

Christine N. Brinckmann

### Signifikante Mode in Fassbinders MARTHA

2023

<https://doi.org/10.25969/mediarep/24324>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Brinckmann, Christine N.: Signifikante Mode in Fassbinders MARTHA. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 32 (2023), Nr. 1, S. 105–113. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/24324>.

#### 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.

# Signifikante Mode in Fassbinders MARTHA

Christine Noll Brinckmann

In seinem Fernsehspiel *MARTHA* von 1974<sup>1</sup> verarbeitet Rainer Werner Fassbinder die These, dass die Gesellschaftsordnung der NS-Zeit besonders in ihrer Auswirkung auf das Geschlechterverhalten bis weit in die Nachkriegszeit virulent war. Vor allem was die Rollenteilung in der Ehe angehe, bedeute dies eine klare Dichotomie von männlichem Sadismus und weiblichem Masochismus in allen Lebenslagen – und in der Tat bestimmte der Mann als Haushaltsvorstand über alle Angelegenheiten der Frau, von häuslichen Pflichten bis zur Berufstätigkeit: Noch bis weit in die 1950er-Jahre besaßen Frauen in der BRD kein eigenes Bankkonto; und sie durften nur mit Erlaubnis des Ehemanns eine Stelle antreten, die er nach Willkür wieder kündigen konnte, ohne seine Frau auch nur zu fragen.<sup>2</sup>

Fassbinders These über die Auswirkungen der NS-Zeit in den Ehen der Nachkriegsära wird im Film nicht direkt angesprochen. Und ebenso hat er nur in persönlichen Gesprächen die schockierende Tatsache erläutert, dass die Handlung des Films dem Verhalten seiner eigenen Eltern, insbesondere dem seines Vaters, nachgebildet war.<sup>3</sup> Auch dass *MARTHA* in der Nachkriegszeit spielt, ist im Film nur aus Indizien zu entnehmen: manchmal aus dem Verhal-

1 *MARTHA* wurde vom WDR produziert und 1974 ausgestrahlt. In die Kinos kam der Film erst 1994 (Premiere in Venedig; deutsche Erstaufführung im Kino 1997). Drehbuch und Regie: Rainer Werner Fassbinder; Kamera: Michael Ballhaus; Ausstattung: Kurt Raab; Kostüme: Gisela Röcken; Schnitt: Liesgret Schmitt-Klink.

2 Erst das Gleichstellungsgesetz von 1958 machte dieser Entmündigung der Frauen ein Ende.

3 Vgl. Karlheinz Böhm im Interview mit Robert Fischer 2004 auf der ArtHaus-DVD von 2017, «Das Lächeln des Sadisten». Wie Böhm ausführt, habe selbst die Kleidung des Protagonisten der Kleidung von Fassbinders Vater entsprochen.

ten der Figuren, manchmal aus kleinen Details, wie etwa dem selbstverständlichen Reiseziel Italien, wie es in den 1950er-Jahren für den deutschen Tourismus typisch war; oder der Ansicht, dass Frauen nicht rauchen sollten; oder der eigenmächtigen Kündigung der Arbeitsstelle seiner Frau durch den Protagonisten. Doch es gibt auch gegenläufige Indizien für die zeitliche Platzierung der Handlung – so die Lektüre des Protagonisten von Hans Kilians Buch *Das enteignete Bewußtsein*, das erst 1971 herauskam.<sup>4</sup> Offenbar wollte Fassbinder die Handlung seines Films nicht zeitlich festlegen, wohl um zu zeigen, dass hier nur auf die Spitze getrieben ist, was tendenziell allgemeine Gültigkeit besitzt.

