizit zu einer Trilogie – mit der Etikettierung *BRD 1, BRD 2, BRD 3*. Das zeigt, dass Fassbinder eine Chronik der Bundesrepublik erzählen wollte – jenseits aber der offiziellen Geschichtsschreibung. Allerdings hätte er sich nach aussen hin nie zu der Rolle eines Geschichtsschreibers bekannt. Ich glaube aber, dass gerade darin seine Bedeutung lag.

Nur ging es ihm nicht darum, eine politische Geschichte der Bundesrepublik nachzuzeichnen. Doch selbst die ist im Hintergrund von *DIE EHE DER MARIA BRAUN* präsent. Auf der Ton-Ebene hört man zweimal Konrad Adenauer: einmal mit der berühmten Rede, in der er beteuert, es werde keine Wiederbewaffnung geben, und zum zweitenmal mit jener Rede, in der er die Einführung der Bundeswehr fordert. Auch da wird wieder diese Widersprüchlichkeit transparent. Die Adenauer-Statements dienen als Belege dafür, dass auf diesen Staat kein Verlass ist und man den Worten seiner Politiker nicht trauen kann, die innerhalb von kurzer Zeit das Gegenteil von dem sagen, was sie vorher verkündet haben.

FILMBULLETIN Liefert die Ton-Ebene mit ihren Original-Zitaten nur den politischen Zeit-Hintergrund, vor dem die private Geschichte abläuft, oder spiegeln sich die Ebenen ineinander? Findet die politische Widersprüchlichkeit der Parolen Adenauers ihre Entsprechung in einer Verlogenheit der Figuren?

HANS GÜNTHER PFLAUM In Fassbinders Geschichte sind die Menschen das Produkt der Gesellschaft und der Politik. Umgekehrt ist aber auch die Politik ein Produkt dieser Menschen. Adenauer ist gewählt worden, und Maria Braun hat ihm sicher ihre Stimme gegeben. Das war bestimmt eine CDU-Wählerin.



3

RETROSPEKTIVE

«Ich bin überzeugt, dass Fassbinder seine Filme keineswegs instinktiv aus dem Bauch heraus gedreht hat, wie man landläufig meint. Ich glaube, dass er schon vorm Drehen eine ganz klare visuelle Vorstellung von seinen Filmen hatte.»

Entscheidend bei der ganzen Sache aber ist, dass im Bild keine Reaktion der handelnden Figuren auf das erfolgt, was im Ton zu hören ist. Nur wir als Zuschauer oder in dem Falle Zuhörer nehmen diesen empörenden Widerspruch der Ton-Fragmente wahr. Die Figuren des Films lassen die politischen Nachrichten, auf die sie in irgendeiner Form reagieren müssten, unberührt an sich vorüberziehen. Die Politik passiert ausserhalb ihrer Welt, ausserhalb ihres Bewusstseins. Sie sind so auf sich selbst konzentriert, dass sie alles, was ausserhalb ihrer selbst liegt, gar nicht beachten. Das ist eine Kritik Fassbinders an dieser Gesellschaft. Die Politiker können sagen und machen, was sie wollen, und die Gesellschaft reagiert noch nicht einmal darauf. Sie hat erneut, wie schon einmal in der Geschichte, die eigene Verantwortung auf potentiell fatale Weise an die Politik abgegeben.

Diese Momente offizieller Politik, die Fassbinder über originale Ton-Dokumente im Hintergrund einfließen lässt, waren seiner Meinung nach signifikant, hatten für ihn symbolischen Wert. Das gilt auch für die schon erwähnte Fussball-Reportage.

Das Motiv des Fussballspiels hat er in allen Filmen der BRD-Trilogie verwendet. In *LOLA*, wo es um die zunehmende gesellschaftliche Korruption geht, scheidet Deutschland vorzeitig aus dem Turnier aus. Fassbinder wählt als Ton-Dokument einen Augenblick, in dem der deutsche Verteidiger Juskowiak wegen Foul-Spiels vom Platz gestellt wird. Das ist ein genauso symptomatischer Moment wie der enthusiastische Schrei «Deutschland ist Weltmeister». Da *DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS* eine in Handlung und Zeit minimalisierte und auch geographisch reduzierte Geschichte erzählt, kommt dort entsprechend nurmehr ein kleiner, örtlicher Oberliga-Verein vor.

Diese Ton-Dokumente hatten für Fassbinder Symbolfunktion, genauso wie am Ende von *DIE EHE DER MARIA BRAUN* die Bild-Dokumente der deutschen Bundeskanzler.

FILMBULLETIN Eine Kontinuität von Weltmeistern.

HANS GÜNTHER PFLAUM Es ist selbstverständlich kein Zufall, dass er Willy Brandt aus dieser Serie auslässt, die von Adenauer über Erhardt und Kiesinger bis zu Helmut Schmidt reicht. Er sieht ihn nicht in der Kontinuität, von der der Film erzählt. Daran erkennt man, dass Fassbinder mit den visuellen und akustischen Dokumenten sehr bewusst umgegangen ist. Auch diese kleine Tücke, dass die Kanzler-Porträts alle im Negativ erscheinen und nur bei Schmidt ganz ambivalent vom Negativ ins Positiv umgeblendet wird, zeigt, dass Fassbinder genau wusste, was er tat.

Ich bin überzeugt, dass Fassbinder seine Filme keineswegs instinktiv aus dem Bauch heraus gedreht hat, wie man landläufig meint. Soweit ich es beurteilen kann, war Fassbinder ein sehr bewusster Filmmacher. Er konnte zwar spontan reagieren und Zufälligkeiten von Original-Schauplätzen, an denen er drehte, schnell in seine Geschichte integrieren. Aber ich glaube, dass er schon vorm Drehen eine ganz klare visuelle Vorstellung von seinen Filmen hatte. Auch wenn das nach aussen hin vielleicht nicht so aussah, so hat er doch sehr bewusst inszeniert. Beim Zusehen wirkte das spontaner, als es in Wirklichkeit war.

FILMBULLETIN Inwiefern ist das Überblenden Helmut Schmidts vom Negativ ins Positiv ambivalent?

