



Die Entfremdung im (Neuen Deutschen) Film

Daniel López Fernández¹

Recibido: 29 de noviembre de 2021 / Aceptado: 14 de febrero de 2022

Zusammenfassung. Die Filmbewegung „Neuer Deutscher Film“ schloss sich in Westdeutschland der politischen und sozialen Praxis der 68er-Bewegung dadurch an, dass sie narrative Repräsentationen präsentierte, die die Gegenwart und ihre Beziehung zu der NS-Vergangenheit problematisierten und nicht dem öffentlichen Diskurs über die (west)deutsche nationale Identität entsprachen. Diese Repräsentationen waren durch ein nationales Gefühl der „Heimatlosigkeit“ charakterisiert, das aus zwei traumatischen Erfahrungen der jüngsten deutschen Vergangenheit stammte: dem Nationalsozialismus und der Teilung Deutschlands. Die Produktionen des Neuen Deutschen Films zeigten aber auch Fälle individueller Entfremdung infolge ausschließender Identitätsdiskurse, die die Demarkation und Ablehnung von Unterschieden in Gender, Klasse oder Rasse umfassten und die soziale Anerkennung von diesen „anderen“ Subjekten verhinderten.

Schlüsselwörter: Entfremdung; Neuer Deutscher Film; nationale Identität; Fassbinder.

[en] Alienation in (New German) Cinema

Abstract. In West Germany, the New German Film movement joined the political and social practice of the 1968 movement by presenting narrative representations that problematized the present and its relationship with the Nazi past and did not correspond to the public discourse on (West) German national identity. These representations were characterized by a national sense of *Heimatlosigkeit* stemming from two traumatic experiences of Germany's recent past: National Socialism and the division of Germany. However, the productions of the New German Cinema also showed cases of individual alienation as a result of exclusionary identity discourses involving the demarcation and rejection of differences in gender, class, or race, which prevented the social recognition of these “other” subjects.

Keywords: Alienation; New German Cinema; National Identity; Fassbinder.

[es] Alienación en el Nuevo Cine Alemán

Resumen. En la República Federal Alemana, el Nuevo Cine Alemán se sumó a la práctica política y social de los movimientos del 68 a través de representaciones narrativas que problematizaban el presente y su relación con el pasado nazi y que no se ajustaban al discurso público sobre la identidad

¹ Universitat de València (España)
E-mail: dalofer3@alumni.uv.es
ORCID: 0000-0003-0230-4502

nacional alemana. Estas representaciones se caracterizaban por un sentimiento nacional de *Heimatlosigkeit* derivado de dos experiencias traumáticas del pasado reciente alemán: el nacionalsocialismo y la división de Alemania. Sin embargo, las producciones del Nuevo Cine Alemán también mostraban fenómenos individuales de alienación resultado de discursos identitarios excluyentes que implicaban la demarcación y rechazo de las diferencias de género, clase o raza, y que impedían el reconocimiento social de estos “otros” sujetos.

Palabras clave: Alienación; Nuevo Cine Alemán; identidad nacional; Fassbinder.

Inhaltsverzeichnis. 1. Einleitung. 2. Ideologie, Repräsentation und Identität im Film. 3. Identität als Diskurs und das „Andere“. 3.1. Subjekt und Identität. 3.2. Othering im Diskurs und die Entfremdung. 4. Neuer Deutscher Film. 4.1. Deutschland in der Nachkriegszeit: Vergangenheitsbewältigung, Proteste und das Oberhausener Manifest. 4.2. Die Entfremdung der BRD. 4.3. Die Ablehnung des Heimatfilms. 5. Filmanalyse: *Angst essen Seele auf* (R. W. Fassbinder, 1974). 6. Filmanalyse: *In einem Jahr mit 13 Monden* (R. W. Fassbinder, 1978). 7. Schlussfolgerungen.

Cómo citar: López Fernández, D., «Die Entfremdung im (Neuen Deutschen) Film», *Revista de Filología Alemana* 30 (2022), 137-158

1. Einleitung

Ziel des folgenden Artikels ist es, narrative Formulierungen der Entfremdung in der kinematographischen Bewegung „Neuer Deutscher Film“ (ab jetzt NDF) zu analysieren. Die Produktionen des NDF drücken ein bestimmtes Gefühl der „Nichtzugehörigkeit“ aus, das bis dahin im öffentlichen Diskurs über die (west-)deutsche nationale Identität nicht repräsentiert wurde. Das Phänomen der Entfremdung steht in diesen Erzählungen direkt in Verbindung mit der nationalen Frage und verweist auf eine bestimmte Zeitstimmung und Lebensauffassung, die durch ein Gefühl der Heimatlosigkeit gekennzeichnet sind. Der BRD fehlte eine eigene Identität, durch die sie sich kulturell und sozial etablieren konnte. Dieses nationale Gefühl der Entfremdung stammte aus zwei traumatischen Erfahrungen in der deutschen Geschichte: dem Nationalsozialismus und der Teilung Deutschlands. Die Filmographie des NDF ist ein Symbol für den westdeutschen Kampf, sich in Bezug auf und gegen ein nationalsozialistisches „Andere“ in der Vergangenheit und ein ostdeutsches „Andere“ in der Gegenwart zu definieren.

Zu dem erwähnten Zweck wird eine Reihe von historischen Kontextparametern untersucht, die die Filmproduktion des NDF beeinflussen. Weiterhin analysiert der vorliegende Artikel die logischen Beziehungen zwischen Film, Ideologie und Diskurs, die die Filmrepräsentation verschiedener Identitätskonstrukte begrenzen, insbesondere solcher, die sich auf das „Anderssein“ hinsichtlich der sozioökonomischen Klasse, des Genders oder Rasse beziehen. Die filmische Repräsentation der Entfremdung wird schließlich mit der Analyse von zwei Filmen der Bewegung näher betrachtet.

2. Ideologie, Repräsentation und Identität im Film

Ein Film ist ein Industrieprodukt², das aus einer bestimmten Kultur stammt. Eine Analyse der „kinematographischen Tat“³ und ihrer Beziehung zu der sozialen Realität muss von dem Axiom ausgehen, dass der Film Kunst und Industrie ist und dass es deswegen nicht möglich ist, ein kinematographisches Produkt zu analysieren, ohne seinen politisch-sozialen, ökonomischen und kulturellen Kontext, d. h. seine materiellen Produktionsbedingungen, zu berücksichtigen. Da jeder Film das Produkt eines Wirtschaftssystems ist, ist er auch Teil eines ideologischen Systems (Comolli und Narboni 2004: 24). Der Film ist Ideologie. In diesem Sinne ist jeder Film politisch, da er in unterschiedlichem Maße von der ihm zugrunde liegenden Ideologie bestimmt ist. Nach Louis Althusser sind die Medien ideologische Staatsapparate, die im Dienst der Ideologie der „dominanten Klasse“ wirken (Althusser 1974: 30). Der Film wird so zu einem ideologischen Instrument, durch das die herrschende Klasse ihre Macht garantiert. Nicht alle Filmproduktionen tragen jedoch zur hegemonischen Kultur bei. Als kulturelle Objekte können sie auch einen gegenhegemonischen Wert erlangen. Das Konzept „circuit of culture“ (Johnson 1997: 75-115) von R. Johnson versteht das Erlebnis von kulturellen Produkten (in diesem Fall von kinematographischen Werken) als einen Prozess, in dem Produktion, Umlauf und Verbrauch zusammenlaufen, was Kultur zu einem Ort von Kampf um Bedeutung macht. Auf diese Weise erhalten bestimmte kulturelle Objekte kulturelle Hegemonie über andere; letztere sind jedoch in der Lage, auf den kulturellen Status quo als gegenhegemonische Produkte zu reagieren⁴.

Der ideologische Inhalt von Filmen manifestiert sich in ihrer Art, die Realität zu (re)produzieren. Die klassische Konzeption der Filmtheorie, die die Kamera als Instrument versteht, das die Realität objektiv erfasst, ist nicht nur falsch, sondern auch „reaktionär“ (Comolli und Narboni 2004: 25). Von den ersten Produktionsphasen über das Schreiben des Drehbuchs und die Auswahl der Kadrage bis zur Montage werden eine Reihe von Entscheidungen getroffen, die die Ideologie des Films als kulturelles Objekt bestimmen. Was die Kamera registriert, ist im Allgemeinen die Welt der vorherrschenden Ideologie, aber gleichzeitig eröffnet sich die Möglichkeit, diese Form der Repräsentation zu leugnen: „Once we realize it is the nature of the system to turn the cinema into an instrument of ideology, we can see

² Wie Santos Zunzunegui angibt, ist der Film eine Industrie, die zufällig Kunstwerke hervorbringt (Zunzunegui 2007: 52). Ein Film ist ein Produkt, das in einem bereits gegebenen System wirtschaftlicher Beziehungen hergestellt wird. Es verwandelt sich in eine Ware und unterliegt den Gesetzen des Marktes: Es wird von einer Industrie hergestellt, die später für den Vertrieb zuständig sein wird, und wird schließlich von einem Publikum konsumiert, was seine Rolle als Konsumgut und Tauschwert unterstreicht.

³ Bei der Verwendung dieses Begriffs gehen wir von der Unterscheidung Cohen Séats in *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* aus, und zwar zwischen der „kinematographischen Tat“ (*fait cinématographique*) und der „filmischen Tat“ (*fait filmique*). Die kinematographische Tat vereint bestimmte Tatsachen, die sich vor dem Film erweisen, d. h. jene politischen, sozialen oder ökonomischen Elemente rund um die Produktion des Filmes, üblicherweise als „Kontextelemente“ bezeichnet. Die filmische Tat besteht dagegen aus jenen Elementen, die im Film als beendetes Objekt zu finden sind (Cohen-Séat 1958: 54).