Allerdings genügen Handlungsverlauf, Charakteristik der Figuren, Ausstattung und farbliche Anmutung, um einerseits eine ungefähre zeitliche Platzierung auszudrücken und andererseits einen Bezug auf die 1930er/40er-Jahre sinnfällig zu machen. Bereits die Wahl des Filmmaterials erweist, dass die Filmemacher hier dezidiert, aber subtil vorgegangen sind. Wie der Kameramann Michael Ballhaus ausführt,<sup>5</sup> verwendete man mit Bedacht überlagertes Farbmateriale, das im Grundton dem des Agfacolor-Verfahrens ähnelt, das ab Ende der 1930er-Jahre in deutschen Spielfilmen zum Einsatz kam. Es verlieh den Bildern einen matten Goldton, der die Farben affiziert, Rot zum Beispiel nach Orange und Blau nach Türkis tendieren ließ. Das ausrangierte Material gibt jedoch nur eine Annäherung an diese Farbskala, vor allem bei den braunen Interieurs gegen Ende des Films. Daneben sorgt eine Reihe von filmischen Einzelheiten unübersehbar für einen Bezug auf die faschistische Vergangenheit: So sind Inneneinrichtungen und Kleidungsstücke häufig auf den Farbdreiklang Schwarz-Weiß-Rot abgestimmt (vgl. Abb. 6), und modische Details erinnern an jene der 1930er/40er-Jahre. Oft weist auch die inkompatible Kleidung der Protagonisten auf die Geschlechterpolarisierung dieser Zeit hin – oft stehen sich Männer und Frauen wie aus verschiedenen Welten gegenüber.

In *MARTHA* geht es um ein sadomasochistisches Ehepaar, das melodramatisch, aber mit kleinen Anleihen an Psychothriller, Horrorfilme und die amerikanischen *menacing-husband*-Filme<sup>6</sup> daherkommt. Eine zwar

4 In Kilians Buch geht es um bürgerliche Strukturen. Fassbinder nimmt hier den psychoanalytischen Diskurs der 1970er-Jahre auf.

5 Vgl. Michael Ballhaus im Interview mit Christiane Habich von 2004 auf der ArtHaus-DVD von 2017.

6 Sogenannte *menacing-husband*-Filme entstanden und entstehen in Hollywood seit den 1940er-Jahren: Prominentestes Beispiel ist *GASLIGHT* von George Cukor, USA 1944. Vgl. Doane, Mary Ann (1987) *Paranoia and the Specular*. In: Dies.: *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana U. P., S. 123–154. Fassbinders

beharrliche, aber weltfremde, altjüngferliche, masochistisch-unterwürfige Frau heiratet einen sadistischen Mann, der sie demütigt und sexuell quält, bis seine Grausamkeit eskaliert und entgleist. Sie genießt zunächst seine Übergriffe, ergreift aber schließlich in hysterischer Panik die Flucht. Der Ausbruch endet in einem Autounfall, den sie querschnittsgelähmt überlebt. Nun ist sie für immer in seiner Gewalt. Fassbinder bietet diese Geschichte wie auf dem Präsentierteller an, eine didaktisch überspitzte Fallstudie.

Die Figur Martha – schon der Name suggeriert ihre Marter (und er ist im Film auffallend häufig zu hören) – wird von Margit Carstensen gespielt, die kurz zuvor bereits in Fassbinders komplexem Beziehungsdrama *DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT* aufgetreten war, in dem es ebenfalls um Sadomasochismus ging. Marthas Ehemann Helmut wird von Karlheinz Böhm verkörpert. Der Name Helmut klingt germanisch, wäre aber nicht weiter signifikant, wüsste man nicht, dass auch Fassbinders Vater diesen Vornamen trug. – Böhm war mit einem negativen Image als perverser Serienmörder in *PEEPING TOM* (Michael Powell, GB 1959) behaftet, den er trotz oder gerade wegen seiner sympathisch-harmlosen Anmutung äußerst beklemmend darstellte. Zuvor hatte er in der österreichischen *Sissi*-Trilogie den jungen Kaiser Franz Joseph als gutartigen, sonnigen Partner von Romy Schneider gespielt. Sein Image bewegte sich ambivalent zwischen diesen beiden Polen. In *Martha* kommt der pathologisch-perverse Pol wieder zum Zug, aber ebenso die sympathisch wirkende, jugenhafte Anmutung: Helmut neigt zu cholерischen Ausbrüchen und sexueller Gewalt, weiß sich aber als höflich und liebevoll zu verstellen.

