

Wilhelm Solms

Rainer Werner Fassbinder QUERELLE

1985

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2460>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Solms, Wilhelm: Rainer Werner Fassbinder QUERELLE. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 1-2: Der neueste deutsche Film. Zum Autorenfilm (1985), S. 22–29. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2460>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Wilhelm Solms:

Rainer Werner Fassbinder "Querelle"

Fassbinder ist sicherlich das berühmteste und vermutlich auch das berüchtigste Phänomen des deutschen Films, ja der deutschen Kulturszene der siebziger Jahre. Ich will versuchen, Sie mit sieben Fragen an dieses mit so viel Vorurteilen belastete Phänomen heranzuführen.

Erste Frage: Warum behandeln wir auf dem Symposium über den Neuesten deutschen Film Rainer Werner Fassbinder?

Diese Frage ist eigentlich schon beantwortet. Fassbinder war laut Wolfram Schütte "die dominierende Persönlichkeit des Neuen deutschen Films" und stand im "Zentrum ... des Neuen deutschen Films". John Sandfort zufolge ist Fassbinder "der bekannteste der neuen deutschen Regisseure. Ja, er ist für viele der Inbegriff des ganzen neuen deutschen Films". Man hat die jüngste Epoche des deutschen Films sogar als die "Ära Fassbinder" bezeichnet. Deshalb wollten wir Fassbinder nicht übergehen, auch wenn er, wie ein Kollege meinte, "schon so oft durchgekaut" worden ist.

Ich habe diese Pflichtaufgabe übernommen, weil mich - im Unterschied zu meinen Kollegen - keine besondere Liebes- oder Haßbeziehung mit bestimmten Filmautoren verbindet. Ich habe also nicht vor, zu dem Kult, der um Rainer Werner Fassbinder gemacht wird, beizutragen. Es liegt mir aber ebenso fern, Fassbinder als den "Buhmann des Kulturbetriebs" oder als "Schmuddelsex"-Produzenten hinzustellen wie der Spiegel und die Bildzeitung.

Zweite Frage: Warum gilt Fassbinder, wie viele Filmkritiker mit Emphase feststellen, als "die Mitte", als "das Herz", als "der Inbegriff" des Neuen deutschen Films?

Auf diese Frage werden gewöhnlich zwei Antworten gegeben: wegen seiner "erstaunlichen Produktivität" (Douglas Sirk) und wegen seiner großen Erfolge im In- und Ausland.

Wilfried Wiegand: "Fassbinder ist produktiver als jeder andere Regisseur". Ulrich Gregor: "Fassbinder ist das fruchtbarste Talent des neueren deutschen Films". Für andere war Fassbinder "der Wunderknabe", "das Genie" oder "das Kraftwerk des deutschen Kulturbetriebs". Tatsächlich hat Fassbinder zwischen 1969 und 1982, also innerhalb von nur dreizehn Jahren, über 40 Kinofilme, Fernsehfilme oder Fernsehserien produziert. Er hat nebenher vier Hörspiele und acht Theaterstücke geschrieben, er hat 23 mal für das Theater inszeniert, und er hat selbst auf der Bühne und in 36 eigenen oder fremden Filmen Hauptrollen und Nebenrollen gespielt. Fassbinder hat viele seiner frühen Filme selbst produziert und sich auch bei der Erschließung von Geldquellen als Genie bewiesen. Er hat zu fast allen seinen Filmen die Drehbücher, wenn nicht verfaßt, so doch mitgestaltet oder angeregt, er hat einige seiner Filme selbst geschnitten; in zwei Filmen war er sein eigener Kameramann, und er hat sogar Filmsongs komponiert. Und er ist - im Unterschied zu den anderen Jungfilmern - mit vielen Filmen sowohl bei der Kritik wie beim großen Publikum angekommen.

Er hat für sechs seiner Filme Bundesfilmpreise erhalten, ferner für "Veronika Voss" den Goldenen Bär der Berlinale und für sein Gesamtwerk den "Visconti-Preis". Auf den Oscar hat er allerdings vergeblich gehofft.