⁴ Mit „Hegemonie“ wird hier Antonio Gramscis marxistisches Konzept der „kulturellen Hegemonie“ gemeint. Kulturelle Hegemonie bedeutet für Gramsci die bourgeoise kulturelle Dominanz einer Gesellschaft, deren Auswirkung im Überbau die Akzeptierung der Weltanschauung der herrschenden Klasse als kulturelle Norm ist. Als dominante Ideologie repräsentiert die bourgeoise Weltanschauung die soziale, politische und wirtschaftliche Realität fälschlicherweise als natürliche, unvermeidliche und ewige soziale Bedingungen anstatt als künstliche soziale Konstrukte (Gramsci 1991: 1497-1505).

that filmmaker's first task is to show up the cinema's so-called „depiction of reality“ (Comolli und Narboni 2004: 24).

Bei der Frage der ideologischen Repräsentation und des inhärenten politischen Charakters von Filmen müssen nicht nur Dokumentar-, sondern auch Spielfilme berücksichtigt werden. In *Hermeneutics and the Human Sciences* setzt sich P. Ricoeur für den Wert der Imagination und Fiktion als (re)organisierende und gegenhegemonische Macht und für ihren produktiven Bezug zur Welt ein, denn das Bild „has a distinctive intentionality, namely to offer a model for perceiving things differently, the paradigm of a new vision. [...] As such, it refers to reality not in order to copy it, but in order to prescribe a new reading“ (Ricoeur 2016: 255). Auf diese Weise wird die rein reproduktive Rolle des Bildes geleugnet und sein proaktives Potenzial, das politische und soziale Strukturen verändern kann, unterstrichen. In *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices* betont S. Hall parallel den sozialen Wert der Repräsentation: Die narrative Funktion hilft uns, vergangene und gegenwärtige gelebte Erfahrungen zu konzeptualisieren und zu verstehen, denn nach Hall „we give things meaning by how we represent them – the words we use about them, the stories we tell about them, the images of them we produce“ (Hall 1997: 3). Wenn die Repräsentation einer Realität in der filmischen Erzählung eine Weise ist, unsere Welt und uns selbst Sinn zu geben, dann eröffnet sich auch die Möglichkeit, Kritiken und Grundlagen für Veränderungen einzuführen.

Eine mit der Repräsentation verbundene Problematik ist die Identität und folglich die Entfremdung. Wie Hall bemerkt, die Repräsentation ist die Produktion von Bedeutung, und die Bedeutung ist „what gives us a sense of our own identity, of who we are and with whom we belong“ (Hall 1997: 3). I. Scharf behauptet, dass durch die Erzählung und Repräsentation „people are joined together in a process of individual and/or collective identity formation“ (Scharf 2008: 11). In diesem Sinne kann „Identität“ auch als Erzählung verstanden werden.

3. Identität als Diskurs und das „Andere“

3.1. Subjekt und Identität

Die Sozial- und Kulturwissenschaften bestätigen den unessentialistischen Charakter von Identitäten als soziale Konstrukte, die in einer bestimmten Kultur und in konkreten Machtverhältnissen geformt werden. J. Butler weist in *Gender Trouble* auf den performativen Charakter von Identitäten und die unauflöslche Beziehung zwischen Identität und Diskurs hin: Die Identität⁵ wird durch verschiedene „signifying gestures“ und „performative acts“ (Butler 1990: viii) produziert, d. h., die Identität ist ein Ergebnis diskursiver bzw. erzählerischer Praktiken. Butler konstruiert somit eine materialistische Identitätskritik und betont, dass Identitäten nicht eine Essenz, sondern vielmehr die Auswirkungen verschiedener Institutionen,

⁵ Butler spricht insbesondere von der Performativität der Genderidentität und des Gender/Geschlechts-Binom. Butler selbst behauptet jedoch, dass sowohl Gender als auch Geschlecht grundlegende Kategorien der Identität sind (Butler 1990: 37), was diese Verallgemeinerung ermöglicht.

Praktiken und Diskurse sind. M. Foucaults Analyse der Disziplinar- und Biomacht legt parallel dazu den Fokus auf die komplexen und gegenseitig wirkenden Weisen, in denen die Macht- und Wissensverhältnisse für die Produktion des Subjekts zuständig sind. Die Machteinrichtungen *produzieren* die Subjekte, die sie später *repräsentieren* werden, und dadurch fungieren sie als Faktoren sozialer Segregation und Hierarchie und garantieren Herrschaftsverhältnisse und Auswirkungen der Hegemonie (Foucault 2007: 170-171). Es besteht also notwendigerweise eine Beziehung zwischen Macht, Diskurs und Subjekt. Die politische Konstruktion des Subjekts wird mit legitimierenden und ausschließenden Zielen durchgeführt, da das Subjekt diskursiv von derselben politischen Struktur gebildet wird, die angeblich seine Emanzipation zulassen würde oder könnte (Butler 1990: 2).

Filme als Produkte einer Ideologie bieten Identitätsmodelle, die aus einem hegemonischen kulturellen Diskurs hervorgehen. L. Althusser beschreibt den Prozess der Unterwerfung unter die Ideologie als eine Anrufung, die das angesprochene Subjekt anerkennt und so unter die Wirkung der Ideologie kommt (Althusser 1974: 65-66). Diese Anrufung identifiziert man auf der kinematografischen Ebene mit der Repräsentation. Filme „rufen“ die Zuschauer „an“, sodass sie sich mit historisch und kulturell spezifischen Repräsentationen identifizieren⁶. Individuen finden nicht ihre eigene Identität; die in die Filmerzählung eingefügte Ideologie liefert den Zuschauern ihre Identitätsmodelle. Die Unterordnung von Althusser's Subjekt geschieht durch die Sprache, als Effekt der autoritären Stimme, die das Subjekt anruft. Wie Butler betont, ist die Repräsentation nicht nur ein politisches Verfahren, das die Subjekte sichtbar macht, sondern auch eine Funktion der Sprache. Wenn die sprachliche und politische Repräsentation im Voraus die Kriterien definiert, aus denen die Subjekte selbst stammen, erstreckt sich aufgrund dessen die Repräsentation nur auf das, was als Subjekt anerkannt wird (Butler 1990: 1). Was passiert dann mit jenen sozialen Identitäten, die von der vorherrschenden Ideologie, die den Film regiert, nicht als Subjekte anerkannt und angerufen werden?

Die zuvor zitierten Autoren schlagen ein Modell vor, das Identitäten nicht nur als kulturell und historisch spezifische Konstrukte, sondern auch als Ergebnis bestimmter Machtverhältnisse beschreibt. Diese Machtverhältnisse bestimmen weit hin, welche Identitäten eine kinematografische Repräsentation verdienen und welche nicht. Ein großer Teil der kulturwissenschaftlichen Filmtheorie lenkt seine Aufmerksamkeit genau auf dieses Problem: Minderheiten wie die LGTB, rassifizierte Menschen oder die proletarischen Sektoren fordern eine stärkere Vertretung im Film, was eine politische Frage ist.

3.2. Othing im Diskurs und die Entfremdung

Eine allgemeine und häufige Dynamik bei der Bildung unterschiedlicher sozialer Identitäten ist der Prozess des Othing. Dieser Prozess, der die Demarkation und den Ausschluss von Unterschieden in Gender, Geschlecht, Klasse und Rasse um-

⁶ Althusser's Theorie spielt auf J. Lacans Konzept des Spiegelstadiums an, bei dem das Kind sein eigenes Bild im Spiegel sieht und es als seine imaginäre Identität betrachtet. In Anlehnung an Lacan schlägt Althusser vor, dass die Ideologie wie dieser Spiegel funktioniert und dem Subjekt durch die Ideologie eine imaginäre Konstruktion seiner eigenen Autonomie und seines Selbst zurückgegeben wird (Althusser 1974: 72).

fasst, „is described as leading to the creation of a constitutive outside, the ‚Other‘“ (Scharf 2008: 12), der ein notwendiger Teil des Selbst ist. Ebenfalls erklärt G. Spivak, dass „durch bestimmte Diskurse, Handlungen und Verfahren die ‚Anderen‘ im Gegensatz zum ‚Eigenen‘ [sic] in ihrer Alterität allererst erzeugt werden“ (zit. nach Babka 2017: 23).

Der Prozess des Othing steht in direkter Verbindung mit dem Entfremdungsphänomen, da Subjekte nicht nur „von sich“ entfremdet sein können, sondern auch von anderen. Die Entfremdung ist das Phänomen, durch das das *Eigene* (unser Sein, unsere sozialen Beziehungen, unsere Beziehung zur Welt) uns *fremd* wird. So beschreibt Rahel Jaeggi:

Alienation means indifference and internal division, but also powerlessness and relationlessness with respect to oneself and to a world experienced as indifferent and alien. Alienation is the inability to establish a relation to other human beings, to things, to social institutions and thereby also [...] to oneself. An alienated world presents itself to individuals as insignificant and meaningless, as rigidified or impoverished, as a world that is not one's own, which is to say, a world in which one is not „at home“ [...]. The alienated subject becomes a stranger to itself; it no longer experiences itself as an „actively effective subject“ but a „passive object“ at the mercy of unknown forces. (Jaeggi 2014: 31)

Jaeggi vervollständigt später: „An *alienated* relation is a *deficient* relation one has to oneself, to the world, and to others [Herv. i. O.]“ (Jaeggi 2014: 33). Hier schließt sich die Entfremdung mit dem Othing zusammen. Othing bedeutet die Auferlegung einer Identität, die nicht eigen ist und im Zeichen der Alterität steht. Es ist folglich eine Identität, die fremd wirkt. Man ist entfremdet von einer Identität, die durch das Anderssein gekennzeichnet ist und darum eine fehlerhafte Beziehung zu anderen impliziert. Die Entfremdung kann eben als das Ergebnis des Othing-Prozesses verstanden werden.

Der Entfremdete ist auch derjenige, der seine Identität in sozialen und kulturellen Repräsentationen nicht finden kann. Diese Repräsentationen wirken demnach als fremd und ausgrenzend. Repräsentationen sind keine ideologisch neutralen Bereiche, sondern historische und soziale Konstruktionen, die bestimmten ausschließenden Interessen dienen können. Der Mangel an Repräsentation macht es unmöglich, sich selbst zu erkennen, eine eigene Identität zu haben und Beziehungen zu anderen kulturell herzustellen. Der Film als Echo des kollektiven Gedächtnisses vermittelt soziale Repräsentationen, in die wir uns projizieren und mit denen wir uns identifizieren (Imbert 2017: 11); manche Subjekte verfügen aber über keine Repräsentation im Film und werden so in die Rolle des Anderen verwiesen, der an den normativen Kriterien der kulturellen Sichtbarkeit nicht anpasst; eine Rolle, die aus diesem Grund entfremdend ist.