Wir sehen Martha zuerst in einem Unterkleid aus dunkelblauer Spitze (Abb. 1), den begehrenden Blicken eines in ihr Hotelzimmer eingedrungenen Exhibitionisten ausgesetzt. Auffallend ist ihr üppiges kastanienrotes Haar, das sehr aufwendig frisiert ist: Über der Stirn in dicken Locken aufgetürmt, fällt es am Hinterkopf platt nach unten, um sich erst auf und unter den Schultern zu einer Art Mähne zu plustern (Abb. 2). Es ist die gleiche Frisur, wie sie Zarah Leander häufig im NS-Film trug, und mit ihr weitere Schauspielerinnen, so zum Beispiel Kristina Söderbaum oder Marika Röck – mit ebenfalls rötlicher Haartönung. Daneben fallen die rasierten, scharf gezogenen Augenbrauen auf, wie sie seinerzeit ebenfalls der Mode entsprachen. Doch nicht nur Martha, sondern auch ihre Mutter und sogar eine italienische Kellnerin sowie eine Krankenschwester sind in gleicher Weise frisiert und geschminkt. Um

Film ist jedoch anders gelagert als die übliche amerikanische Variante, bei der die gequälte Frau am Schluss gerettet wird.

die Relevanz der Frisur zu betonen, weist Helmut Martha in einer späteren Szene an, sich keine andere Frisur zuzulegen. Außerdem waren viele Schauspielerinnen der NS-Zeit relativ groß gewachsen – und Margit Carstensen liegt mit 1,72m ebenfalls über dem Durchschnitt der 1950er/60er Jahre. Die Lockenrolle über der Stirn erhöht noch ihre Statur. In der deutschen Nachkriegszeit war diese Art weiblicher Aufmachung nicht mehr aktuell, und groß gewachsene Frauen fühlten sich geniert, wenn sie ihren Partner überragten.

Für einen Stadtspaziergang mit ihrem Vater durch Rom und über die Spanische Treppe kleidet sich Martha gegenläufig zu ihrem ersten, erotisch anmutenden Auftritt im Hotel. Sie wechselt in eine damenhafte (oder jungfräuliche?) weiße Kombination. Sie besteht aus einer weichen weiten Hose, einer Art «Marlenehose», deren Beine leicht ausgestellt sind,<sup>7</sup> und der zugehörigen duftigen Bluse mit zur Schleife gebundenem Jabot und gebauschten Ärmeln, die an den Handgelenken zu engen Manschetten gefasst sind – eine laborierte Aufmachung, die auffällig mit den Jeans und T-Shirts der Jugendlichen auf der Spanischen Treppe kontrastiert, sich aber gut zum weißen Anzug des Vaters fügt (Abb. 3). Für einen Stadtspaziergang haben sich beide – wie für deutsche Urlauber in Rom seinerzeit üblich – viel zu fein gemacht.

Bei der zufälligen Erstbegegnung zwischen Martha und Helmut kündigt die unerwartete doppelte Umkreisung durch den Kameramann Michael Ballhaus, die zu seinem berühmten Signaturstück wurde, die Schicksalshaftigkeit ihres Zusammentreffens an. Die Zweitbegegnung erfolgt bei einer Hochzeitsfeier. Martha ist es peinlich, dass Helmut sie vor allen Gästen an die Erstbegegnung erinnert, sie fürchtet die «dreckige» Fantasie ihrer Mutter. Sie trägt ein körpernahes lila Abendkleid mit spitzigem Ausschnitt und engen langen Ärmeln, das ihre schlanke Gestalt unvorteilhaft knochig aussehen lässt (Abb. 4). Helmut, im korrekten schwarzen Anzug, reagiert darauf in doppelter, äußerst unpassender Weise: mit einer anfallsartigen gewaltsamen Umarmung und beleidigenden, angewiderten Worten – sie sei zu mager und ihr Körper rieche vermutlich schlecht. Martha scheint all dies nicht abzuschrecken, im Gegenteil, ihr Masochismus springt leidenschaftlich auf Helmut's Übergriffe an.