HANS GÜNTHER PFLAUM Die naheliegendste Interpretation wäre: Die anderen Kanzler waren für Fassbinder negative Figuren, bei Schmidt kippt es um ins Positive. Aber das wäre zu simpel. Das glaube ich kaum, dass das so ist. Vielmehr heisst das: Das ist der, der uns zeitlich

1
*Hanna Schygulla in
DIE EHE DER MARIA
BRAUN*

2
*Rosel Zech in
DIE SEHNSUCHT DER
VERONIKA VOSS*

3
*Hanna Schygulla
und Giancarlo
Giannini in
LILLI MARLEEN*



1

RETROSPEKTIVE



2

«Fassbinder hat sich immer dafür interessiert, was von der deutschen Geschichte nachwirkt und noch gegenwärtig ist und wann das, was in der Gegenwart immer noch virulent ist, eigentlich begonnen hat.»

am nächsten steht; das ist die Gegenwart, der Punkt, an dem wir uns befinden. Immerhin wird Schmidt in die Reihe der verhängnisvollen Kanzler einsortiert, und wenn man als Kanzler in dieser Ahnengalerie auftaucht, ist das auf keinen Fall positiv. Noch dazu, wo diese Ahnengalerie eine Klammer bildet mit einem anderen Ahnherrn, mit dem der Film beginnt: das ist ein Hitler-Porträt, das am Anfang des Films von der Wand fällt. Mit den Schlussporträts greift Fassbinder den Anfang des Films noch einmal auf, setzt ihn fort und schliesst damit den Rahmen. Dazwischen ist die Geschichte eingeklammert.

Die These, die sich darin formuliert, durchzieht als Leitmotiv alle Filme Fassbinders über die Bundesrepublik: Nach 1945 wurde die Chance zu einem entscheidenden Neuanfang versäumt. Wenn also am Anfang des Films ein Hitler-Porträt und am Ende Bildnisse der deutschen Kanzler stehen, bedeutet das, dass Fassbinder da eine Kontinuität sieht.

FILMBULLETIN Hitler als erstes Bild und Schmidt als letztes: das scheint der pointierteste Bogen-schlag dieser Klammer zu sein. Autoritäre Strukturen, die sich vom Dritten Reich bis in die Gegenwart tradieren, bis in die Zeit stahlharter Staatsreaktionen auf Terrorismus und Jugend-rebellion. Das ist die Zeit, in der der Film entstand. Und in seinem Subtext ist *DIE EHE DER MARIA BRAUN* dann wohl doch nicht nur ein Film über die Vergangenheit?

HANS GÜNTHER PFLAUM Autoritäre Strukturen, wie es sie im Nationalsozialismus gegeben hat, hat Fassbinder sicherlich auch in der Bundesrepublik gesehen. Davon handelt in der Tat *DIE EHE DER MARIA BRAUN*. Auch *LOLA* handelt davon. Das ist einer der Grundvorwürfe, die Fassbinder diesem Staat gemacht hat, dass er aus der Geschichte nichts gelernt hat und sich in ihm zuviel verlängert und fortsetzt.

Fassbinder spannt das historisch noch viel weiter aus, in Filmen wie *EFFI BRIEST* oder *BOLWIESER*. Er sieht eine Kontinuität, die nicht erst mit dem Nationalsozialismus beginnt, sondern bis zu einem Bürgertum zurückreicht, wie es Fontane Ende des vorigen Jahrhunderts beschrieben hat. Da herrschen ähnliche Wertvorstellungen. *EFFI BRIEST* wirkt auf den ersten Blick vielleicht wie ein ganz sorgfältiger, stimmungs-voller Historienfilm. Aber wenn man genauer hinsieht, entdeckt man zum Beispiel in einigen Einstellungen Fernsehantennen. Fassbinder ist da kein Fehler unterlaufen, da bin ich mir sicher. Er hat das bewusst gemacht, um zu zeigen: das ist nicht nur Vergangenheit, von der hier erzählt wird; das ist Gegenwart.

Und genauso sind auch seine Geschichts-filme über die Bundesrepublik gemeint. Ich glaube nicht, dass für ihn ein historisches Kapitel, wie es die Maria Braun verkörpert, mit dem Wirtschaftswunder und der Fußballweltmeister-schaft von 1954 abgeschlossen ist. Fassbinder hat sich immer dafür interessiert, was von der deutschen Geschichte nachwirkt und noch gegenwärtig ist und wann das, was in der Gegenwart immer noch virulent ist, eigentlich begonnen hat. An *Effi Briest* demonstriert er, dass diese Wert-vorstellungen genauso wie die Repressionen und autoritären Strukturen schon sehr früh bestehen. Wenn Fassbinder noch leben würde und die Möglichkeit gehabt hätte weiterzuarbeiten, hätte er vermutlich noch einige andere Abschnitte der deutschen Geschichte mit ähnlichen Geschichten beschrieben, die eine verhängnisvolle Kontinuität nachzeichnen. Aber er wäre wohl kaum weiter zurückgegangen als bis ins neunzehnte Jahr-hundert.

FILMBULLETIN Demnach wäre *DIE EHE DER MARIA BRAUN* ein historischer Film über die Gegenwart. Ein Film, der Grundlagenforschung betreibt, um darzulegen, wie mit Wiederaufbau



und Wirtschaftswunder die Basis geschaffen wurde für die Agonie der siebziger Jahre.

HANS GÜNTHER PFLAUM Genau so. Damals wurden die Weichen gestellt, und in diese Richtung fährt der Zug noch heute. Und was nun unsere Gegenwart der neunziger Jahre betrifft, glaube ich nicht, dass Fassbinder von seiner Kritik und seinem Film irgend etwas zurücknehmen müsste. Da war er schon sehr scharfsichtig. Er hat schon gut durchschaut, was in dieser Gesellschaft falschläuft. Aber er hat das auch mit einer gewissen Zuneigung beschrieben. *DIE EHE DER MARIA BRAUN* ist kein Film der Distanzierung, in dem Fassbinder mit dem Finger auf ein Deutschland zeigt, von dem er nichts mehr wissen will. Er steckt schon selber drin. *DIE EHE DER MARIA BRAUN* ist ein exemplarischer Fall von solidarischer Kritik, in die sich Fassbinder einbezieht.