Nach den Ideen von Johnson und Hall können Filme innerhalb der hegemonischen Kultur als gegenhegemonische Elemente fungieren und Identitätsmodelle (re)produzieren, die nicht denen entsprechen, die von Machtstrukturen gefördert werden, und daher normalerweise keinen Platz in der Filmrepräsentation haben. Es wird im Folgenden erklärt, inwiefern der NDF nicht nur Diskurse von Dissens gegen seine politische und soziale Realität artikuliert, sondern auch inwieweit die

Identitätsmodelle, die diese Filmbewegung repräsentiert, mit der vorherrschenden Ideologie brechen. Es wird weiterhin eine Analyse der Entfremdung aus zwei Perspektiven vorgeschlagen: Einerseits die Entfremdung in der *Repräsentation* selbst, denn die Repräsentation kann als die Entfremdung des Repräsentierten über das Unrepräsentierte verstanden werden; d. h., inwieweit diese Filmbewegung und die ausgewählten Filme Identitätsmodelle repräsentieren, die sich der kulturellen Hegemonie und ihrer Repräsentationsweise entziehen; andererseits eine Analyse der Entfremdung in dem *Repräsentierten*, d. h., wie die Figuren in diesen filmischen Texten aufgrund ihrer materiellen Existenzbedingungen Opfer der Entfremdung sind.

4. Neuer Deutscher Film

4.1. Deutschland in der Nachkriegszeit: Vergangenheitsbewältigung, Proteste und das Oberhausener Manifest

Die soziale Orientierung des NDF ging von einer Konzeption Westdeutschlands aus, die eng mit der Vergangenheit verbunden war, konkret mit dem unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen nationalen Image. Das Ende des Krieges bedeutete die Niederlage und/oder Befreiung Deutschlands⁷ ebenso wie einen Neuanfang, dessen Ausgangspunkt sich im Begriff „Stunde Null“ ausdrückte. Die alliierten Mächte förderten eine „Umerziehung“ und ein Entnazifizierungsprogramm, die die Deutschen mit ihrer jüngsten NS-Vergangenheit konfrontieren und definitiv davon trennen sollten. Bald kam es jedoch zu Unstimmigkeiten zwischen den alliierten Sektoren hinsichtlich der Transformation einer Gesellschaft, die auf allen Ebenen vom NS-Regime durchdrungen war. Für die Sowjets war der Nationalsozialismus in der sozioökonomischen Ebene des Landes verwurzelt, sodass die Ausrottung des Nationalsozialismus eine Änderung der Strukturen des Landes erforderte; der Rest der alliierten Länder interpretierte im Gegenteil das NS-Verbrechen als eine Problematik mit konkreten und identifizierbaren Agenten (Fulbrook 2015: 122-124), eine Form der konkreten Auswahl der Schuldigen, die einen Prozess der Konfrontation mit der Vergangenheit und der Sühne auf nationaler Ebene verhinderte.

Die Gründung zweier deutscher Staaten und der Bau der Berliner Mauer im Jahr 1961 befestigten physisch und symbolisch die schon existente gesellschaftlich-politische Trennung und die tiefgreifenden Diskrepanzen in Bezug auf die nationale Schuld. Die deutsche nationale Identität wurde somit nicht nur durch die Einstellung angesichts der nationalsozialistischen Vergangenheit, sondern auch durch die Beziehung zum „anderen“ Deutschland eng definiert. Vor allem in Westdeutschland führte die Teilung zu einem wachsenden postnationalen Gefühl und der Bevorzugung von „Ersatzidentitäten“: Die komplizierte nationale Frage wurde durch die Annahme des Liberalismus und der repräsentativen Demokratie, die wachsende

⁷ Diese Frage wird bis 1985 offen bleiben, als der damalige Präsident der BRD Heinrich von Weizsäcker eine Rede anlässlich des 40. Jahrestages des Endes des Zweiten Weltkrieges hielt, das er als die Befreiung des deutschen Volkes bezeichnete. Siehe Winkler, H. A., *Der lange Weg nach Westen. Deutsche Geschichte II. Vom Dritten Reich bis zur Wiedervereinigung*. München: C. H. Beck 2014, 510-512.

Ausrichtung auf Europa, die Assoziation mit amerikanischen Werten und die Identifikation mit dem Antikommunismus ersetzt. Zugleich wurde die nationalsozialistische Vergangenheit sowohl in der Politik als auch in der Gesellschaft als Tabuthema angesehen. Die mangelnde Bereitschaft, sich mit der Nazi-Vergangenheit zu konfrontieren, wurde als Schuldkomplex interpretiert, den die Deutschen auf moralischer und psychologischer Ebene unterdrückten⁸ (Knischewski 2005: 128-129).

Das Ende der Auschwitz-Prozesse im Jahr 1965 markierte den Beginn einer neuen Phase, die durch den Einsatz gesellschaftspolitischer Mittel durch bestimmte Gruppen und Agenten, darunter der NDF, gegen das Fortbestehen des Nationalsozialismus gekennzeichnet war (Scharf 2008: 17). Im Rahmen der 68er-Revolutionen erlebte die BRD das Auftreten einer spezifischen Kulturformation, die auf das Problem einer gescheiterten Vergangenheitsbewältigung einging. Die Außerparlamentarische Opposition (APO) klagte die Beständigkeit nationalsozialistischer Elemente in der Regierung und in den Institutionen der BRD als bloße Fortsetzung des Nazismus an⁹. Die schweigende „Vatergeneration“, die sich geweigert hatte, sich der Vergangenheit zu stellen, konnte kein positives Bild des „Deutschen“ vermitteln, mit dem sich die junge Generation identifizieren konnte. Westdeutschland polarisierte sich zwischen einer älteren, materialistischen, relativ rechtsstehenden Generation und einer jungen Generation, die die Werte ihrer Eltern infrage stellte und die BRD als ein repressives Regime ansahen (Fulbrook 2015: 230-231). Die BRD war auch Zeuge des Auftauchens der Roten Armee Fraktion (RAF), die auf bewaffnete Aktionen zurückgriff, um gegen die (laut ihrer Meinung) vom Kapitalismus getarnte faschistische Natur der BRD zu demonstrieren (Scharf 2008: 19). Zu ihren Aktionen gehört im Jahr 1977 die Entführung und Ermordung von Hanns Martin Schleyer, Präsident der *Bundesvereinigung der Deutschen Arbeitgeberverbände*. Als Symbol der kapitalistischen Macht und aufgrund seiner Nazi-Verbindung verkörperte er für die RAF die Kontinuität zwischen der NS-Vergangenheit und der kapitalistischen Gegenwart der BRD.

Die unterschiedlichen Einstellungen bezüglich der Vergangenheitsbewältigung veranschaulichten den Versuch, die Vergangenheit zu überwinden und die Gegenwart zu verbessern, wenn auch mit verschiedenen Methoden. Der NDF identifizierte sich auch mit den sozialen Akteuren der 68-Bewegung in ihrem Vorhaben, die soziale und politische Realität zu beeinflussen und zu redefinieren, was „Deutsch zu sein“ bedeutete. Der Beginn dieser Filmbewegung liegt jedoch etwas weiter zurück. 1962 unterzeichneten 26 junge Filmemacher das sogenannte *Oberhausener Manifest*, wo sie „den Zusammenbruch des konventionellen deutschen Films“¹⁰ konstatierten, sich gegen eine geistig leere und intellektuell bankrotte Filmindustrie wandten und stattdessen eine kreative und intellektuelle Erneuerung forderten so-

⁸ Siehe Mitscherlich, A. und Mitscherlich, M., *Die Unfähigkeit zu trauern*. München: Piper Verlag 2015 [1967].

⁹ Der damalige Präsident der BRD, Heinrich Lübcke, war z.B. Ingenieur der Nationalsozialisten gewesen. Die Wahlerfolge der rechtsextremen Nationaldemokratischen Partei Deutschlands in verschiedenen Bundesländern in den Jahren 1966 und 1968 bestätigen auch die Behauptung einer politischen Kontinuität mit der NS-Zeit.

¹⁰ Zitat aus dem Manifest. Verfügbar auf: <https://www.mediamanual.at/mediamanual/leitfaden/filmgestaltung/filmgeschichte/oberhausen.html>. [25.05.2020]

wie Freiheit „von der Beeinflussung durch kommerzielle Partner“. Das Manifest endet mit der Behauptung „Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen“ und wurde so im Lauf der Zeit zum Gründungsmythos des NDF.

Die jungen Filmemacher, zu denen bereits einige der Hauptfiguren des NDF gehörten, wie A. Kluge oder E. Reitz, lehnten den Film ihrer Väter ab und sein opportunistisches Einverständnis mit dem Establishment. Diese Filmbewegung stand somit in direktem Zusammenhang mit dem Generationskonflikt seiner Zeit¹¹. Die Filmemacher des NDF gehörten zu der westdeutschen Nachkriegsgeneration, die gegen die „Auschwitz Generation“ (Kaes 1989: 76) rebellierte. Es handelte sich um das „rebellious grandchild of Riefenstahl“ (Scharf 2008: 5), das versuchte, die politische und soziale Situation in der BRD zu verändern. Die ersten Vertreter des NDF seit Mitte der 1960er Jahre wie Kluge, Reitz oder V. Schlöndorff, sowie die späteren Vertreter der 1970er Jahre, u. a. R. W. Fassbinder, W. Wenders und W. Herzog, befassten sich mit einer problematischen Identitätsfrage. Bis zum Tod im Jahre 1982 seiner Schlüsselfigur, Fassbinders, mit der die Bewegung endete (vgl. Elsaesser 1996: 12), präsentierte der NDF eine harte Kritik an der nationalen Identität Deutschlands, die für die Regisseure durch eine existenzielle „Heimatlosigkeit“ und eine damit verbundene Entfremdung gekennzeichnet war.