Wir sehen die beiden als Nächstes auf einem Rummelplatz, Helmut im hellen Sommeranzug, Martha in einer Art Kinderkleid mit Puffärmeln, Streublümchen, verspielten roten Knöpfchen und viel zu kurzem Rock

7 Die nach Marlene Dietrich benannte Hose wurde in den 30er-Jahren manchmal nachgeahmt. Es könnte sich aber auch um eine «Palazzohose» handeln, wie sie als elegante Partybekleidung in den 1960er/70er-Jahren aufkam.

**1** Erster Auftritt  
Marthas im Unterkleid.



**2** Die NS-Frisur.



**3** Auf der  
Spanischen Treppe.



(Abb. 5). Das Zeitalter des Mini war in den 1950er-Jahren noch nicht angebrochen – doch Marthas Röcke sind häufig zu kurz oder zu lang oder so lang und eng, dass sie kaum laufen kann. Als sie sich nach einer wilden Achterbahnfahrt erbrechen muss, wählt Helmut diesen unpassendsten aller Momente für einen Heiratsantrag – den Martha mit freudigem Dank akzeptiert. Ihre durch das Kleid signalisierte Kindlichkeit verträgt sich schlecht mit dem Wunsch und der Aussicht, Ehefrau zu werden: Sie hat in dieser Aufmachung nichts Bräutliches oder erotisch Entgegenkommendes, auch ihre frühere Damenhaftigkeit ist verflogen. Oder geht es an dieser Stelle darum, ihre Unfähigkeit zu erweisen, sich ihrem Alter und ihrer Position entsprechend zu kleiden? Jedenfalls haben wir zu diesem Zeitpunkt des Films erkannt, dass Martha eine vielseitige Garderobe besitzt, auf die zu achten es sich lohnt, da sie mehr signalisiert, als auf den ersten Blick zu vermuten ist.

Auf der Hochzeitsreise nach Italien begibt sich das Paar zum Strand. Helmut hat sich trotz des südlichen Klimas in einen förmlichen schwarzen Anzug mit weißem Hemd und roter Krawatte gekleidet – dem farbigen Dreiklang der Hakenkreuzfahne; Martha trägt zum Sonnenbaden einen winzigen Bikini. Unbekleidete oder sehr leicht bekleidete Frauen neben Herren im Anzug sind ein altes Motiv der europäischen Malerei – man denke an Édouard Manets so berühmtes wie skandalträchtiges Gemälde «Le déjeuner sur l’herbe», das sich auf Vorgänger bis in die Antike stützt.<sup>8</sup> Oder, nach wie vor weithin geläufig, an Ballkleider mit großzügigem Dekolleté, während die männlichen Tanzpartner einen Anzug tragen, aus dem nur Hände und Gesicht unverhüllt hervorstechen: eine eigentlich inkompatible Kombination der Geschlechter, aber konventionell akzeptiert und dadurch unauffällig.

Am Strand moniert Helmut Marthas Blässe und weigert sich, sie einzucremen. Als sie einschläft, weckt er sie mit Absicht nicht, sodass sie sich einen fulminanten Sonnenbrand holt. Wir sehen Martha nun ganz nackt mit wunder hummerroter Haut auf einem Bett ausgestreckt, nur der Bikini hat gewisse Partien weiß gelassen. Sie liegt wie zur weiteren Verwendung angerichtet – Helmut nähert sich, noch immer im schwarzen Anzug, von der Terrasse (Abb. 6). Seine Hand streicht über ihren Bauch, krallt sich in hoher Erregung in ihre wunde Haut; ihre Schmerzensschreie wirken wie Lustschreie. Dass er sie nun vergewaltigt, bleibt unserer Imagination überlassen, während die Kamera vielsagend aufs Meer blickt.