Es ist auch kein Zufall, dass er selber in dem Film auftritt und ausgerechnet einen Schwarzhändler spielt, also auch einen, der krumme Geschäfte macht und der schon rein optisch ein schräger Typ ist. Er will Maria Braun eine Kleist-Ausgabe andrehen, und sie sagt: «Von Büchern werde ich nicht warm.» Auch dieser Satz geht weit über seine konkrete Bedeutung hinaus. Da wird eine bessere deutsche Tradition, für die Kleist steht, ignoriert. Und Maria Braun führt ihr Argument noch weiter aus, indem sie sagt: «Bücher brennen so schnell.» Das ist natürlich in seiner Doppelbödigkeit auch ein Verweis auf die Bücherverbrennung im Nationalsozialismus. Jeder Satz schillert in verschiedene Richtungen.

FILMBULLETIN Der merkwürdige Schwarzhändler, den Fassbinder spielt, ist sicher eine ambivalente und mehr noch obskure Figur. Einerseits ist er ein von den Bedürfnissen der Zeit profitierender Verkäufer unterschiedlichster Überlebenspräparate. Andererseits erscheint er wie eine Wünsche befriedigende Märchenfee, die Maria Braun das für ihren gesellschaftlichen

Aufstieg nötige Kleid zuteilt. Und darüber hinaus ist er der charismatische Vertreter eines wie auch immer gearteten Undergrounds. Sein Outfit klassifiziert ihn als Gangster, aber solche Gangster-Typen hat Fassbinder insbesondere in seinen frühen und noch unmittelbar von 1968 bewegten Filmen gerne als Projektionen seines eigenen gesellschaftlichen Aussenseitertums benutzt. Er maskiert sich hier als Mann ausserhalb der Ordnung. Und damit wirkt er wie ein Fremdkörper in einer Welt, die gerade auf den Wiederaufbau und die Konsolidierung bürgerlicher Ordnung zielt.

HANS GÜNTHER PFLAUM Allerdings ist das für ihn auch ein Spiel. Das Spielen gehörte bei ihm unbedingt dazu. In *DIE EHE DER MARIA BRAUN* geht das soweit, dass er in einer sehr ernstesten Szene am Anfang des Films, in der Maria Braun mit einem Suchschild auf dem Rücken am Bahnhof entlang geht und etwas über den Verbleib ihres Mannes herauszubekommen hofft, Fassbinder nicht umhin kann, einen Scherz einzustreuen. Die Kamera schwenkt an dem Zaun entlang, an dem lauter Vermisstenmeldungen hängen. Und wenn man genau hinsieht, ist unter den Suchmeldungen auch ein Zettel mit der Aufschrift «Kamera zu verkaufen. Michael Ballhaus, Amselweg 2». Solche spielerischen Elemente zeigen, dass diese Arbeit auch Spass gemacht hat.

Ich erinnere mich, wie bei einem anderen Film Ballhaus und Fassbinder eine sehr komplizierte Kamerafahrt eingerichtet haben, die nicht funktionieren wollte. Es sollte wie eine Achterbahnfahrt sein, aber auf nur einer Ebene. Die Realisierung dieser Szene dauerte endlos. Alle wurden ungeduldig und müde, nur Ballhaus und Fassbinder nicht. Und ich hatte beim Zusehen den Eindruck: das sind zwei Kinder, die mit ihrer elektrischen Eisenbahn spielen.

1
Hanna Schygulla
und Wolfgang
Schenk in
EFFI BRIEST

2
Rainer Werner
Fassbinder in
*DIE EHE DER
MARIA BRAUN*

3
Barbara Sukowa
in *LOLA*



«Wenn man Fassbinders Gesamtwerk betrachtet, gibt es da einen erstaunlichen Mangel an Utopien. Das war nicht seine Stärke und auch nicht sein Interesse. Er hat sich mehr auf das Bestehende konzentriert.»

Arbeit war für Fassbinder nie nur Arbeit. Sie war immer mit Spass und Lust verbunden. Bei aller Ernsthaftigkeit im Anspruch hatte er nichts Sektiererisches, und das spürt man auch bei diesem Film.

FILMBULLETIN In der Bahnhofsszene, von der Sie sprachen, gibt es einen Kreisschwenk, der auf dem Rücken der Maria Braun beginnt. Sie liest die Suchmeldungen am Zaun. Und die Kamera schwenkt von ihr und dem Zaun weg, als suche sie selbst etwas anderes, kommt dann aber wieder am Zaun an, wobei man zum Ende dieser Bewegung gerade noch mitbekommt, dass Maria Braun schon längst im Begriff ist, die Szene zu verlassen, und in einiger Entfernung dem Blick entgleitet, aus dem Bild verschwindet. Auf ihrer Suche geht sie selber verloren.

In der Schlusssequenz des Films gibt es eine vielleicht vergleichbare Kreisbewegung. Der Mann, den Maria gesucht hat, ist zurückgekehrt. Er sitzt im Zentrum des Raums, der Durchsichten freigibt auf die dahinter liegenden Räume. Wenn Hermann Braun aufsteht und seinen Raum in einer Kreisbewegung abschreitet, bleibt die Kamera bei ihm, schwenkt mit ihm mit, während Maria Braun sich in den Räumen dahinter um ihn herum bewegt, nur noch fragmentarisch in den Durchsichten erscheint und auch hier im Grunde dabei ist, dem Blick zu entgleiten, aus dem Bild zu verschwinden.

Beziehen sich diese Kreisbewegungen vom Anfang und vom Ende aufeinander – im Rahmen einer doch offenbar zyklischen Klammerstruktur, die der Film hat?

HANS GÜNTHER PFLAUM Die Kreisfahrten in Fassbinders Filmen sind natürlich erst einmal ein Markenzeichen von Michael Ballhaus, der auch heute noch auf seine erste grosse Kreisfahrt in Fassbinders *MARTHA* unheimlich stolz ist. Aber diese Kreisfahrten oder Kreisschwenks werden nie um irgendeines artifiziiellen Effektes willen

ausgeführt. Sie sind nie blosser Spielerei.