4.2. Die Entfremdung der BRD

Die Filme des NDF können weithin als soziale Interventionen in ihren Kontext angesehen werden, da sie die Fähigkeit ihres Mediums nutzten, auf Veränderungen gerichtete Erzählungen zu erstellen und sie dem Massenpublikum zugänglich zu machen, was die Rolle des Filmes als politische Praxis innerhalb eines sozialen Prozesses betont. G. Turner weist darauf hin, der Film sei ein „social practice for its makers and its audience; in its narratives and meanings we can locate evidence of the ways in which our culture makes sense of itself“ (Turner 1999: 3). Diese Auffassung von Film als gesellschaftlich-politische Praxis ist verbunden mit Ricoeurs bereits erwähnten Vorstellungen über die proaktive Natur der Fiktion und Halls Auffassung von der Repräsentation als identitätsgenerierender Diskurs.

Die Regisseure des NDF engagierten sich bei der Politisierung der Kunst. U. Sieglöhr beschreibt diese Bewegung als eine „Öffentlichkeit“, in der während der 70er-Jahre in Westdeutschland zeitgenössische Probleme diskutiert wurden (Sieglöhr 2000: 83), und verbindet sie damit mit der Studentenbewegung von 1968. Obwohl der Begriff „Öffentlichkeit“ auf die soziale Funktion des NDF hinweist, bemerkt I. Scharf, dass es sich um einen zu allgemeinen Begriff handelt (Scharf 2008: 23). Ein konkreterer Ansatz, um seine spezifische soziale Rolle zu verstehen, ist A. Kluges und O. Negts Konzept von „Gegenöffentlichkeit“. In *Öffentlichkeit und Erfahrung* (1976) kritisieren Negt und Kluge die moderne Öffentlichkeit, die fälschlicherweise als ein integratives, demokratisches und nicht hierarchisches Phänomen verstanden wird. „Gegenöffentlichkeit“ bezieht sich im Gegensatz auf die Instanz, in der diejenigen, die sich normalerweise außerhalb der regierenden

¹¹ Für einen umfangreicheren Überblick der Beziehung zwischen der 68er-Bewegung und dem NDF siehe Elsaesser, T., *New German Cinema. A History*. New Jersey: Rutgers University Press 1989, 151-170; Lensen, C., «Filme der siebziger Jahre», in Jacobsen, W., Kaes, A. und Prinzler, H. H., *Geschichte des deutschen Filmes*. Stuttgart: J. B. Metzler 2004, 245-280.

Regeln und Grenzen der Öffentlichkeit befinden, eine Stimme erhalten und sich ausdrücken können¹². Dieses Konzept bezeichnet daher eine gegenhegemonische soziale Praxis mit bestimmten emanzipatorischen Zielen, wo neue Akteure ihren Dissens artikulieren.

Die soziale Funktion des NDF, die öffentliche Intervention, politischen Widerstand, nationale Anliegen und eine kritische Nutzung des Filmes kombinierte, kann auf gleiche Weise als eine Form der Gegenöffentlichkeit bezeichnet werden. Angesichts der entschlossenen Absicht, in die Gegenwart Westdeutschlands einzugreifen, ist es nicht verwunderlich, dass das nationale Bild Deutschlands und die Identitätssuche besonders relevante Themen dieser Bewegung waren. Eine der wesentlichen Besorgnisse für den NDF bestand darin, die zeitgenössische Vorstellung des Deutschen zu kritisieren und zu transformieren. Aufgrund ihrer Beziehung zur deutschen Realität wurde diese Bewegung im Laufe der Zeit sowohl innerhalb als auch außerhalb des Landes als Vertreter des Deutschen beschrieben. Der NDF wurde tatsächlich von der BRD-Regierung finanziell unterstützt und als Deutschlands größter Beitrag zur Filmgeschichte nach dem deutschen Expressionismus gesehen¹³ (Scharf 2008: 30). Elsaesser versichert, dass die Produktionen des NDF zu „offiziellen Repräsentationen“ wurden, „sanctioned and sponsored by a country that had difficulties in profiling itself“ (Elsaesser 1989: 303). Nachdem die BRD-Regierung keine Trauerarbeit auf nationaler Ebene eingeleitet hatte, entfernte sie effektiv ihre verbleibende Verantwortung für die Behandlung nationaler Identitätsprobleme und gab sie an die Filmemacher des NDF weiter.

Durch diese Verlagerung der nationalen Fragen von der Öffentlichkeit auf die Gegenöffentlichkeit wurde der NDF zu einem verantwortlichen Agens der Vergangenheitsbewältigung. Diese Bewegung hatte ein kompliziertes Verhältnis zu ihrer Audienz, denn sie versuchte, die Bedeutung der nationalen Identität umzuformulieren, während sie gleichzeitig eine kritische Haltung in Bezug auf Westdeutschland einnahm und sich weigerte, die Interessen des BRD-Staates zu artikulieren. Trotz der äußeren Versuche, diese Bewegung als repräsentativ für Deutschland zu bezeichnen, bot sie kein positives Bild des Landes, mit dem sich der Zuschauer identifizieren konnte. W. Wenders argumentierte, dass Film und Zuschauer aufgrund des Missbrauchs des Mediums während des Nationalsozialismus in einem gegenseitigen Misstrauen standen (Reitz, 1994). Infolgedessen bevorzugte das Publikum eine Identifikation mit dem „Anderen“, mit Repräsentationen aus anderen Ländern; W. Herzog beschrieb seine Generation als „vaterlos“: Der Faschismus hatte einen kulturellen Exodus und ein Aussterben verursacht (Scharf 2008: 33), aufgrund deren dem BRD-Staat und seinen Bewohnern kulturelle Repräsentationen fehlten, mit denen sie sich identifizieren konnten. Westdeutschland fühlte sich kulturell

¹² Das Konzept von Gegenöffentlichkeit ist eine Kritik von J. Habermas' These in *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Habermas versichert, dass die bürgerliche Öffentlichkeit sich im 18. und 19. Jahrhundert verbreitete und dem Publikum zunehmend ermöglichte, an Diskussionen über „das Allgemeine“, die zuvor das Monopol der kirchlichen und staatlichen Autoritäten waren, teilzunehmen (Habermas 1990: 97). Das 20. Jahrhundert markiert jedoch laut Habermas die Zerstörung der rationalen, demokratischen und dialogischen Funktion der bürgerlichen Öffentlichkeit durch den Kapitalismus. Negt und Kluge weisen diese Argumentation als eine inakzeptable Romantisierung der modernen Öffentlichkeit zurück. Sie behaupten, dass die kapitalistische Öffentlichkeit die bürgerliche Öffentlichkeit nicht zerstört, sondern vielmehr ein Ausdruck ihrer Hegemonie ist.

¹³ Dies war natürlich ein erstes Dilemma für viele Filmemacher des NDF, da sie Finanzmittel vom Establishment erhielten, dem sie sich genau durch ihre gegenhegemonische Praxis entgegensetzten.

nicht als Nation (Elsaesser 1996: 13). Der NDF versuchte, die nationale Identität aus einer neuen Perspektive zu redefinieren, wobei die NS-Vergangenheit und ihre Auswirkungen auf die Gegenwart neu überdacht wurden.

Scharf behauptet, dass bei den Autoren des NDF eine „innere Emigration“ zu beobachten ist, die sie offenbarten, indem sie Filme über die existenzielle Heimatlosigkeit (Scharf 2008: 35) in Westdeutschland machten und sich programmatisch außerhalb des nationalen Hegemonialbereichs positionierten. Das nationalsozialistische Erbe des Nachkriegsdeutschlands wurde dadurch entlarvt, dass Individuen und letztendlich die Nation unter einem Identitätsmangel litten. Dieses Gefühl der Heimatlosigkeit kann deswegen als eine Form der Entfremdung identifiziert werden. Der NDF konfrontierte das Publikum mit neuen Erzählungen über Deutschland und verlagerte so die kulturell definierende Macht vom nationalen Hegemonialzentrum an seine Grenzen. Anstatt Erzählungen von „Homefulness“ (Scharf 2008: 5) zu repräsentieren, versuchte der NDF, sich mit Heimatlosigkeit abzufinden.

4.3. Die Ablehnung des Heimatfilmes

Ein zentraler Punkt der Identitätskritik dieser Filmbewegung war die Ablehnung des Genres „Heimatfilm“. Heimatfilm war ein spezifisch deutsches Genre, das in den 1950er-Jahren in Westdeutschland besonders verbreitet war. Viele dieser Filme waren Remakes von Produktionen aus den 1930er-Jahren, was auf sozio-filmische Kontinuitäten zwischen dem Nationalsozialismus und dem Nachkriegsdeutschland hinweist. Die Heimatfilme vermittelten ein unerschütterliches Zugehörigkeitsgefühl zu einer idyllischen Landgemeinde, und ihr nostalgisches und übermäßig idealisiertes Bild von Deutschland kann als Antwort auf die „Heimatlosigkeit“ der Nachkriegszeit gesehen werden und als Vorschlag, Westdeutschland in „Heimat“ zu verwandeln (Kaes 1989: 15). Diese Filme zeigten jedoch veraltete nationale Identitätskonstruktionen, die nicht in die Gegenwart passten. Es handelte sich um einen flüchtigen Trend, der als solcher Gegenstand der Kritik des NDF war.