8 Vgl. Körner, Hans (1997) Anstößige Nacktheit. Das *Frühstück im Freien* und die *Olympia* von Manet. In: Karl Möseneder (Hg.): *Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp*. Berlin: Reimer, S. 181–199.

4 Das enge Abendkleid.



5 Das Minikleid.



6 Marthas  
Sonnenbrand.



Ein zweiter sadomasochistischer Höhepunkt ist erreicht, als Helmut einen kleinen schwarzen Kater im Hause vorfindet, der niedlich und unheilverkündend auf der Treppe sitzt. Helmut protestiert zunächst heftig gegen Marthas Haustier, scheint sich dann aber damit abzufinden, wie er mit der für ihn typischen sanften Stimme behauptet – der Stimme des bösen Wolfs aus dem Märchen von den Sieben Geißlein. Doch als Nächstes wird er das Tier töten.

Später sehen wir Martha und Helmut vor der Schlafzimmertür. Martha tritt in einem edlen zartrosa Negligé mit luxuriöser Stickerei über der Brust auf, das die Arme freilässt (Abb. 7). Helmut trägt, sehr im Gegensatz dazu, einen hummerroten Schlafanzug mit weißen Punkten, dessen Farbe der wunden Haut Marthas nach dem Sonnenbad gleicht (Abb. 8) – eine Parallelität, die zugleich Ausdruck des Zusammengehörens wie der Unterschiede ist und die Kontraste zwischen dem Paar eigentümlich betont: Ganz anders als die glühende, brennende, einschnürende Haut Marthas bildet der Schlafanzug eine kühle, lose Hülle. Ob man ihn eher infantil oder spielerisch harlekinesk oder aber dandyhaft elegant finden soll, bleibt der Assoziation überlassen. Doch auf jeden Fall ist Helmut unpassend gekleidet oder verkleidet, unpassend sowohl gemessen an seiner sonstigen Aufmachung in maßgeschneiderten Anzügen als auch angesichts Marthas duftiger Reizwäsche.

Helmut benimmt sich jetzt, im Angesicht des toten Katers, der im Vordergrund des Bildes liegt, gleichsam stellvertretend wie ein Tier – und der gepunktete Schlafanzug, den er immer noch trägt, wirkt umso unpassender. Seine Bisse in Marthas Hals sind vampirhaft und hinterlassen schmerzhaft blutergüsse. In der Folge befürchtet sie, von ihm umgebracht zu werden, und flieht Hals über Kopf. In einem selbstverschuldeten Unfall wird sie schwer verletzt und ist nun an den Rollstuhl gefesselt. Im Krankenbett bäumt sie sich vergeblich dagegen auf, weiter mit Helmut zu leben. Doch am Schluss schiebt er, nach wie vor im schwarzen Anzug, Marthas Rollstuhl zum Aufzug. Ihr farbloses (freudloses), hellgrau gestreiftes Kleid harmoniert mit den sterilen metallischen Hospitalwänden, die an ein Schlachthaus erinnern (Abb. 9). Die Handlung, die bisher zügig, Szene für Szene voranschritt, endet in Erstarrung.

Zwischen modisch eher «normale» Aufmachungen beider Ehepartner (die hier nicht diskutiert wurden) schiebt sich in MARTHA eine Serie aussagekräftiger Elemente, die einen wesentlichen, wortlosen Beitrag zum Sinngehalt des Films leisten: zu der Erkenntnis Fassbinders, dass der Schatten der NS-Zeit, der noch Jahrzehnte über der bürgerlichen Ehe liegt, für eine unheilvolle Polarisierung der Geschlechter sorgt; und dass übermäßiger Masochismus in die Hölle weiblicher Lähmung führt.



7 Marthas Negligé.



8 Helmut's Schlafanzug.



9 Im Rollstuhl.