Die Kreisschwenks am Anfang und Ende von *DIE EHE DER MARIA BRAUN* haben die Funktion, im Unterbewusstsein des Zuschauers ein Gefühl der Orientierungslosigkeit zu wecken, entsprechend der Redensart: Man dreht sich im Kreis, man hat die Richtung verloren. Ähnlich inszeniert Fassbinder Treppen und Rolltreppen mit bevorzugten Bewegungsrichtungen. In bestimmten Phasen seiner Filme sind die Figuren, wenn sie auf Treppen zu sehen sind, auf dem Weg nach oben. Doch irgendwann kippt das um, und es wird ein Weg nach unten.

Und genauso sieht man auch Maria Braun in der Schlusssequenz auf der sich diagonal durch das Bild ziehenden Treppe auf dem Weg nach unten. Sie hat ihre Richtung verloren. In der ganzen Schlusssequenz läuft sie herum wie ein aufgeregtes Huhn. Das ist eine Metapher für ihren Richtungsverlust.

Wie definiert sich ihre Situation? Sie hat alles erreicht, was sie erreichen wollte. Ökonomisch ist sie abgesichert. Sie ist reich, hat ein Haus, und jetzt ist auch ihr Mann wieder zurück. Was bleibt da noch? Sie hat keine Utopie mehr, auf die sie sich zubewegen könnte.

Auch in dieser Hinsicht muss Fassbinder die Maria Braun als Figur sehr nahegestanden haben. Denn wenn man Fassbinders Gesamtwerk betrachtet, gibt es da einen erstaunlichen Mangel an Utopien. Das war nicht seine Stärke und auch nicht sein Interesse. Er hat sich mehr auf das Bestehende konzentriert. Die Glücksvorstellungen, die seine Figuren entwickeln, sind eigentlich sehr arm, weil sie leicht zu befriedigen sind – mit Geld zum Beispiel. Die Glücksvorstellungen binden sich an Waren.

Auch in *DIE EHE DER MARIA BRAUN* geht es darum, dass menschliche Beziehungen plötzlich den Regeln von Kaufen und Verkaufen unterworfen werden. Damit werden Gefühle genauso



2

1
Mario Adorf in
LOLA

2
Hanna Schygulla in
DIE EHE DER MARIA
BRAUN

3
LOLA



3

behandelt wie irgendein Produkt, das man gegen Geld erwerben kann. Das ist ein Motiv, das sich durch Fassbinders gesamtes Œuvre zieht: die Käuflichkeit von Gefühlen. Aber nicht in dem einfachen Sinne von Prostitution. Das ist viel komplizierter. Das kann auch ein Tauschhandel sein. Immer ist das ein merkwürdiger Zusammenhang von emotionaler Leistung und Gegenleistung, die bis zur Zwangshandlung führt. Fassbinders Fernsehspiel *ICH WILL DOCH NUR, DASS IHR MICH LIEBT* erzählt genau davon. Da meint ein Junge, er kann eigentlich nur geliebt werden, wenn er dafür bezahlt. Das ist das Gegenteil von Prostitution. Dieser Junge will immer nur Leistung vollbringen und kann sich nicht vorstellen, um seiner selbst willen geliebt zu werden.

Und dieser Zusammenhang ist auch in *DIE EHE DER MARIA BRAUN* ganz offensichtlich. Auch die schöne Rolle, die Ivan Desny spielt, handelt von nichts anderem als davon, dass sich dieser Unternehmer diese Frau kauft. Die Frau ist immerhin so stark, dass sie das dementiert, indem sie sagt: «Die Wahrheit ist, dass ich etwas mit Ihnen habe und nicht Sie mit mir.» Das ist ein ganz grossartiger Moment, der auch historisch korrekt ist, denn er erzählt davon, dass die Frauen in der Nachkriegszeit stark sein mussten. Zunächst war es eine Zeit der Abwesenheit von Männern. Es waren die Frauen, die alles wieder ankurbeln mussten. Ein Teil der Männer, die zurückkamen, waren auch ziemlich gebrochen und ohne grossen Lebenswillen. Den hatten die Frauen. Und daher ist dieser Satz, den eine Frau zu einem Mann spricht, historisch ungeheuer treffend.

FILMBULLETIN Und doch ist das eine Illusion oder in seiner historischen Stimmigkeit zumindest begrenzt. Fassbinder zeigt, dass es die Männer sind, die im Hintergrund die Fäden ziehen und dann, wenn die Fäden gezogen sind,

wieder in den Vordergrund treten. Der zurückgekehrte Mann sitzt am Schluss zentral im Raum, während die Frau nur im Hintergrund um ihn herumläuft. Schon wenn er ihr Haus betritt, nimmt die Kamera seine Perspektive ein, und wir blicken mit ihm auf den Eingang, der sich für ihn öffnet, und die Frau, die er mit seiner Umarmung in Besitz nimmt, wobei die Kamera dann in seinem Rücken ist. Die Haustür mit dem kleinen Gitterfenster fällt hinter ihnen zu wie eine Gefängnistür.

Die Kamera wird hier im Grunde zum Verräter: Sie wechselt die Perspektive, sie wechselt die Seiten. Es ist ein Machtwechsel, der damit bezeichnet wird. Der Mann wird zu der zentralen Figur, die zuvor die Frau gewesen ist. Damit ist deren Geschichte vorbei. Die Explosion, mit der das Haus, das sie in Eigenleistung und aus eigener Kraft gebaut hat, ganz symbolisch in die Luft fliegt, markiert den Moment des biographischen und möglicherweise auch historischen Scheiterns.

HANS GÜNTHER PFLAUM Das ist eine ziemlich sarkastische Sicht Fassbinders, dass Maria Braun, die die ganze Geschichte über die Fäden in der Hand zu haben scheint, Objekt einer Intrige ist, von der sie nichts weiss. Sie hat keine Ahnung von dem Deal, den ihr Ehemann mit dem Industriellen abgeschlossen hat, in dem sie als Ware verhandelt wird. Sie meint, sie sei die grosse Macherin. Mit der Rückkehr des Mannes erfährt sie die Wahrheit und begreift, dass sie ausgespielt hat. Ihr Tod zu diesem Zeitpunkt ist folgerichtig. Sie muss erkennen, dass sie die Fäden nicht in der Hand hatte, sondern dass sie ausgespielt worden ist, dass sie der Gegenstand eines Plots war, den andere verfasst haben.