Anti-Heimatfilme entstanden innerhalb dieser Bewegung aufgrund des Verzichtes des Heimatfilmes, die zeitgenössische BRD-Gesellschaft in ihrer Beziehung zur nationalsozialistischen Vergangenheit zu problematisieren. Im Gegensatz zu diesem damals in Westdeutschland vorherrschenden flüchtigen Trend trat der NDF für eine kritische Analyse der Gegenwart ein. In *Servus Bayern* (1977) beschrieb H. Achternbusch, wie Bayern seit 1945 metaphorisch von einer „Eiskappe“ bedeckt war, sodass seine Bewohner in Raum und Zeit „eingefroren“ waren. So wurde die fehlende Vergangenheitsbewältigung angespielt. Anti-Heimatfilme zeigten Identitätskonstruktionen, die eine tiefe existenzielle Heimatlosigkeit widerspiegeln. Das Individuum konnte keine „Heimat“ finden, es fühlte sich in seinem Land entfremdet. Das Film-Epos von Edgar Reitz *Heimat* (1984) ist die Chronik eines Mannes auf der Suche nach der Heimat, aus der er als junger Mann geflohen war. Aber nach seiner Rückkehr Jahrzehnte später ist er in seiner alten Heimat ein Fremder geworden. Er hat in Amerika viel gewonnen und erreicht, sich dabei selber jedoch verloren; er ist ein Mann ohne Wurzeln (Reichart 2012: 341-342).

Die Filme dieser Bewegung zeugten von einem nationalen Gefühl der Heimatlosigkeit infolge des Scheiterns der Vergangenheitsbewältigung. Aus diesem gescheiterten Trauerprozess resultiert die Unmöglichkeit, die Vergangenheit hinter

sich zu lassen und eine neue Identität aufzubauen. Folglich war der Holocaust ein Element, das in den Erzählungen des NDF sehr häufig vorkam. Die NS-Vergangenheit brach in die Gegenwart dieser Filme als nicht durchgearbeitete Traumata ein. Diese „Rückkehr des Verdrängten“ wird deutlich in dem kollektiven Werk des NDF *Deutschland im Herbst* (1978), eine Mischung aus dokumentarischen und fiktiven Elementen, die als eine Erinnerungsübung gegen die offizielle Version der Ereignisse und die Gleichschaltung der Medien in Bezug auf den Deutschen Herbst verstanden werden kann. Das narrative Zentrum dieses unabhängig produzierten Filmes ist die Juxtaposition zwischen der Beerdigung dreier Schlüsselfiguren der RAF (G. Ensslin, A. Baader und J.-C. Raspe) und der staatlichen Beerdigung von H. M. Schleyer im Oktober 1977. Schleyer war für die RAF (und für den NDF) Vertreter der kapitalistischen Ausbeutung und wegen seiner Verbindung mit dem Nationalsozialismus auch Beweis der noch bestehenden faschistischen Strukturen in der BRD. Diese kollektive Anstrengung des NDF versuchte bewusst, der kollektiven Amnesie entgegenzuwirken, indem sie Bilder aus der Gegenwart mit der Vergangenheit in Verbindung brachte (Kaes 1989: 25-27). Es kann als ein Versuch angesehen werden, beide Traumata gleichzeitig zu verarbeiten, da der Holocaust und der Deutsche Herbst als intrinsisch miteinander verbunden dargestellt wurden und daher bei der Bearbeitung des zweiten Traumas auch das erste unbedingt angegangen werden musste (Scharf 2008: 121). Der Film unterstrich die Unmöglichkeit der BRD, eine eigene Identität zu schaffen, da diese von einer nicht durchgeführten Überwindung der Vergangenheit abhing.

Die Berliner Mauer fungierte auch als Anti-Heimatelement. Obwohl Ostdeutschland in den Repräsentationen des NDF normalerweise nicht vorkam, spielte es eine grundlegende Rolle bei der Bildung des nationalen Ich/Selbst und problematisierte erneut das Verhältnis zwischen der NS-Vergangenheit und der Gegenwart. Wenn man bedenkt, dass die Wiedervereinigung mehr oder weniger von beiden Staaten gewünscht wurde¹⁴, erscheinen die Berliner Mauer und die daraus resultierende Teilung als Hindernis, um eine eigene nationale Identität zu erreichen. Die Trennung zu erkennen, bedeutete auch, den Verlust eines integralen Bestandteils der deutschen Identität zu erkennen und sich zu fragen, ob es letztendlich möglich war, diese Identität zu erlangen. In *Der Mann auf der Mauer* (1982) verlässt Arnulf seine Frau Andrea, um nach Westberlin zu ziehen, jedoch hofft er auf eine mögliche Versöhnung zwischen ihnen und zwischen beiden deutschen Staaten. In Westberlin lernt er Viktoria kennen, die Vorurteile gegen Ostdeutschland und damit gegen Arnulf hat. Sie nennt ihn *Zoni* (abschätziger Begriff für DDR-Bürger). Beide haben eine Affäre, bis ihn sein Heimweh nach Ostdeutschland zurückbringt. Nachdem er über die Mauer gesprungen ist, wird er festgenommen und von einem Agenten der Stasi verhört, der sagt: „Sie wollen ständig über die Grenze, mal in die eine, mal in die andere Richtung. Wohin wollen Sie eigentlich?“. Darauf antwortet Arnulf: „Auf die andere Seite“. Seine Antwort macht seine existenzielle Heimatlosigkeit deutlich. Wenn er in West-Berlin ankommt, identifiziert er sich mit dem Westen, aber dort betrachtet ihn Viktoria als einen Ostdeutschen und assoziiert ihn mit der DDR. Zurück in der DDR ist die Stasi der Ansicht, dass

¹⁴ 1972 wurde z.B. der *Grundlagenvertrag* unterzeichnet, der zwei deutsche Staaten in derselben deutschen Nation anerkannte, und nicht zwei Nationen (Fulbrook 2015: 174). Auf diese Weise war der Wunsch nach Wiedervereinigung implizit.

er auch nicht dorthin gehört, da er mehrfach versucht hat, die Grenze zu überwinden. Arnulf kann in keinem der deutschen Staaten eine eigene Identität finden. Beide sind für ihn eine Anti-Heimat. Sowohl Westdeutschland als auch Ostdeutschland sind tatsächlich das „Andere“ in Bezug aufeinander, symbolisch und physisch getrennt durch eine Mauer, die die Wiedervereinigung verhinderte. Die Existenz eines anderen „Deutschland“ impliziert, dass eine vollkommene, eigenständige deutsche Identität unmöglich ist¹⁵.

Ohne nationale Einheit wurde die Vorstellung einer alldeutschen Identität unhaltbar. Folglich musste die berühmte Frage von T. W. Adorno, „Was ist deutsch?“ (1997: 701), in einer Ost- und Westversion getrennt werden. Beide deutsche Staaten mussten sich nicht nur in Bezug auf (oder gegen) ihren gemeinsamen nationalen Vorgänger, das nationalsozialistische Deutschland, definieren, sondern sich auch in der Gegenwart auf ähnliche Weise dem „anderen“ Deutschland stellen.

Bisher wurden westdeutsche nationale Identitätskonstruktionen vom NDF beachtet, die durch ein Gefühl existenzieller Heimatlosigkeit gekennzeichnet waren. Es wurde auch darauf geachtet, wie die Individuen ihre Identität im nationalen Kontext bildeten, was hauptsächlich zur Entfremdung führte, da sie symptomatische Subjekte der nationalen Heimatlosigkeit waren. Im Folgenden wird diese persönlichere Dimension untersucht, um narrative Phänomene der Entfremdung zu analysieren, die auf jeden Fall weiterhin in das Soziale einbezogen werden. In Anlehnung an die bereits erwähnten Identitätstheorien wird argumentiert, wie bestimmte Machtverhältnisse die Ursache für die Entfremdung sind, was auch die „Konstruiertheit“ der Identität impliziert.

5. Filmanalyse: *Angst essen Seele auf* (R. W. Fassbinder, 1974)

Fassbinders Film *Angst essen Seele auf* porträtiert die sozial stigmatisierte, inter-rassische und generationsübergreifende Romanze zwischen einem marokkanischen Gastarbeiter, Ali, und einer viel älteren verwitweten westdeutschen Putzfrau, Emmi. Beide lernen sich in einer von Gastarbeiter frequentierten Schenke in München kennen, wo Emmi eingetreten ist, um sich vor dem Regen zu schützen. Als Witz ermutigt eine Frau dort Ali, die alte Frau zum Tanzen aufzufordern. Diese erste Begegnung gibt den Ton für den ganzen Film an, als Ali und Emmi eine Beziehung anfangen, die auf gemeinsamer Einsamkeit beruht, aber auch auf entfremdendem Ostrazismus und dem ablehnenden Blick der anderen.

¹⁵ Die DDR gab 1974 jegliche Wiedervereinigungsbemühungen auf, indem sie dieses Ziel aus der Verfassung herausnahm. Die Wiedervereinigung blieb jedoch noch ein wesentlicher Bestandteil des westdeutschen Grundgesetzes. Die Debatten oder Skandale in Westdeutschland um die deutsche Vergangenheit und das nationale Bild nannte lakonisch Peter Sloterdijk „Rituale der Labilität“, in denen die westdeutsche Gesellschaft „das stärkste Wir-Gefühl erreicht“ (zit. nach Koenen 2001: 190); im Rahmen dieses „Rituals“ griff Jürgen Habermas den Begriff „Verfassungspatriotismus“ auf: Die Teilung Deutschlands und die damit verbundene Unmöglichkeit einer gesamtdeutschen nationalen Identität bedenkend schlug Habermas vor, die Zugehörigkeit zu der Nation (Deutschland) in den Staat (die BRD) zu verlagern. Diese Idee ermutigte die Westdeutschen, die emotionale Bindung an eine imaginäre, aber unerreichbare Heimat aufzulösen und als Alternative eine Haltung einzunehmen, die die westlichen demokratischen Werte, wie sie im westdeutschen Grundgesetz verkörpert waren, anerkennt und zelebriert (Habermas 1986: 62-76).

