

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 47 (1995)
Heft: 5

Artikel: Der Selbstzerstörer und der Wahrheitssucher
Autor: Lachat, Pierre
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932185>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 31.12.2025

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

Der Selbstzerstörer und der Wahrheitssucher

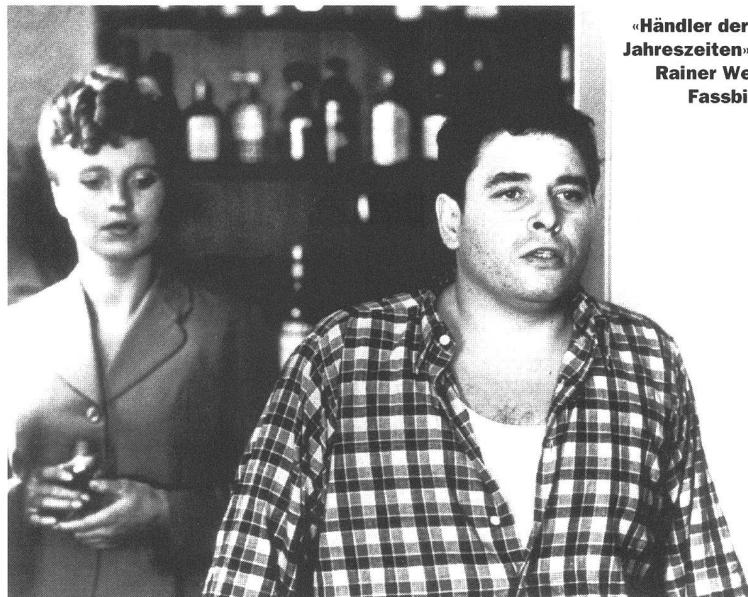
Schwerpunkte im Mai sind bei der filmhistorischen Reihe des Zürcher Film-podiums Rainer Werner Fassbinder, von dem der melodramatische «Händler der vier Jahreszeiten» läuft, und Marcel Ophüls mit seinem epochemachenden Dossier «Le chagrin et la pitié».

Pierre Lachat

Keine Frage, früher oder später wird jemand den Rainer Werner Fassbinder auf der Leinwand verkörpern wollen oder müssen. Zum Protagonisten mehr als einer Biografie von romanhaftem Charakter ist er schliesslich schon gemacht worden. Er war ein nicht besonders ansehnlicher, etwas kurz geratener und gedrungener Kerl von introvertiertem, abweisendem, wortkargem Gehabe und mit einem schlecht gepflegten bäuerischen Schnurrbart. Das Gesicht mit der gequetschten Nase und den schmalen, fast geschlitzten Augen war rund und breit. Lieber als in Samt und Seide kleidete er sich nach Stallburschenart in Polterschuh oder wie Rocker in Lederjacken. Wie kaum ein anderer schien er dazu aussersehen, sich eine Entourage von lauter hochtalentierten Schauspielern zu schaffen, die er selbst entdeckte und die ihm ergeben waren; und wie kein anderer blieb er dabei allein. In einer Epoche, der es fast nur noch um *lifestyle* zu tun ist, hatte er noch so etwas wie ein Leben, eine Biografie, ein Schicksal, eine Bestimmung.

Sein früher Tod infolge Drogenmissbrauchs im Jahr 1982 bildete zwar sicher den logischen Schlusspunkt seiner Existenz, und doch hätte es eines solchen Endes nicht unbedingt bedurft. Er wäre schon zu Lebzeiten legendär, sozusagen zum Helden einer real erlebten Kino-story geworden, und sei's bloss kraft seiner unerhörten Produktivität. Ende der Sechziger und anfangs der Siebziger konnte sich niemand vorstellen, dass überhaupt jemand in einem so gedrängten Rhythmus Filme von oft so hervorragender Qualität hervorbringen konnte.

Etwas Vergleichbares hatte es seit



«Händler der vier Jahreszeiten» von Rainer Werner Fassbinder

den Tagen des frühen Stummfilms nicht mehr gegeben: diese sagenhafte Fähigkeit zum Beispiel, mit minimalem Aufwand «schnittfertig» zu drehen, sodass die Montage in aller Regel nur noch ein Zusammenhängen vorausgeplanter Szenen bedeutete. Und er konnte es sich leisten, diese Aufgabe oft auch gleich noch selbst zu übernehmen.

Das war Autorenschaft in Reinkultur, dieser unbändige Schaffensdrang, der nicht etwa nur seine fortwährende Befriedigung fand, sondern durch die Umstände, in die Fassbinder schon wenige Jahre nach seinem Erstling «Liebe ist kälter als der Tod» von 1969 hineingetrieben, auch noch ständig überfordert wurde. Denn wäre es möglich gewesen, dass er noch mehr geschrieben, inszeniert und gespielt hätte, es wäre zweifellos noch mehr vom gleichen Zustand gekommen.

Die Nachfrage nach Fassbinder-Stücken für Bühne, Leinwand und Bildschirm schien so gut wie unbegrenzt zu sein.

Die gefühlsselige, sich am Leiden berausende Lebensart, die in diesen Stoffen zum Ausdruck kommt, passte sich offenbar allen möglichen Zeiten und Milieus an. Von einem Habitus zum nächsten fügte sie sich zu einer Welt, die beliebig erweiterbar wirkte. Fassbinders Tod schien in diesem Sinn zu bestätigen, dass er es, vielleicht als einziger von allen, wirklich ernst gemeint hatte mit dem ganzen Jammer und dem ganzen Elend. Er vermochte einem den Eindruck zu vermitteln, dass seine Geschichten nicht etwa bloss geschrieben und ausgedacht waren, sondern dass er sie alle effektiv durchmachte und sie sich nahegehen liess, selbst die adaptierten, um nicht zu sagen abgeguckten.