Fassbinder hat den Erfolg angestrebt: "Ich habe dafür gekämpft, daß man mich kennt." Und er hat sich in seinem Erfolg gesonnt. Am Telefon meldete er sich mit den Worten: "Here is Fassbinder himself."

Ulrich Gregor: "Fassbinder hat immer bekannt ..., daß er kein esoterisches Autorenkino anstrebt, sondern Filme für ein großes Publikum machen möchte ..." Wilhelm Roth: "Der einzige der jungen Regisseure, der sich auch kommerziell durchgesetzt hat."

Fassbinders Filme haben den jungen deutschen Film aus seiner Isolation herausgeführt und ihm Weltgeltung verschafft. Wenn heute auch andere Regisseure weltweite Erfolge feiern wie Wim Wenders mit "Paris, Texas" oder Edgar Reitz mit "Heimat", so sollte man nicht vergessen, daß Fassbinder ihnen den Weg bereitet hat.

Dritte Frage: Wie ist Fassbinders "erstaunliche Produktivität" zu erklären?

Fassbinder war "der Inbegriff des Autorenfilmers" (Schütte), weil er so gut wie alle Produktionsvorgänge selbst beherrschte. Es ging ihm aber nicht darum, alles selber zu machen, er war vielmehr ein Bewunderer der arbeitsteiligen Produktionsweise des Hollywoodfilms. Wie geht das beides zusammen?

Als Fassbinder zu drehen begann, war der deutsche Film auf seinem Tiefpunkt angelangt. Fassbinder fand keinerlei Voraussetzungen für eine kontinuierliche arbeitsteilige Produktion vor. Er lernte alle Handgriffe selbst, übernahm das ganze Ensemble des "Münchener Anti-Theater", dessen Leiter er gewesen war, in seine Filme und formte aus ihm ein erstklassiges Produktionsteam von Schauspielern, künstlerischen und technischen Mitarbeitern. Dieses Team ist trotz der in der Öffentlichkeit breitgetretenen Spannungen und Querelen mehrere Jahre lang zusammengeblieben und hat sich später immer wieder zusammengefunden. "Der Boß und sein Team" lebten ständig zusammen: tagsüber im Filmatelier, abends am Stammtisch in der Kneipe und nachts in der Wohngemeinschaft. Und sie waren ständig mit dem jeweiligen Film oder mit mehreren Filmen zugleich beschäftigt. Auf der einen Seite kümmerte sich der Boß um jedes Detail, auf der anderen Seite vermochte jedes Mitglied des Teams seine Einfälle sofort zu verstehen und umzusetzen. Jede Szene mußte auf Anhieb sitzen. Indem Fassbinder mit seinem Team etwa 18 Stunden pro Tag unter äußerster Anstrengung arbeitete, schaffte er es, seine Filme innerhalb weniger Tage und mit entsprechend geringen Kosten abzdrehen. "Katzelmacher", sein erster durchschlagender Erfolg, wurde 1969 in neun Tagen mit einem Budget von DM 90.000,-- produziert, "Der Händler der vier Jahreszeiten" entstand 1971 in elf Tagen, "Die bitteren Tränen der Petra von Kant", den viele für seinen besten Film halten, entstand 1972 in zehn Tagen usw. Dies hatte zur Folge, daß Fassbinder - übrigens genau wie Mozart - im Alter von 36 Jahren mit seinen physischen Kräften am Ende war. (...)

Vierte Frage: Worin besteht die Eigenart oder der ästhetische Reiz des Fassbinder-Stils?

Als Fassbinder 1974 gefragt wurde: "Wollen sie den deutschen Hollywoodfilm?", bestätigte er: "Ja, ich bin sehr dafür. Ja, ich will das unbedingt. (...) Das Beste, was ich mir vorstellen könnte, wäre es, so eine Verbindung zu schaffen zwischen einer Art, Filme zu machen, die so schön und so kraftvoll und so wunderbar sind wie Hollywoodfilme, und die trotzdem nicht unbedingt Bestätigungen sind (...) einen deutschen Film, der trotzdem systemkritisch sein könnte."