Von der ersten Szene richtet sich die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Akt des Schauens, der ständig als ein objektivierender Blick repräsentiert wird. Die Begegnung von Emmi und Ali beginnt unter den missbilligenden Blicken der anderen Kunden; dieses Muster wiederholt sich im Film, da das Paar oft *beobachtet* dargestellt wird. Emmis Beziehung zu Ali besteht für den Zuschauer durch die missbilligenden Blicke ihrer Mitarbeiter, Nachbarn, Kinder und namenlosen Figuren an öffentlichen Orten. Ihre Beziehung existiert an den Grenzen zwischen sozialem und persönlichem Erleben, sie nimmt einen ideologischen Raum ein, in dem das private und öffentliche Leben in einem prekären Gleichgewicht stehen; ideologisch, weil das Leben der Menschen in der kapitalistischen Gesellschaft (fälschlicherweise) zwischen ihren Plätzen innerhalb der sozialen Arbeitsteilung und ihrem persönlichen Leben aufgeteilt ist (Mayne 1977: 62-63). Der Film zeigt, dass das Persönliche außerhalb des Sozialen nicht existiert, die Identität wird nur in Bezug auf andere *performed*, wie Butler (1990: viii) beweist. Die Entfremdung wird in diesem Film als die Unterwerfung der Protagonisten unter einem missbilligenden, fremden Blick dargestellt.

„All activity is stripped down to the bare essentials of looking“, erklärt Mayne (1977: 72). Ein Blick, der Emmi und Ali objektiviert, entfremdet. Der Zuschauer ist auch Teil dieses Prozesses, weil sich der Kamerablick mit dem des Zuschauers identifiziert. Durch die Kamera ist der Zuschauer auch gezwungen, das Paar zu beobachten. In *Visual Pleasure and Narrative Cinema* versichert L. Mulvey, dass der hegemonische Film einen wesentlichen Wunsch befriedigt, nämlich die Skopophilie, das Vergnügen zu beobachten und andere Leute zu Objekten eines neugierigen Blickes zu machen (Mulvey 1989: 16-17). In *Angst essen Seele auf* untergräbt Fassbinder diese Tradition und macht den Betrachter auf seinen objektivierenden Blick aufmerksam. Er macht ihm bewusst, dass Ali und Emmi durch den Kamera- und Zuschauerblick Opfer einer Entfremdung sind, einer Umwandlung zum Anderen.

Die Mehrheit der Szenen im Film sind nach einem „Spektakelprinzip“ strukturiert, bei dem das grundlegende Kontinuitätsmittel von Schuss/Gegenschuss zu einer Abwechslung von objektivierenden Blicken wird. Die Eröffnungssequenz des Films ist durch eine kontinuierliche Aktivität gekennzeichnet, nämlich das Beobachten. Emmi ist das Objekt des Schauens, wenn sie die Schenke betritt, und sie und Ali werden zu einem wörtlichen Spektakel, wenn sie tanzen. *Angst essen Seele auf* verschmilzt das Thema mit den Implikationen in der filmischen Form, so dass der voyeuristische Blick eine Korrelation im Stil des Films findet. Fassbinder benutzt die sogenannte Kadragekomposition „frame within a frame“, in denen räumliche Komponenten ständig die Charaktere zu erdrücken scheinen: Emmis Wohnung wird z. B. durch leicht geöffnete Türen mit einer Emphase auf enge Kadrage geschossen. Insbesondere Türen, aber auch Fenster, Wände und Möbel werden als soziale Marker für Inklusion und Exklusion verwendet (Scharf 2008: 190).

Der fremde Blick entfremdet Ali und Emmi, aber gleichzeitig brauchen beide diesen Blick, um ihre Existenz zu bestätigen. Wie es Elsaesser definiert: „*esse est percipi* [...] in order to exist one has to be perceived“ (Elsaesser 1996: 68). In *Angst essen Seele auf* wird ein Blick, der missbilligt, erfordert. Der vorwurfsvolle Blick bestätigt, was Emmi und Ali bereits wissen: dass sie „anders“ sind. Ali und Emmi leiden unter Ausgrenzung aufgrund einer Beziehung, die als Verstoß gegen

den Anstand angesehen wird. Sie können nicht zusammen gesehen werden, weil es keinen sozialen Raum gibt, in dem sie nicht Gegenstand missbilligender Blicke sind. Jedoch entdecken sie auch, dass sie ohne den Blick der anderen nicht existieren können, denn „when they are alone, their own mutually sustaining gaze proves to be insufficient to confer on them or confirm in them a sense of identity“ (Elsaesser 1989: 66). Emmi und Ali positionieren sich so im Feld des Sichtbaren, um anerkannt zu werden. Das abstrakte Auge des Filmapparates wird durch die Bewegungen der Figuren, um sich vor diesen Blick zu stellen, erkannt. Emmi und Ali existieren unter der Existenzbedingung desselben Blicks, der sie entfremdet.

Die Filmmittel spiegeln daher die Ausgrenzung der Protagonisten wider, das Eindringen durch den Blick des öffentlichen Lebens in das private. Es ist der Ausdruck „of the specific manner in which the dominant relations and values of capitalist society penetrate all the supposedly ‚personal‘ areas of human life“ (Rowbotham 1973: 55). Das Leben von Emmi und Ali ist ein extremes Beispiel für das Eindringen von kapitalistischen Werten in die persönliche Erfahrung.

Die zwischenmenschlichen Beziehungen in *Angst essen Seele auf* sind vollständig von sozioökonomischen Konjunkturen determiniert, was nichts anderes als ein tiefgreifendes strukturelles Phänomen der Desubjektivierung und des Verlustes der eigenen Identität ist. Der Film ist in zwei klar differenzierte Teile unterteilt, deren Bruchstelle eine Szene in einem Biergarten ist. In dieser Szene sagt Emmi: „Manchmal wünsche ich mir, ich bin mit dir ganz allein auf der Welt“. Dieser Satz enthält das Thema des ersten Teils des Filmes: die Täuschung einer Liebe „allein auf der Welt“. Emmi wird immer isolierter von den sozialen Allianzen ihres früheren Lebens: Erstens finden ihre Nachbarn das Gebäude plötzlich schmutzig, seit Ali eingezogen ist; ihre Mitarbeiter ignorieren ihre Anwesenheit während der Mittagspause; ihre Kinder verachten sie; dann weigert sich der kleinbürgerliche Lebensmittelhändler, Ali zu bedienen, bis er Deutsch „lernt“. Am Ende des ersten Teils ist Emmi gebrochen und gibt zu, dass die Autonomie der Liebe illusorisch ist: Niemand kann ohne andere leben (Skvirsky 2008: 98-100). Als Emmi den Blick anderer nicht mehr ertragen kann, schlägt sie Ali vor, in Urlaub zu fahren, wo „uns keiner anglotzt, und wenn wir zurückkommen, dann hat sich alles verändert, und alle Leute sind gut zu uns“.

Ihre Prophezeiung wird im zweiten Teil des Films erfüllt. Als das Paar aus dem Urlaub zurückkehrt (der aus dem Film gestrichen wird), wiederholen sich die Szenarien aus dem ersten Teil, aber die Haltung der anderen Charaktere ist jetzt anders. Den Grund für diese Änderung gibt der Ladenbesitzer Anton in einer Konversation mit seiner Frau zu; unter dem Druck der wachsenden Dominanz der Supermarktketten kehrt er seine Position gegenüber Emmi und Ali um: Die Diskriminierung ist schlecht für das Business. Im zweiten Teil des Films bestätigen die Beziehungen zwischen Emmi und ihren Nachbarn, ihrer Familie und ihren Mitarbeiterinnen diese Marktlogik: Anton braucht Emmi für sein Geschäft; ihr Sohn Bruno als Babysitterin für seine Tochter; ihre Mitarbeiterinnen für eine Gehaltserhöhungspetition. Der Film legt nahe, dass die neue Haltung keinen moralischen Fortschritt darstellt, sondern eine neue rassistische Einstellung, die durch wirtschaftliche Bedürfnisse motiviert ist. Alis Situation hat sich seit Beginn des Films nicht geändert. Wie Skvirsky andeutet, „the mechanism governing change for minorities is shown to be the adjustments capitalism makes necessary. The mode of produc-

tion is the culprit, while the treatment of the guest worker is a superstructural reverberation“ (Skvrisky 2008: 102).

Der Film kommentiert daher kritisch die Situation der Gastarbeiter in Westdeutschland und stellt einen entscheidenden historischen und sozialen Moment ein, in dem das Staatsangehörigkeitsrecht in der Nachkriegszeit reformuliert wurde, um Wirtschaftsstrategien in den frühen Phasen des Neoliberalismus zu verankern (Slater 2014: 93). Mitte der 1970er-Jahre machten Gastarbeiter 12% der Erwerbsbevölkerung in Westdeutschland aus (Brubaker 1992: 171) und waren einer der wichtigsten Faktoren des ökonomischen Fortschritts. Sie waren jedoch eine rechtlich abgegrenzte (und als solch entfremdete) Arbeiterklasse von Nicht-Bürgern, die daher nicht gleichermaßen an dem Wohlstand teilhaben konnten, den sie schufen. Ihre Arbeit war ihre einzige Erlaubnis und Voraussetzung für das Wohnen im Land, denn die bürokratischen Schwierigkeiten hinderten sie daran, die Staatsbürgerschaft zu bekommen, und „any time the state deemed their labor unnecessary, they were liable to immediate deportation“ (Papastergiadis 2000: 60). Die Position des Gastarbeiters in Westdeutschland war dann eher von der nationalen Wirtschaft als von der nationalen Identität abhängig. Seine Identität war nicht in Westdeutschland integriert, nur seine Arbeitskraft. Die Staatsbürgerschaft in Westdeutschland wurde u. a. durch Blutabstammung (*ius sanguini*) bestimmt, d. h., ihre Konzession fand durch die Artikulation einer vermeintlichen „nationalen Blutlinie“ statt (Slater 2014: 102). Auf diese Weise wurde die Staatsbürgerschaft der Gastarbeiter als billige Arbeitskraft effektiv abgelehnt. Die Kategorie Bürger wurde somit unter dem neoliberalen Regime der Markt- und Sozialorganisation umgestaltet auf Kosten der Integration des Gastarbeiters.