FILMBULLETIN Im ursprünglichen Drehbuch von Peter Märthesheimer steuert sie sich und ihren Mann mit dem Auto bewusst in den Tod. In der Realisierung bleibt das offener.



1

«Der offizielle Weg des Staates führt nach oben, während der Weg der Maria Braun nach unten kippt. Spannend ist, wie lange diese Schlusssequenz dauert, wie Fassbinder durch die Montage das Finale verzögert.»

HANS GÜNTHER PFLAUM In der ersten Drehbuchfassung war das ein bewusster Selbstmord. Fassbinder aber wollte wohl auch schon den Autounfall etwas offener inszenieren. Bei dem Schluss, wie er jetzt ist, geht der Zuschauer mit der Frage raus: Was ist jetzt passiert? Hat sie das bewusst gemacht?

Es war ja vorher schon einmal zu sehen, wie sie sich die Zigarette am Gasherd anzündet und den Herd auch wieder abdreht; sie tut es nicht zum erstenmal. Dramaturgisch ist das also vorbereitet. Wenn sie den Gasherd plötzlich nicht mehr abdreht, könnte das auch Geistesabwesenheit sein, denn Sorgen hat sie in dem Moment genug. Aber dass das so offenbleibt, ist ein grosser Vorteil gegenüber der dramaturgischen Eindeutigkeit. Weil es den Zuschauer nämlich beschäftigt.

Mit der Eindeutigkeit wäre die Sache für ihn erledigt, aber so hallt die Geschichte länger in ihm nach. Er muss sich fragen: Warum ist diese Frau gestorben? Und um eine Antwort zu finden, muss er über den ganzen Film nachdenken und über die Logik der Geschichte. Der offene Schluss zwingt zur Reflexion. Er ist in seiner didaktischen Strategie genial. Denn der Zuschauer wird nicht einfach aus dem Kino entlassen und kann die Geschichte nicht einfach abhaken.

Ein Psychologe würde das Ende der Maria Braun wahrscheinlich als unbewussten Selbstmord deuten.

FILMBULLETIN Wir sprachen schon darüber, dass die katastrophale Schlusswendung sich ganz inkongruent mit der Euphorie der Ton-Ebene verbindet, mit der Verkündigung, dass Deutschland endlich Weltmeister ist. Das ist natürlich auch der Triumph einer geballten männlichen Leistungskraft, der Maria Braun da auf der Ton-Ebene entgegenschwappt: der Triumph einer ganzen Kompanie. Zum anderen schlägt das einen Bogen zum Anfang, als Deutschland nach

einem anderen Versuch, Meister der Welt zu werden, in Trümmern lag. Auch jetzt geht zeitgleich mit dem fussballerischen Endsieg eine Welt in Trümmer. Bild und Ton widersprechen einander: Eine Erfolgs-Story, die beginnt, trifft auf eine Erfolgs-Story, die zu Ende geht. Das ist ein Moment, in dem Triumph und Niederlage zusammenfallen, und eine Dialektik, in der ein Höhepunkt zugleich ein Tiefpunkt ist. Der Rahmen aber schliesst sich, wenn am Schluss wie am Anfang des Films ein Haus explodiert.

HANS GÜNTHER PFLAUM Am Anfang ist es ein ganzes Land, das in Trümmer fällt; am Ende ist es dann vielleicht doch nur das Haus der Maria Braun, während das Land Weltmeister ist. Es gibt den Rahmen, aber die Geschichte geht weiter.

In der diametral entgegengesetzten Entwicklung kollidieren die offizielle Geschichte des Staates und das private Wirtschaftswunder der Maria Braun. Der offizielle Weg des Staates führt nach oben, während der Weg der Maria Braun nach unten kippt. Spannend ist, wie lange diese Schlusssequenz dauert, wie Fassbinder durch die Montage das Finale verzögert. Das Ende der Maria Braun wird über eine lange Strecke vorbereitet. Die ganze Zeit hört man im Hintergrund die Reportage, die sich dramaturgisch ebenfalls steigert: durch den dramatischen Ablauf des Fussballspiels, bis zum Schlusspfiff. Und parallel dazu wird die Maria Braun immer weiter demontiert, bis zu *ihrem* Schlusspfiff. Der Moment des nationalen Triumphs ist wohl ein ganz tödlicher Moment.

FILMBULLETIN Wenn man Maria Braun als Symbolfigur nimmt für die bundesrepublikanische Geschichte, wieweit lässt sich dann die Geschichte der Maria Braun als Allegorie fassen?

Es beginnt mit dem angekündigten Zusammenbruch des Dritten Reichs. Das Hitler-Bild fällt von der Wand, die an der Stelle, wo das Bild hing, auseinanderbricht und palimpsest-artig den Bick freigibt auf das Paar Hermann und