Fassbinder läßt sich mit der gängigen Unterscheidung zwischen dem Hollywoodfilm und dem Autorenfilm nicht beikommen. Er versteht sich darauf, kontinuierlich zu erzählen, was als ein Merkmal des Hollywoodfilms gilt, aber er versteht es auch, wie z.B. Godard seine Erzählung durch Zwischentitel, Schriftbilder oder gesprochene Kommentare zu unterbrechen und so Distanz zum Geschehen zu schaffen.

Fassbinders Filme sind - das scheint mir ihr auffallendstes Merkmal - in hohem Maße stilisiert, und sie wirken durch diese Stilisierung nicht 'bestätigend' oder beschönigend, sondern befremdend, häufig sogar beklemmend. Sie sind also weder illusionsbildend wie die Produkte der "Traumfabrik" Hollywood noch "realistisch", wie der neue deutsche Film für sich beansprucht. Sie versetzen uns allein schon durch die Ausstattung: die künstlerischen Dekors, Kostüme und Requisiten, in eine fremde Welt. Die Filme spielen meist in Innenräumen, nur selten in der freien Natur. Die Schauspieler wirken durch ihre unvermittelten emotionalen Ausbrüche, ihre bedeutungsschwangere Gestik, ihre zeitlupehaften Bewegungen und ihre künstliche Sprache (mundartliche, meist bayerische Worte und Wendungen, die hochdeutsch ausgesprochen werden) nicht natürlich, sondern wie Wesen aus einer fremden Welt. Sie bewegen sich in den engen und vollgestellten Räumen wie Raubtiere in einem Käfig und erwecken dadurch den Eindruck der Ausweglosigkeit. Die Kamera nimmt sie meist ganz aus der Nähe auf, sie folgt ihren Bewegungen durch Fahrten oder Schwenks, sie beobachtet sie durch offene Türen, durch Spiegel oder Fenster, als würde sie sie ständig überwachen. Nochmals: der Fassbinder-Stil ist nicht realistisch, wie oft gesagt wurde, sondern künstlich, und er wirkt durch seine Künstlichkeit nicht verklärend, sondern befremdend, er schafft Distanz.

Fünfte Frage: Welchem Zweck soll die Stilisierung dienen und was meint Fassbinder mit "Systemkritik"?

Fassbinders Filme handeln stets davon, wie Fassbinder in einem Interview äußerte, "daß die Leute mit ihren Beziehungen Schwierigkeiten haben". In vielen Filmen kehrt das Motiv wieder, daß derjenige, der liebt, der Unterlegene ist.

Seine bevorzugten Sujets sind erstens Outsider wie Straftatlassene, Prostituierte, Mischlinge, Gastarbeiter, zweitens 'anormale' Verhältnisse: Beziehungen zwischen Schwulen oder Lesben, zwischen einer alten Frau und einem sehr viel jüngeren Mann ("Angst essen Seele

auf") oder umgekehrt ("Effi Briest"), und drittens Ausnahmesituationen wie Naziherrschaft, Krieg, Wiederaufbau. Dadurch ist von vornherein eine Bedingungskonstellation gegeben, durch die das Scheitern der Beziehungen determiniert zu sein scheint.

Die Menschen, die diese Beziehungen eingehen, sind keine realen Personen, wie wir sie aus dem Alltag kennen, aber auch keine Helden, wie sie uns im Märchen oder im Abenteuerfilm begegnen, sondern es sind Menschen, die antimoralisch handeln, die spontan ihren Gefühlen folgen und dabei gegen die Moral verstoßen, und die deshalb dem normalen Zuschauer als nicht normal, wenn nicht gar als abnorm erscheinen.

Fassbinders Helden, z.B. die Jugendlichen in "Katzelmacher", die nur herumstehen und sich anöden, oder die Soldatenfrau Maria Braun, die von einem farbigen US-Soldaten ein Kind erwartet und ihn bei der Heimkehr ihres Mannes erschlägt; oder Querelle, der zum Lustmörder, zum Schwulen und zum Verräter wird, diese Helden sind für den gewöhnlichen Zuschauer - ich spreche nicht vom Fassbinder-Fan - keine Identifikationsfiguren.