Nach K. Marxs klassischer Entfremdungstheorie ist der Arbeiter keine Person an sich, sondern bloß eine Arbeitskraft. Weder seine produktive Tätigkeit noch die durch seine Tätigkeit produzierten Produkte gehören ihm, so dass sie ihn entfremden (Marx 1962: 181-191). Fassbinder sah wie Marx diesen Zustand des freien Marktkapitalismus als die Entfremdung des persönlichen und kollektiven Menschseins. Zu Beginn des Films beschreibt Ali seine unterdrückte Situation durch die Antithese „deutsche Herr, arabisch Hund“, aber seine Antwort auf diese Situation ist „nicht viel denken“. Als Gastarbeiter ist Ali genau durch das gleiche Kriterium entfremdet, das es ihm ermöglicht, in Westdeutschland zu bleiben: seine Arbeit. Eigentlich ist Ali doppelt entfremdet, nicht nur durch die Mehrwerte produzierenden Aktionen des Kapitals, sondern auch durch die biopolitische Gesetzgebung, die ihm seine Bürgerschaft abschlägt. Ali bleibt auf unbestimmte Zeit als Gastarbeiter, der per Definition nicht anders als eine vorläufige Identität ist. Als „Gast“ ist seine Identität grundsätzlich mit Westdeutschland verbunden und definiert, aber er kann keine stabile Identität finden. Er muss in einem fremden Land als der „Andere“ überleben. Ihm ist sein Othering bewusst: „Deutsch mit Arabisch nicht gleiche Mensch“.

In der vorletzten Szene kollabiert Ali wegen einem durch Stress verursachten Magengeschwür, ein häufiges Unbehagen bei Gastarbeitern (Slater 2014: 97). Ebenso wie die Subjektivität der anderen Charaktere sozial bestimmt ist, wird Ali vom sozialen Kontext beeinflusst, was seine Krankenhauseinweisung belegt: Das Rassismuserlebnis in Westdeutschland dringt bis in den wörtlichen Kern seines Seins ein. Alis Körper erhält eine soziale Bedeutung, da er durch das Geschwür

gegen seine Situation protestiert. So wird die Gewalt gegen das Subjekt „expressed in its most radical form in the spectacle of damaged bodies“ (Kaiser 2012: 108).

Angst essen Seele auf ist daher die Geschichte eines Paares, das sich seinem wirtschaftlichen und gesellschaftlich-politischen Kontext nicht entziehen kann. Ihr Anderssein provoziert eine Reihe von entfremdenden Erfahrungen für sie und eine Situation, in der Ali heimatlos in der Fremde ist, aus der er nicht fliehen kann, und Emmi heimatlos zu Hause.

6. Filmanalyse: *In einem Jahr mit 13 Monden* (R. W. Fassbinder, 1978)

Der Film *In einem Jahr mit 13 Monden* porträtiert die letzten Tage im Leben von Elvira (ehemals Erwin) Weishaupt, einer trans Frau, die sich einer Geschlechtsumwandlungsoperation unterzog, um für Anton Saitz begehrenswert zu sein, einen heterosexuellen Mann, in den sich sie verliebt hatte. Diese dezisive Umgestaltung der Identität hat jedoch weder zu einer Liebesbeziehung zwischen Elvira und Anton noch zu einer Lösung ihrer Identitätsprobleme geführt, da Elvira sich nie wie eine Frau fühlte, aber plötzlich als solche leben musste.

In einer entscheidenden Szene des Filmes erklärt Elvira, dass sie versucht hat, ihr Leben zu beenden. Sie bezieht sich auf einen symbolischen Tod, den Tod ihrer „ersten“ Identität. In ihrem „vorherigen“ Leben war Elvira ein heterosexueller Mann, verheiratet und Vater einer Tochter. Diese Identität kann weitgehend als Kern der (west)deutschen sozialen Identität angesehen werden, die dominante kulturelle Normen und Werte repräsentiert. Ihre Liebe zu Anton Saitz veranlasst jedoch Elvira, ihr soziales Umfeld zu verlassen und sich ihm anzuschließen, einem jüdischen Holocaust-Überlebenden, der in vielerlei Hinsicht als der Inbegriff des „Anderen“ in Bezug auf das nachkriegsdeutsche Selbst angesehen werden kann. Es ist ein erstes, symbolisches Selbst-Othering, aber eine nächste Phase ihres Identitätskampfes führt sie definitiv vom Zentrum der Nationalgesellschaft, für die sie früher ein geschätzter Teil war, zur sozialen Peripherie. In ihrem zweiten Selbst-Othering unterzieht sie sich einer Geschlechtsumwandlungsoperation, durch die sie ihre Genderidentität verliert. Sie ist kein Mann, aber sie fühlt sich auch nicht wie eine Frau. Elviras Identitätsumgestaltung verursacht unwiderruflich den Verlust ihres früheren Selbst, die Trennung von ihrer familiären und sozialen „Normalität“ und wirft sie in eine existenzielle Heimatlosigkeit.

Laut Butler werden Subjekte nur dann intelligibel, wenn sie ein Gender besitzen, das sich an den erkennbaren Normen der Genderintelligibilität anpasst (Butler 1990: 16), d. h., wenn das Subjekt eine Genderidentität besitzt, die den regulatorischen Praktiken der Genderbildung- und -Zweiteilung in eine Genderbinarität¹⁶ entspricht. Elviras Körper entspricht nicht diesen Regeln der kulturellen Intelligibilität, weswegen er als eine Abnormalität innerhalb der Binarität erscheint. Dies führt bei Elvira zu einer deutlichen Genderdysphorie; sie fühlt sich von sich selbst ent-

¹⁶ In Bezug auf diese Binärität benutzt Butler den Begriff *heterosexuelle Matrix* „to characterize a hegemonic discursive/epistemic model of gender intelligibility that assumes that for bodies to cohere and make sense there must be a stable sex expressed through a stable gender (masculine expresses male, feminine expresses female) that is oppositionally and hierarchically defined through the compulsory practice of heterosexuality“ (Butler 1990: 151).

fremdet, von ihrem eigenen Körper. Im Laufe des Filmes gibt es daher in Elvira zweideutige Anzeichen ihrer Genderidentität. Elvira sucht sich abwechselnd als der Mann, der sie war, und als die Frau, die sie sein wollte, aber ihre Versuche sind erfolglos. Was sie tatsächlich *ist*, hat keine Repräsentation innerhalb des binären heterosexuellen Imperativs, der die Genderordnung- und Identitäten produziert und stabilisiert. Weder ein Mann noch eine Frau, sie existiert, aber in einer Zone diskursiver Ablehnung, die verhindert, dass sie sozial legitimiert wird.

Ihre unklassifizierbare Existenz in der heterosexuellen Matrix stört alle normalisierten Subjekte, die sie umgeben (Labandeira 2012: 96-98). Im dritten Akt schneidet Elvira ihre Haare vor dem Spiegel ab und verkleidet sich als „Mann“, um ihre Exfrau Irene und ihre Tochter Marie-Ann zu besuchen. Bei ihrer Ankunft nennt sie Marie-Ann „Papa“, während Irene den Namen „Elvira“ benutzt. Bei der doppelten Erkennung als „Papa“ und „Elvira“ scheitert er/sie bei seinem/ihrer Versuch, sich mit einem der beiden binären Begriffe der Geschlechtmatrix zu identifizieren: Sie kann weder ihre verlorene männliche Identität wiederherstellen noch eine weibliche Identität erwerben. Alle Charaktere in Elviras Leben sind Komplizen in der Wiederholung des gleichen narrativen Musters von Verlassenheit und Diskriminierung. Elviras Freund Christoph, der sie zu Beginn des Filmes verlässt, zwingt sie, sich selbst im Spiegel anzusehen und sagt ihr, dass sie „widerlich“ sei; ihre Exfrau Irene scheint freundlicher, wiederholt aber Christophs Rede mit anderen Worten und schließt Elvira aus ihrem Leben mit ihrer Tochter Marie-Ann aus; Zora, Elviras einzige Freundin, scheint auf ihrer Seite zu sein, doch als sie Anton Saitz in Elviras Wohnung trifft, hat sie sofort Sex mit ihm (Scharf 2008: 156). Alle verlassen Elvira in unterschiedlichem Maße, bis sie am Ende keinen Platz und keine persönliche/soziale Identität mehr hat, auf die sie zurückgreifen kann, und daher Selbstmord begeht.

Ihre wichtigste Beziehung ist die mit Anton Saitz. Diese persönliche Beziehung zwischen einer Westdeutschen, die im Zweiten Weltkrieg geboren ist, und einem Juden, der ein Konzentrationslager überlebt hat, hat eine stark allegorische Komponente, die sich auf die komplexen Zusammenhänge zwischen individuellen und nationalen Identitätsfragen bezieht. Elviras und Antons Geschichte beginnt während des Nationalsozialismus, der Deutsche (das Selbst) und Juden (das Andere) trennte und in dem Anton und Elvira tiefverwurzelte Traumata erlebt haben. Der Holocaust verursachte für die deutschen Juden (vor 1945) und für Deutschland (nach dem Zweiten Weltkrieg) ein tiefes Gefühl der Heimatlosigkeit. Die persönlichen Geschichten von Elvira und Anton sind darum von der deutschen Nationalgeschichte vorgezeichnet. Anton wurde in ein KZ gebracht und Elvira in einem Waisenhaus großgezogen, die klare Heimatlosigkeit-Elemente sind. Anton und Elvira werden nach dem Krieg befreit, jedoch sind sie für die Außenwelt nicht genug vorbereitet; beide sind Außenseiter, die verzweifelt versuchen, sich anzupassen und ihre Erfahrungen von Verlassenheit, Inhaftierung und Heimatlosigkeit hinter sich zu lassen. Anton und Elvira haben es nicht geschafft, eine anpassungsfähige Identität anzunehmen. Der wohlhabende Anton scheint ein Junge zu sein, der nie erwachsen geworden ist. Er lebt in einer Hollywood-Traumwelt (er befiehlt seinen Angestellten, mit ihm Filmen von Jerry Lewis nachzustellen), die er lieber als ein Engagement für die Realität mag, als hätte er die Idee aufgegeben, im „echten“ Deutschland jegliche Art von Zugehörigkeit zu finden. Elvira ist ihrerseits für im-

mer eine verlassene Waise, aber im Gegensatz zu Anton kann sie nicht der Realität entkommen. Sie sucht Liebe und Zugehörigkeit, findet aber nur Einsamkeit.