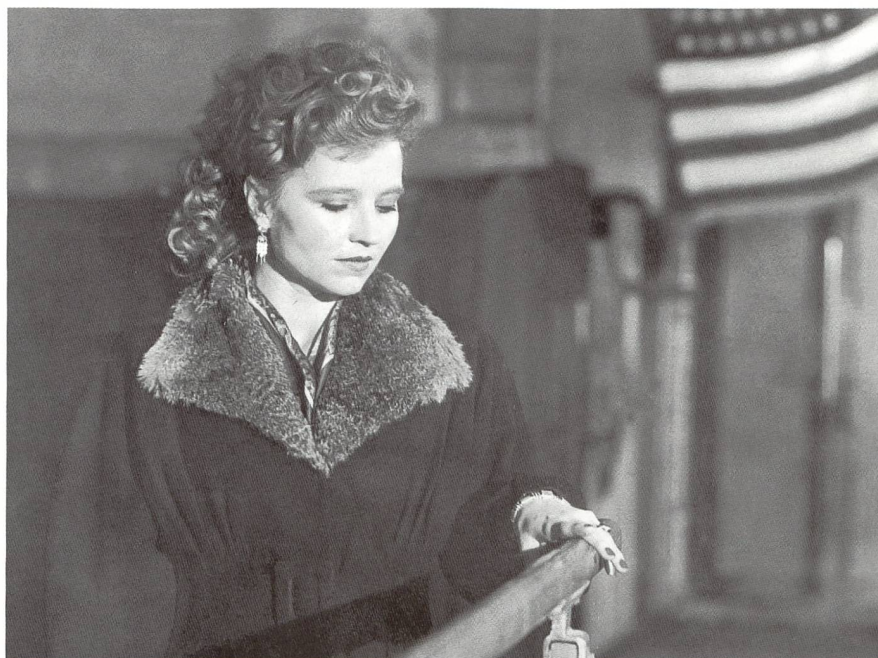
2

1
Hanna Schygulla
in LILI MARLEEN

2
Ivan Desny in
DIE EHE DER
MARIA BRAUN

3
Hanna Schygulla
in DIE EHE DER
MARIA BRAUN

3



Maria Braun, die gerade miteinander getraut werden: Symbol einer Einheit, die gleich darauf verloren geht, denn durch den unheilvollen Krieg werden sie voneinander getrennt. Ab da wird Maria Braun zur Symbolfigur des westdeutschen Wirtschaftsaufschwungs. Sie folgt zunächst einmal dem Weg der Amerikanisierung, symbolisiert in ihrer Beziehung zu dem schwarzen GI, und dann dem Weg der deutsch-französischen Freundschaft, symbolisiert in ihrer Beziehung mit dem von dem Franzosen Ivan Desny gespielten Industriellen. Von dem ökonomischen Aufstieg, der damit verbunden ist, bleibt ihr Hermann ausgeschlossen. Während sie im Luxus schwelgt, fristet er sein karges Leben in einer permanenten Gefängnis-Existenz und kann den Erfolg seiner Frau nur aus erzwungener Distanz bewundern. Hinter Maria Brauns einzelgängerischer Wirtschaftswunder-Karriere scheint jedoch ungebrochen als massgeblicher Antrieb der Wille zur Restauration durch. Maria Brauns Ziel bleibt bis zuletzt die Wiedervereinigung und damit in einem relativen Sinne die Wiederherstellung vergangener Verhältnisse. Wenn es dann soweit ist, funktioniert es aber nicht mehr.

HANS GÜNTHER PFLAUM Die Männer der Maria Braun haben in dieser sehr bewussten Reihenfolge ganz sicher eine symbolisch-allegorische Funktion: zunächst der Deutsche, der an die Front geht; dann Bill, der farbige Amerikaner, der der gute Onkel ist; dann der Franzose als Repräsentant der deutsch-französischen Freundschaft. Nur sollte man die Allegorie nicht zu eng ziehen. Die Figuren sind dazu nicht eindeutig genug; sie sind zu schillernd, zu widersprüchlich. Aber diese Folge von Beziehungen mit dem deutschen Mann, dem amerikanischen, dem französischen, dann die Rückkehr des Deutschen und der Tod, das ist auch für meine Begriffe allegorisch zu verstehen.

Dazu kommt noch, dass sich mit der Rückkehr des Ehemanns für Maria Braun ein

historischer Kreis schliesst. Lange kann sie sich durch ihre Geschichte so bewegen, als hätte sie mit der deutschen Verantwortung nichts zu tun. Sie hat ihren Amerikaner, sie hat ihren Franzosen. Wenn dann aber der ehemalige Frontsoldat Hermann wieder zurückkehrt, muss für sie auch die Vergangenheit der deutschen Geschichte wieder auftauchen. Es muss eine neue Konfrontation geben. Wenn Maria Braun überleben würde, müsste sie an einen Punkt kommen, an dem sie in der Auseinandersetzung auch über Hermanns Vergangenheit zu reflektieren beginnt. Diese Verarbeitung von Geschichte findet nicht statt. Maria Braun hat nicht mehr die Gelegenheit, mit Hermann über seine Kriegserfahrungen zu reden. Zu diesem Zeitpunkt aber müsste es dazu kommen. Maria Brauns einzelgängerischer Weg ist auch ein Ausweichen vor dieser Auseinandersetzung. Auch das hat natürlich eine national-symbolische Bedeutung.

FILMBULLETIN Die Amerikanisierung der Maria Braun wird sehr signifikant und fast schon überdeutlich eingeleitet. Maria Braun erhält die irrtümliche Mitteilung, ihr Hermann sei tot. Prompt fließt amerikanische Musik in die Szene ein, vorgezogen aus der nächsten Szene, in der Maria Braun unter der amerikanischen Flagge geht.

HANS GÜNTHER PFLAUM Die Musik-Ebene in DIE EHE DER MARIA BRAUN finde ich sehr spannend. Aber ich finde sie da spannender, wo sie nicht so eindeutig ist. Die Amerikanisierung in der Musik stimmt natürlich auch historisch. Das ist die Musik, mit der meine Generation nach dem Kriege aufgewachsen ist. Für meine Generation war im München der fünfziger Jahre *American Forces Network* weitaus wichtiger als der Bayerische Rundfunk.

Spannender wird es im Film aber da, wo Fassbinder in der Musik diese Eindeutigkeit durchbricht. Wenn Maria Braun zum erstenmal



1

«Es ist die Zeit, in der die Idolisierung und Imitation von allem, was amerikanisch ist, beginnt. Dass heute jedes deutsche Fernsehspiel erfolgreicher ist, wenn es eine amerikanische Dramaturgie imitiert, hat da seinen Ursprung.»

die ehemalige deutsche Turnhalle betritt, in der die Amerikaner jetzt einen Nachtclub eingerichtet haben, ist das Sternbanner auch sehr schön ins Bild gerückt. Das ist der erste Moment, in dem der Film so richtig farbig wird, nachdem er zuvor immer sehr bleich wirkte. Aber die Musik, die man anfangs dazu hört, klingt japanisch. Das ist ein ganz irritierender Moment.

Man kann das natürlich so interpretieren, dass für Maria Braun in dem ersten Moment, in dem sie mit Amerika in Berührung kommt und das Sternbanner bestaunt, Amerika etwas so Exotisches ist, dass es genauso auch japanisch sein könnte. Sobald sie dann mit den Amerikanern in persönlichen Kontakt kommt, verliert die Musik das Exotische und wird eindeutig amerikanisch.

FILMBULLETTIN In diesem Turnhallen-Nachtclub wird dann auch das Westerwald-Lied gespielt, amerikanisch verjazzt.