In diesem Sinn liesse sich in die Anthologien wohl jeder beliebige seiner Filme aufnehmen. Denn wie bei Ford, Hitchcock, Walsh, Truffaut, Godard, Chabrol und einigen wenigen anderen ergeben sich auch bei Fassbinder Sinn und Bedeutung *nie nur* aus einem einzelnen Titel und *immer auch* aus dem MörTEL zwischen den Bausteinen des Ganzen. Nur wer sich die formelhaft beschwörenden Wiederholungen der Motive von Film zu Film vor Augen hält, vermag zu ermessen, welches ihr wahres Gewicht ist, und wie sehr Gefilmtes und Gelebtes bei ihm zwei Seiten derselben Sache waren.

Der sich selbst zugrunderichtende Titelheld von «*Händler der vier Jahreszeiten*» ist in diesem Sinn ein Fassbinder-scher Selbstzerstörer reinsten Wassers: ein melodramatischer Dulder, erfüllt von einem Weltschmerz, den er als solchen gar nicht erkennt, aber voll auslebt, und in dem mindestens der Autor sein eigenes tragisches Empfinden masochistisch auskostet. Mit seinem düstern Ernst und seiner spätpubertären Verschlossenheit war Fassbinder im deutschen Film der Antipode zu einem gern vernünftelnden, zu Scherzen aufgelegten und passabel geselligen und kooperativen Intellektuellen wie Alexander Kluge. Zusammen vertreten die beiden recht gut die ganze Spannweite germanischer Wesensart zwischen Romantik und Klassik, wie sie sich durch das Kino der sechziger und siebziger Jahre in Deutschland darstellte.

Vielleicht wird's für eine Darstellung auf der Leinwand, wie sie im Falle Fassbinders unvermeidlich ist, nicht reichen. Doch schreiben wird jemand die Saga von Ophüls dem Ältern und Ophüls dem Jüngern sicher bald einmal, ist sie doch ohne Zweifel eine der farbigsten biografischen Episoden aus der gesamten Filmgeschichte. So sehr jemand wie Fassbinder Deutschland verhaftet bleibt, so sehr war Vater Max und ist Sohn Marcel ein Weltbürger des Films. Deutsche Juden werden da zu Franzosen und Amerikanern, und ein Spielfilmautor durch und durch setzt einen Dokumentaristen in die Welt, der auch einmal sein Assistent wird und vergeblich versucht, in Vaters Fussstapfen zu treten. Marcel

wächst sich mit der gleichen Entschiedenheit zu einem Praktiker der Nichtfiktion aus, wie Max ein Schauspielerführer und namentlich ein *womens director* war: ein Spezialist für Melodramen, wie sie gerade Fassbinder liebte und imitierte.

«*Le chagrin et la pitié*» ist 1969 der Film, der den Rang des nachmaligen Autors von «*Hôtel Terminus*» (1988) und «*Veillées d'armes*» (1994) begründet und bis heute bestimmt. Das viereinhalb Stunden starke Dossier rollt in einer brei-

als den zweitbesten Film des Meisters erscheinen. Indessen, Tatsache bleibt, dass «*Le chagrin et la pitié*» ein Meilenstein in der Entwicklung des modernen Dokumentarfilms war. Erstmals führt er schlüssig vor Augen, wie sich mittels methodischer Montage und systematisch rekapitulierender Verkettung und Versetzung auch komplexe historische, politische und soziale Sachverhalte in eine panoramische und erst noch engagierte (doch keineswegs etwa didaktische) Darstellung einbinden lassen und



ten Rückschau, zuvorderst anhand von Gesprächen mit Zeugen der Zeit, die Zustände auf, die während des Zweiten Weltkriegs im deutschbesetzten Clermont-Ferrand herrschten. Widersetzung gegen die Nazis stand, gelinde gesagt, nicht im Vordergrund. Ophüls rechnet vor, dass im Gegenteil eine erstaunliche Anpassungsleistung seitens der Franzosen erbracht wurde. Das offizielle Gallien, das sich mit dem Mythos von der *résistance* schmückt, kriegt die unangenehme Wahrheit in den falschen Hals. Ophüls hat begonnen, sich methodisch unbeliebt zu machen, wie es sich für einen Wahrheitssucher schickt.

Eine gewisse Ausführlichkeit, um nicht zu sagen Geschwätzigkeit lässt den gefeierten Klassiker nicht erst nachträglich (aber eben gerade verglichen mit dem viel strengeren «*Hôtel Terminus*»)

wie Vergangenes, Abwesendes, unfilmbar Gewordenes wieder präsent wird.

Mit den siebziger Jahren wird es zur Selbstverständlichkeit, dass sich immer mehr neue Filmnationen finden, die für die weltweite Entwicklung des Mediums eine Rolle zu spielen beginnen. Kanada (genauer: Québec) gehört zu ihnen, wo 1970 Claude Jutra mit «*Mon oncle Antoine*» auf ernsthafte Ansätze für einen frankophonen Spielfilm aufmerksam macht. Ähnliches gilt für Marokko und Hamid Benanis «*Wechma*» (1970), die Lebensgeschichte des Waisenknaben Messaoud, der zwischen mangelnder Anpassung und Revolte in eine Mechanik gerät, deren Opfer er schliesslich wird. Fast unmerklich untergräbt der Film in Traditionen erstarrte Autorität in all ihren Erscheinungsformen religiöse, patriarchalische, soziale, sogar rassische. ■