Und durch die Betrachtung dieser Helden sollen wir herausfinden, so Fassbinder in den "Vorbemerkungen" zum Drehbuch von "Querelle", "wie diese fremde Welt mit ihren eigenen Gesetzen sich zu unserer (...) Wirklichkeit verhält, dieser Wirklichkeit erstaunliche Wahrheiten abringt, weil sie uns zu Erkenntnissen und Entscheidungen zwingt, die (...) uns unser Leben näherbringen. Und das heißt auch: wir nähern uns unserer Identität."

Die künstliche Welt der Fassbinder-Filme, in der unsere Gesetze und Moralvorstellungen außer Kraft gesetzt sind, soll uns "Wahrheiten" über unsere Welt offenbaren! Fassbinders Anti-Helden, die eine Identifizierung unmöglich machen, sollen uns unserer Identität nahebringen! Fassbinder ging es, so äußerte er im Interview von Dieter Schidor über "Querelle", "um den Entwurf einer möglichen Gesellschaft, die nach allen Ekelhaftigkeiten wunderbar ist".

Er war von der Idee besessen oder er glaubte an die Utopie, daß gerade in den "Ekelhaftigkeiten", die uns moralisch abstoßen, die wunderbare, ja die göttliche Natur des Menschen zum Vorschein käme.

Sechste Frage: Wie sucht Fassbinder seine Botschaft durch das Medium Film dem Zuschauer zu vermitteln?

Welche filmischen Mittel er einsetzt, damit die "Faszination der Utopie" (Interview von Schidor) auf den Zuschauer übergreift, und ob sie auf uns übergreift, wollen wir an einigen Ausschnitten aus "Querelle" untersuchen. "Querelle" ist Fassbinders 43. und letzter Film, gleichsam sein Vermächtnis. Er wurde gedreht im März 1982, drei Monate vor seinem Tod (10. Juni), und am 1. September, drei Monate nach seinem Tod, uraufgeführt. Fassbinder soll "Querelle" für seinen "besten Film" gehalten haben, für Wilhelm Roth ist er neben "Berlin Alexanderplatz" sein "persönlichster Film", und für viele ist "Querelle" zum Kultfilm geworden. Der Film beruht auf dem Roman "Querelle de Brest" von Jean Genet, dessen Stoff, so Fassbinder im Interview von Dieter Schidor, "etwa dem entspricht, was ich selber erfinden würde".

Zunächst zwei Ausschnitte aus der dritten Szene des Films. Schauplatz: die "Feria", das Hafenbordell von Brest. Nono, der Chef der Feria, und Mario, ein Polizist, sitzen an der Bar und würfeln. Der Matrose Querelle kommt herein, er begrüßt seinen Bruder Robert, den Geliebten der Chefin, schließt mit Nono im Beisein von Mario ein Rauschgiftgeschäft ab, tanzt dann mit Lysiane, der Chefin, verabschiedet sich und geht wieder. (...)

Die Darstellung des Rauschgiftgeschäfts könnte einem spannenden Gangsterfilm entnommen sein und ist sicher als Anspielung auf den Hollywoodfilm oder als Hommage an den Hollywoodfilm gemeint. Wir sehen die Inkarnation eines Puffs mit Spiegeln, Lüstern und viel Plüsch, darinnen der Matrose Querelle und sein Bruder Robert, ein smarter Gigolo, hinter der Bar der dicke Wirt, ihm gegenüber ein Typ, der mit seiner Ledermontur und den dicken Ringen an den Fingern einen Homo verkörpert, ferner tanzende Prostituierte und andere bunt schillernde Figuren. Wir hören einen spannenden Dialog, bei dem kein Wort zuviel gesprochen wird, werden Zeuge eines illegalen, also gefährlichen Handels und warten gespannt, wie es weitergeht.

Aber wie geht es weiter? Die Kriminalgeschichte kommt im weiteren Verlauf des Films nicht mehr vor - die Szene fällt regelrecht aus dem Film heraus - und sie ist laut Fassbinder auch völlig nebensächlich:

"Das äußerliche Geschehen (...) ergibt eine wenig interessante, eher drittklassige Kriminalgeschichte, mit der zu beschäftigen sich kaum lohnte." ("Vorbemerkungen")

Was soll es sonst sein, weshalb sich die Beschäftigung mit dieser Szene lohnt? Offenbar das, was hinter dem "äußerlichen", im Film sichtbar werdenden Geschehen liegt. Das, was vor unseren Augen geschieht, ist nur das Beiwerk für den Mythos des Helden Querelle. Und da dieser Mythos allein durch das Geschehen nicht sichtbar wird, braucht es einen "Erzähler", der dieses Geschehen laufend kommentiert und der uns soufliert, was wir sehen sollen. ("Wir wünschen, daß euch klar wird...")