HANS GÜNTHER PFLAUM Das ist dann die Konglomerierung von deutscher und amerikanischer Kultur, insbesondere in der Musik. Es ist die Zeit, in der die Idolisierung und Imitation von allem, was amerikanisch ist, beginnt. Dass heute jedes deutsche Fernsehspiel erfolgreicher ist, wenn es eine amerikanische Dramaturgie imitiert, hat da seinen Ursprung. Auch DIE EHE DER MARIA BRAUN ist der von Fassbinders Filmen, der in seiner Ästhetik am ehesten mit dem amerikanischen Kino verglichen werden kann, und er war vielleicht auch deshalb Fassbinders grösster kommerzieller Erfolg. Fassbinder setzt damit selber ästhetische Massstäbe um, die in jener Zeit gesetzt worden sind. Dass die amerikanische Kultur damals so aufgesogen wurde, geschah aus einem sehr verständlichen Nachholbedürfnis. Andererseits kriegte das dann auf die Dauer etwas Normatives, und dessen war sich Fassbinder bewusst.

Wenn die deutsche Musik in dieser Szene amerikanisiert wird, wird natürlich auch ganz symbolisch ein Stück Identität verkauft. Wobei es natürlich auch blöd wäre, auf deutscher Identität zu beharren. Deutsche Identität anno 1945 muss ja etwas absolut Furchtbares gewesen sein.

FILMBULLETTIN Die Symbolik dieser Szene erweitert sich auch um den Palimpsest-Effekt, dass die amerikanische Bar früher einmal eine deutsche Erziehungsanstalt war, woran noch die altdeutschen, aber halbwegs übermalten Schriftzeichen erinnern. In diesen Zusammenhang fügt sich auch das ideologisch belegte Westerwald-Lied, und die Szene beschreibt eine ideologische Umwertung.

HANS GÜNTHER PFLAUM Das ist auch der Entstehungsmoment des westlichen Hedonismus. Die Schule und speziell die Turnhalle als Ort des Drills wird plötzlich ein Nachtclub. Das ist ein Umschlagen in den Hedonismus, den es vorher in der deutschen Geschichte so nicht gegeben hat. Die Glücksvorstellungen beginnen sich von da an auf eine neue Form von Waren zu konzentrieren, wenn auch historisch aus einem Mangel heraus. Der Film erzählt vom Samen, der damals gesteckt wurde und aus dem heute Bäume geworden sind. Er erzählt von den Anfängen einer kulturellen Befruchtung, mit deren Erzeugnissen wir heute leben müssen.

FILMBULLETTIN Es gibt zwei Szenen, in denen die mit der Zeit gegangene und deshalb erfolgreiche Maria Braun im Kleid der neuen Mode zusammen mit Freunden aus alten Tagen noch einmal in den Trümmern steht, aus denen das alles gewachsen ist und in denen es für sie auch wieder endet wird. Dieser Blick auf die Trümmer hinter den neuen Fassaden hat fast ewige Wehmütigkeit.

HANS GÜNTHER PFLAUM Es sind verräterische Momente, wenn Maria Braun Personen trifft, mit denen sie eine gemeinsame Vergangenheit verbindet, und diese Begegnungen ausgerechnet in

RETROSPEKTIVE



2



«Im Film hat sogar personell bis weit in die sechziger Jahre Kontinuität geherrscht. Das war der entscheidende Angriffspunkt für die Regisseure der Fassbinder-Generation, sich gegen ein Kino zu erheben, dessen Regisseure schon für den Film des Nationalsozialismus verantwortlich waren.»

den Ruinen stattfinden. Beide Szenen markieren nicht gerade euphorische Momente im Film. Die Figuren sind sich einer Zerstörung bewusst, oder diese ist in ihrem Unterbewusstsein verankert. Fassbinder war es immer wichtig, das Kaputte stehen zu lassen und konkret im Bild zu zeigen, nicht nur indirekt im Emotionalen und Psychologischen. Die Ruinenbilder dienen als Zeichen dafür, dass sich nicht alles durch den Wiederaufbau so beschönigend wegräumen lässt, als hätte es die Zerstörung nie gegeben.

Was aber den Wiederaufbau aus den Trümmern angeht, so steigert sich der ganze Film in seinen Mitteln. Am Anfang sind die Farben flach und ausgebleicht und nehmen dann immer mehr zu. Auf der Tonspur ist das ähnlich: Am Anfang hört man den Baulärm der Pressluft-hämmer, der sich aber auch gar nicht visualisieren liesse. Den deutschen Wiederaufbau im Entstehen des sozialen Wohnungsbaus der fünfziger Jahre zu zeigen, hätte das relativ schmale Budget des Films gesprengt. Das auf der Tonspur abzuhandeln, ist genial. Der Lärm nimmt immer mehr zu, und der Schrei des Reporters «Deutschland ist Weltmeister» ist dann der Höhepunkt des sich aufbauenden Lärms.

FILMBULLETTIN In einer dieser Wirtschaftswunder-Trümmerszenen singen Maria Braun und ihre Freundin einen Schlager von Zarah Leander, der Diva des Dritten Reichs, deren Zeit eigentlich längst vorbei sein sollte. Diesen Schlager haben sie zuvor schon in einer Nachkriegs-Szene gesungen, als sie sich neue Frisuren machen, die aber nach dem veralteten Vorbild der Leander modelliert zu sein scheinen. Zeichen der Kontinuität jenseits aller vorgeblichen Zertrümmerung?

HANS GÜNTHER PFLAUM Ich glaube ganz sicher, dass Fassbinder hier auf jene Kontinuität anspielt, die es gerade auch im Bereich der Unterhaltung gegeben hat. Ob in der Bundesrepublik 1945 ein

gesellschaftlicher Neuanfang versäumt wurde, darüber kann man streiten. Wenn es aber um die Filmkultur geht, ist die Antwort einfach. Da hat man wirklich versäumt, einen neuen Anfang zu machen. Und darauf spielen die Zarah-Leander-Szenen an. Im Film hat sogar personell bis weit in die sechziger Jahre Kontinuität geherrscht. Das war der entscheidende Angriffspunkt für die Regisseure der Fassbinder-Generation, sich gegen ein Kino zu erheben, dessen Regisseure schon für den Film des Nationalsozialismus verantwortlich waren.