So soll die derbe Begrüßung der beiden Brüder zu Beginn der Szene ihre "seltsame Ähnlichkeit" zeigen und ihre uneingestandene, weil verbotene Zuneigung andeuten, wovon man ohne den einleitenden Kommentar allerdings nichts merkt. Und Nono und Mario sind für Querelle nicht Partner in einem illegalen Handel, vor denen er auf der Hut sein muß, sondern zwei Männer, die ihn geheimnisvoll anziehen, der eine, weil er die Verkörperung von "Kraft", der andere, weil er die Verkörperung von "Schönheit" ist. Da sich dies filmisch nicht einlöst, sofern man nicht zu den Bewunderern von Günther Kaufmann oder Burkhard Driest gehört, muß es der Erzähler wiederum dazu sagen.

Danach kommt Lysiane auf Querelle zu und fordert ihn zum Tanzen auf. Was geht während des Tanzes in Querelle vor? Achten Sie einmal auf das, was Sie sehen, und vergleichen Sie es mit dem, was Sie von Querelle darüber hören (...).

Lysianes Frage: "Sie scheinen abwesend?" wirkt unvermittelt, da Querelle sie während des Tanzes nicht aus den Augen gelassen hat. Querelle bejaht die Frage jedoch und schildert Lysiane seine Ergriffenheit durch die Erscheinung des Polizisten in emphatischen Worten, die übrigens im Roman eine Reflexion des Erzählers bilden: "Ich

erkenne das Wesen der Autorität an Marios Schenkeln und an seiner Brust, ich bemerke die Sachlichkeit seiner Gebärden. Diese Sachlichkeit begleitet eine totale Macht, die über eine unanfechtbare moralische Autorität, eine vollkommene soziale Organisation verfügt." Ein Matrose, der so spricht, muß auf den Zuschauer befremdend wirken, sofern dieser nicht von vornherein entschlossen ist, hinter seinen Worten irgendwelche "Wahrheiten" zu erahnen wie Lysiane.

Als zweites Beispiel Querelles erster Auftritt in der vorhergehenden Szene: "Auf dem Schiff". Auf dem Deck des Schiffes arbeiten einige Matrosen. Querelle putzt die Stiefel des Leutnants Seblon. Dieser sitzt in einem erhöhten Raum, mit Blickkontakt zu Querelle. Leutnant Seblon spricht in ein Mikrofon, einige Matrosen unterhalten sich über die Feria, Seblon hört seine eigene Stimme vom Tonband ab und spricht erneut ins Mikrofon. Dann erhebt sich Querelle und bringt dem Leutnant seine Stiefel. Wie wirkt Querelles erster Auftritt auf den Zuschauer und wie wird er im Film interpretiert? (...)

Wie soll Querelle wirken? Uns soll im Lauf der Szene klar werden, daß Querelle eine "einzigartige Persönlichkeit" ist, die einem "apokalyptischen Engel" gleicht.

Wie setzt Fassbinder diese Absicht filmisch um? Er bietet eine Fülle von Perspektiven an, aus denen der Zuschauer Querelles Auftritt betrachten soll: 1. die "Vorstellung" von den Matrosen, die der Leutnant Seblon auf das Tonband spricht und vom Tonband abhört, 2. den Kontrast zwischen den übrigen Matrosen, die auf dem Deck herumlaufen und über die Feria reden, und Querelle, der in sich versunken in ihrer Mitte sitzt, 3. die Statuen in dem Michelangelo-Bildband, die Leutnant Seblon mit den Körpern der Matrosen vergleicht, 4. Seblons Interpretation von Querelles Körpersprache, 5. das Einsetzen des musikalischen Leitmotivs, das einen Höhepunkt ankündigt, 6. die Intervention des "Erzählers", der den Zuschauer auffordert, in Querelle nicht nur einen schönen und gefährlichen Matrosen, sondern eine "einzigartige Persönlichkeit" zu sehen. Als 7. endlich steigt Brad Davis, der Darsteller von Querelle, "mit gespreizten Beinen und mit angespannten Armen" ("Erzähler") langsam die Treppe zum Raum des Leutnants Seblon hinauf, wobei ihm die Kamera zuerst vorausfährt und dann durch einen Schwenk folgt, und sagt: "Ihre Stiefel, Herr Leutnant!"

Und wie wirkt Querelle tatsächlich? Nun, das hängt davon ab, ob wir die uns offerierten Perspektiven übernehmen oder nicht. Wenn wir nur darauf achten, wie Querelle aussieht, wie er sich bewegt und was er sagt, wird er uns in dieser Szene - abgesehen von seinem eigenartigen Gang - nicht sonderlich auffallen. Einige werden ihn vielleicht gut aussehend finden, allerdings ohne daß ihnen deshalb "fast die Tränen" kommen wie dem Leutnant Seblon. Aber keiner wird etwas Besonderes oder gar Einzigartiges an ihm entdecken. Der Zuschauer kann dem Wunsch des Erzählers also nur nachkommen, wenn er sich die Sichtweise, die ihm durch den Leutnant Seblon und den Erzähler angeboten und die durch die Choreographie, durch das Requisit und durch die Musik untermalt wird, zueigen macht. Und da diese Sichtweise rein subjektiv ist, da sie in der äußeren Erscheinung

Querelles keinen Anhaltspunkt findet, wird der Zuschauer sie nur übernehmen, wenn er von sich aus überzeugt ist, daß an ihr etwas dran ist.

Und wie zeigt sich Querelles 'Einzigartigkeit' im weiteren Verlauf des Films? Von der Handlung her, indem Querelle seinen Kumpel Vic erdolcht, sich von Nono und Mario vögeln läßt, sich dem Leutnant Seblon anbietet und Gil erst küßt und dann an die Polizei verrät, indem er also laufend unseren moralischen Vorstellungen zuwiderhandelt, mag Querelle als Verkörperung des Bösen erscheinen. Die "Ekelhaftigkeiten", die Querelle vor unseren Augen begeht, erhalten ihren Glorienschein aber nur durch die Kommentierung. Fassbinder kann Querelles 'Einzigartigkeit' nur dadurch vermitteln, daß er seine Auftritte und Aktionen laufend kommentiert oder vom Leutnant Seblon, von Lysiane oder von Querelle selbst kommentieren läßt. Und der Zuschauer kann diese nur 'erkennen', wenn er die ihm angebotenen Interpretationen übernimmt, wenn er also von sich aus bereit ist, an die Wahrheit dieser Kommentare, die die Handlung nicht erklären, sondern überhöhen, zu glauben.

In der vorletzten Szene des Films wirkt Querelle nicht heldenhaft wie am Schluß des Romans, sondern traurig und hilflos und zuletzt sogar lächerlich, weil er sich Leutnant Seblon mit einer Sentenz anbietet, die wiederum aufgesetzt wirkt und im Roman wiederum nicht aus dem Munde Querelles, sondern aus dem Tagebuch des Leutnants stammt: "Erst wenn Du mich genommen hast, werde ich Frieden finden. Aber es muß so sein, daß ich nachher bei Dir auf Deinen Schenkeln ruhe, wie eine Pietá, die den toten Jesus behütet."

Gemeint ist: "... wie in einer Pietá der tote Jesus". Erscheint Querelle am Ende des Films tatsächlich als ein Gegenbild zu Jesus oder als ein Ebenbild nicht Gottes, sondern des Teufels?