Dass diese Frauen noch einen Schlager aus der alten Zeit übernehmen, hat sicherlich eine symbolische Funktion. Andererseits hat das auch eine ganz realistische Ebene. Was sollen sie denn schon singen? Sie werden bestimmt nicht die Internationale singen oder ein Lied von Ernst Busch; das gehört nicht in ihre Welt. Und amerikanische Schlager wird erst die nächste Generation singen.

FILMBULLETTIN Sie sagten vorhin, der Film steigere sich in seinen Mitteln. Bemerkenswert ist auch, dass sich die bekannte Fassbinder-Ikonographie erst allmählich und zunehmend mit dem Wohlstands-Aufbau der Bundesrepublik entfaltet. Am Anfang sind die Bilder relativ frei und offen, einfach, ruhig, eher statisch. Die Kamera von Michael Ballhaus wird erst später sehr viel untriebiger, gegen Ende möchte man fast sagen: fahriger, eben orientierungsloser. Je mehr in Deutschland aufgebaut wird, um so mehr verstellt sich für den Zuschauer der Blick, wie man das aus dem üblichen Fassbinder-Kosmos als kritisches Spiegel der deutschen Gesellschaft kennt. Erst im Laufe der Geschichte gibt es hier wieder die verstellten Sichten durch Treppengeländer, Gitterstäbe, Türrahmen, parzellierte Fenster, Vorhänge, Zäune.

HANS GÜNTHER PFLAUM Wenn die Blicke der Kamera im Laufe der Geschichte immer mehr



1
Armin Mueller-Stahl und Barbara Sukowa in LOLA

2
Hanna Schygalla und Elisabeth Trissenaar in DIE EHE DER MARIA BRAUN



1

2



RETROSPEKTIVE



verstellt werden, während sie am Anfang noch ziemlich frei sind, sagt Fassbinder nichts anderes, als dass 1945 in Deutschland ein Moment der *tabula rasa* gegeben war, wo ein Neuanfang möglich gewesen wäre. Da war noch alles offen, auch der Blick. Das kann man so symbolisch sehen.

Es hat aber auch die realistische Begründung, dass Fassbinder die Original-Motive fehlen und er bei der Beschreibung dieser Zeit ausweichen muss. Wenn die Geschichte in den fünfziger Jahren ankommt, spielen die entscheidenden Szenen zunehmend in Innenräumen. Als Regisseur hat sich Fassbinder bei der Arbeit im Freien nie sehr wohl gefühlt. Eine befreiende Totale ist in seinem gesamten Werk eine Seltenheit. Die Verstellungen, die er zeigt, erzählen natürlich von einer wachsenden Enge in der Bundesrepublik. Die Bilder werden immer enger, je reicher dieses Land wird. Insofern findet Fassbinder im Laufe der Geschichte zu seiner eigenen, für ihn typischen Bildsprache zurück.

FILMBULLETIN Wenn Maria Braun ihren Mann aus dem Gefängnis abholen will und er nicht mehr da ist, sieht man sie selber von den Gitterstäben umgeben. Und als Gegenstück zu Hermanns spartanischem Gefängnis baut sie sich dann mit ihrem Wohlstands-Haus, das seine entsprechenden Vergitterungen und Verstellungen hat, ihr eigenes Luxus-Gefängnis.

HANS GÜNTHER PFLAUM Dieses Haus ist sicherlich ein Ort der *splendid isolation*, eine Form von Luxus-Gefängnis. Die Bilder um Maria Braun werden in der Tat immer enger. Es gibt keine Einstellung, keine Totale, keine Fahrt, die im Unterbewusstsein des Zuschauers ein Gefühl von Freiheit evozieren würde.

FILMBULLETIN Dafür gibt es Grossaufnahmen von Dingen, die dadurch symbolisch in den Vordergrund gerückt werden. Zum Beispiel Schminke, Lockenwickler, schwarze Nylon-

strümpfe. Aber auch Schnapsgläser, Drogenspritzen, Zigaretten. Selbst das Anzünden der Zigarette am Gasherd geschieht in Grossaufnahme. Im Finale wird dann Maria Brauns weisses Telefon (als Dingsymbol für sie selbst) zum dominierenden, immer wieder auffällig ins Bild gebrachten Detail, das nach der Explosion des Hauses ein monotones Getute freisetzt, das wie ein letztes und zu spätes Notsignal klingt: Schlusskommentar der Ton-Ebene.

HANS GÜNTHER PFLAUM Es gibt einen Kontext der Grossaufnahmen. Sie zeigen käufliche Waren, an die sich plötzlich Glücksvorstellungen binden: Bilder vom käuflichen Glück. Auf die eine oder andere Art sind das alles Fluchtmittel, mit denen man die Wirklichkeit verschönert, verschminkt, verfälscht, nur um ihr zu entkommen.

Es gibt keinen bequemeren Weg zur Problemverdrängung als die Droge. Auch dass Maria Braun zu trinken anfängt, ist so ein Signal. In der ganzen BRD-Trilogie und besonders dann in *LOLA*, wo ganz wahnsinnig gesoffen wird, gibt es den Hinweis, dass diese Gesellschaft ihre Drogen braucht, um zum Glück zu finden und der Vergangenheit zu entfliehen. Veronika Voss hält sich auch nur mit Drogen über Wasser. Mit den Drogen entfernen sich die Leute soweit, dass ihnen nicht mehr zu helfen ist.

Wie Veronika Voss findet auch Maria Braun ihren Drogentod – durch die Zigarette. Nicht im klinischen, sondern in einem eskapistischen Sinne. Es geht darum, der Wirklichkeit zu entkommen. Das traf wohl auch auf Fassbinder persönlich zu. Insofern erzählt er da etwas, das ihm aus seinem eigenen Leben vertraut war. Und das ist ein weiterer Hinweis, dass ihm die Figur der Maria Braun sehr nahegestanden haben muss.

Das Gespräch mit Hans Günther Pflaum führte Peter Kremski

1
Hanna Schygulla
in *LILI MARLEEN*

2
Tamara Kafka und
Rosel Zech in
*DIE SEHNSUCHT
DER VERONIKA
VOSS*