Angesichts dieser Szene haben auch einige Filmkritiker ihre "Ratlosigkeit" eingestanden wie Peter Buchka. Bezweckt Fassbinder an dieser Stelle die Mythologisierung des Helden wie Genet oder genau umgekehrt seine Demontage? Für Michael Schwarze ist dies eine "Szene von eigentümlicher Menschlichkeit", mit der Fassbinder, anders als Genet, "der Fabel ein halbwegs begütigendes Ende" abzwinge. Als Dieter Schidor ihn fragte, ob er Querelle mit Absicht als eine zerbrochene Figur dargestellt habe, widersprach ihm Fassbinder:

"Er ist ja nicht zerbrochen am Schluß. Er ist nur nicht so heldenhaft am Schluß wie bei Genet. Aber das Heldenhafte, das meine ich, und so ist der Film auch angelegt oder so hoffe ich, daß er angelegt ist, das wird der Zuschauer dazutun."

Fassbinder hat seine Utopie einer "möglichen Gesellschaft", wie er mit dieser Aussage eingesteht, in diesem Film nicht oder nur unzureichend realisiert. Er hat seine Interpretationen des Geschehens nicht in die Folge der Bilder umgesetzt, sondern durch gesprochene Kommentare danebengestellt, durch Schriftbilder eingeblendet und vom Zuschauer "dazutun" lassen. Dies ist eine Eigenart vieler seiner Filme, die aber wohl nirgends so kraß zum Vorschein kommt wie in "Querelle". Es wäre dennoch voreilig zu sagen, daß Fassbinder mit diesem Film gescheitert sei. Denn er hat ja damit kalkuliert, daß der

Zuschauer das, was den Bildern fehlt, "dazutun" wird, und er hat mit dieser Kalkulation zumindest bei denen, für die "Querelle" zum Kultfilm geworden ist, recht behalten.

Siebte Frage: Worauf beruht der Kult, der um Fassbinders Filme, zumal um seinen letzten Film gemacht wird?

Diese Frage kann hier nur thematisiert, nicht beantwortet werden, da sie sich nicht auf die Filme von Fassbinder, sondern auf den "Erwartungshorizont" der Zuschauer (Jauß) bezieht. Das Phänomen Fassbinder wird aber erst dann einigermaßen verständlich, wenn man die Kulturszene, in der Fassbinder zur "Kultfigur" (Schidor) geworden ist, einbezieht. Offensichtlich ist Fassbinders Utopie trotz ihrer mangelhaften Umsetzung bei vielen Cineasten angekommen. Seine Ideologie der "Antimoral" muß also bei einem Teil der Intellektuellen in den siebziger Jahren herrschendes Bewußtsein gewesen sein. Die Auffassung, man müsse bewußt gegen die Moral verstoßen, um die verinnerlichten Zwänge der Gesellschaft zu zerbrechen und sein darunter verborgenes wahres Selbst zu finden, begegnet nicht allein in damaligen Theorien - Habermas hat den Begriff des "repressiven Verhaltens" geprägt, kritische Psychologen haben von der "Internalisierung" gesellschaftlicher Zwänge gesprochen -, sie wurde auch von den sogenannten Spontaneisten sowohl öffentlich wie innerhalb ihrer Wohngemeinschaften praktiziert.

Es sind also nicht nur die Angehörigen der jeweils dargestellten Randgruppen wie Homosexuelle, Prostituierte oder "bayerische Neger", sondern es sind auch Intellektuelle, die an typischen Fassbinder-Filmen von "Katzelmacher" über "Faustrecht der Freiheit", "Die bitteren Tränen der Petra von Kant" und "In einem Jahr mit 13 Monden" bis zu "Querelle" Gefallen finden: die einen, weil sie in einer künstlerischen Deutung ihrer Existenz einen Akt der Solidarität und Lebenshilfe sehen, die anderen, weil sie von der philosophischen Überhöhung eines an sich "wenig interessanten" Geschehens beeindruckt sind. Um aber von einem Film wie "Querelle" beeindruckt werden zu können, darf man nicht versuchen, die Kommentare zu verstehen, denn dann würde man rasch merken, daß sie aufgesetzt sind, sondern man muß bereit sein, das Pathos des Tiefgründigen, das sich einer rationalen Erklärung entzieht, mitzumachen. Vermutlich erscheint der Kultfilm "Querelle" dem Zuschauer je nachdem, ob dieser den Kult um Fassbinder mitmacht oder nicht, als Fassbinders "bester Film" oder als sein schlechtester. Dies ist also nicht nur eine Geschmackssache.