Elviras Körper enthüllt ein völlig zerlegtes Selbst. Sie ist teils Täter und teils Opfer. Auf nationaler Ebene und durch Geburt steht Elvira auf der Seite der Deutschen und damit der Täter, die für die Heimatlosigkeit von Anton und den Juden verantwortlich sind. Auf persönlicher Ebene ist Elvira jedoch selbst ein Opfer dieser nationalen Umstände. Als sie sich in Anton verliebt, möchte sie unbedingt diese antagonistische Beziehung zwischen einem deutschen Täter und einem jüdischen Opfer ändern. Sie sieht keine andere Wahl, als sich von ihrer nationalen Identität zu trennen, deren frühere Taten genau das sind, was sie von Anton zu trennen scheint. Ein Selbst-Othering Prozess nimmt Gestalt an, zuerst als Gedanke und dann als eine Reise nach Casablanca, wo Elvira sich der Geschlechtsumwandlungsoperation unterzieht. Die Liebe zum „Anderen“, der in Elviras Fall nur symbolisch ein Opfer ihres Selbst ist, erfordert die Opferung ihres eigenen Selbst, um der Heimatlosigkeit des „Anderen“ (Anton) zu entsprechen und dem „Anderen“ zu erlauben, die Position des Selbst als Täter anzunehmen. Anton präsentiert sich später tatsächlich als der Täter in seiner Grausamkeit zu Elvira. Aber Elviras Selbstaufopferung ihrer Identität und sozialer Zugehörigkeit, ihr symbolisches Othering, bringt ihr nicht die Liebe des „Anderen“, nach der sie sich sehnt und ohne die ihr Leben letztendlich keine Zukunft mehr hat.

Elvira ist verloren zwischen Mann und Frau, Homo- und Heterosexualität, Opfer und Täter, Selbst und „Anderer“. So kann ihr Selbstmord als eine Form der Selbstverlassenheit verstanden werden, in der sie ihren Körper aufgibt und schließlich ihre Fähigkeit nutzt, ihre sozialen Bedingungen zu negieren, da sie keine Möglichkeit sieht, sie zu ändern. Ihr Tod bringt wörtlich alle Menschen zusammen, die Elvira verlassen haben, und schafft ein vorübergehendes „Zuhause“ für alle sowie ein integratives „Wir“, dessen Existenz ausschließlich auf Elviras Tod beruht.

7. Schlussfolgerungen

In Westdeutschland, einer Gesellschaft, die weithin schweigend in Bezug auf ihre problematische Vergangenheit und aufgeteilte Gegenwart war, schloss sich der NDF der Gegenöffentlichkeit an, die sich um die 1968-Bewegung entwickelte. Die politische und kulturelle Praxis dieser Filmbewegung steht in enger Beziehung zu Ricoeurs Ansicht über die Funktion der Fiktion als (re)organisierende Macht und zu Halls Konzeption von dem sozialen Wert der Erzählung. Der gegenhegemonische Wert von diesen Filmproduktionen richtet die Aufmerksamkeit auf den ideologischen Inhalt der Filmrepräsentation, wie Johnsons „circuit of culture“ erklärt.

Diese Filmbewegung trug zu der gegenhegemonischen kulturellen Formation der Zeit mit Erzählungen über Heimatlosigkeit bei, die als ein Entfremdungsphänomen identifiziert werden kann. Die Produktionen des NDF drückten ein bestimmtes Gefühl existenzieller Entfremdung aus, das bis dahin im öffentlichen Diskurs über die (west-)deutsche nationale Identität nicht repräsentiert wurde. Dieses Gefühl stammt aus zwei traumatischen nationalen Erfahrungen: dem Holocaust und der Teilung Deutschlands. Der NDF symbolisiert somit den Versuch West-

deutschlands, sich in Bezug auf zwei „Andere“ des westdeutschen Selbst zu definieren: Nationalsozialismus und Ostdeutschland.

Die narrative Repräsentation der Entfremdung durchdringt die Filme dieser Bewegung als Leitmotiv. Sie legten nicht nur den Mangel an einer nationalen Identität dar, sondern auch persönliche Entfremdungsphänomene auf individuellem Niveau innerhalb des nationalen Kontexts. Die Entfremdung von Ali und Elvira ist die Konsequenz von bestimmten ungerechten materiellen Umständen und ausschließenden Subjektdiskursen. Die Subjekttheorien von Butler, Foucault und Althusser konstatieren aus einer materialistischen Perspektive die Unwesentlichkeit der Identitäten sowie die komplexen Machtverhältnisse und Einflüsse des Kapitals, die die Bildung der Identität entscheidend beeinflussen. Ali und Elvira stehen durch ihr „Anderssein“ außerhalb des hegemonischen Bereichs der Identitätsbildung: Ali gehört nicht zu den Subjekt-generierenden Gesetze Westdeutschlands; ihm wird die vorübergehende, ausschließende Identität von „Gastarbeiter“ auferlegt, während er sich dem entfremdenden Blick der anderen unterwirft; Elvira passt nicht zu der Genderordnung- und Binarität der heterosexuellen Matrix, was ihre soziale Legitimation und Anerkennung verhindert. Beide stehen innerhalb einer ausschließenden Ontologie, die die Demarkation und Konsolidierung zweier Subjektkategorien hervorruft: das Selbst und das Andere. Elvira und Ali, wie andere Charaktere des NDF, sind eindeutig das Andere: Nichtbürger, Nichtmenschen.

8. Literaturverzeichnis

- Adorno, T. W., «Auf die Frage: Was ist deutsch?», in: Adorno, T.W., *Gesammelte Schriften. Bd. 10.2: Kulturkritik und Gesellschaft II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, 701.
- Althusser, L., *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Medellín: La oveja negra 1974.
- Babka, A., «Gayatri C. Spivak», in: Götttsche, D., Dunker, A. und Dürbeck, G. (ed.), *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart: J. B. Metzler 2017, 21-26.
- Brubaker, R., *Citizenship and Nationhood in France and Germany*. Cambridge: Harvard University Press 1992.
- Butler, J., *Gender Trouble*. London: Routledge 1990.
- Cohen-Séat, G., *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*. Paris: Presses Universitaires de France 1958.
- Comolli, J-L., und Narboni, P., *Cinema, ideology, criticism*. Oxford: Oxford University Press 2004.
- Elsaesser, T., *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press 1996.
- Elsaesser, T., *New German Cinema: A History*. London: BFI/Mcmillan 1989.
- Fassbinder, R.W. (Reg.). Fassbinder, R. W. (Pro.) (1974), *Angst essen Seele auf*. Bundesrepublik Deutschland: Filmverlag der Autoren und Tango Film.
- Fassbinder, R.W. (Reg.). Fassbinder, R. W. (Pro.) (1978), *In einem Jahr mit 13 Monden*. Bundesrepublik Deutschland: Filmverlag der Autoren, Pro-ject Filmproduktion und Tango Films.
- Foucault, M., *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI 2007.
- Fullbrook, M., *A History of Germany 1918-2014*. Oxford: Wiley Blackwell 2015.

- Gramsci, A., *Gefängnishefte*, Bd. 7. Hamburg: Argument 1991.
- Habermas, J., «Eine Art Schadensabwicklung», *Die Zeit* 11 (1986), 62-76.
- Habermas, J., *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
- Hall, S., *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage 1997.
- Imbert, G., *Cine e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra 2017.
- Jaeggi, R., *Alienation*. New York: Columbia University Press 2014.
- Johnson, R., «What is cultural studies anyway?», in: Storey, J. (ed.), *What is Cultural Studies? A Reader*. New York: Arnold 1997, 75-115.
- Kaes, A., *From Hitler to Heimat: the return of history as film*. Harvard: Harvard University Press 1989.
- Kaiser, C., «Exposed Bodies; Evacuated Identities», in: Peucker, B. (ed.), *A Companion to Rainer Werner Fassbinder*. West Sussex: Blackwell 2012, 101-118.
- Knischewski, G., «Post-war national identity in Germany», in: Jenkis, B., und Sofos, S. (ed.), *Nation and Identity in Contemporary Europe*. London und New York: Routledge 2005, 118-145.
- Koenen, G., «Und in den Herzen Asche», *Spiegel* 35 (2001), 190-195.
- Labandeira, M., «El discurso cinematográfico como semiótica de la subjetividad: una escena de Fassbinder», *AdVersuS IX* 22 (2012), 84-121.
- Lenßen, C., «Filme der siebziger Jahre», in: Jacobsen, W., Kaes, A. und Prinzler, H. H. (ed.), *Geschichte des deutschen Filmes*. Stuttgart: J. B. Metzler 2004, 245-280.
- Marx, K., *Das Kapital. Erstes Buch, Band 1 (Marx-Engels-Werke, Band 23)*. Berlin: Dietz Verlag 1962.
- Mayne, J., «Fassbinder and spectatorship», *New German Critique* 12 (1977), 61-74.
- Mitscherlich, A. und Mitscherlich, M., *Die Unfähigkeit zu trauern*. München: Piper Verlag 2015 [1967].
- Mulvey, L., *Visual and other pleasures*. New York: Palgrave 1989.
- Negt, O. und Kluge, A., *Öffentlichkeit und Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.
- Papastergiadis, N., *The Turbulence of Migration*. Cambridge: Polity Press 2000.
- Reichart, M., «Heimat - Eine Chronik in elf Teilen», in: Grob, N., Prinzler, H. und Rentschler, E. (ed.), *Neuer Deutscher Film*. Stuttgart: Reclam 2012, 338-345.
- Reitz, E. (Reg.). Last, B., McCabe, C. und Reiter, H. (Pro.) (1994). *Die Nacht der Regisseure*. Deutschland. Edgar Reitz Filmproduktion et al.
- Ricoeur, P., *Hermeneutics and the human sciences*. New York: Cambridge University Press 2016.
- Rowbotham, S., *Woman's consciousness, Man's World*. Harmondsworth: Penguin 1973.
- Scharf, I., *Nation and Identity in the New German Cinema*. New York: Routledge 2008.
- Sieglohr, U., «New German Cinema», in: Hill, J., Church Gibson, P., Dyer, R., Kaplan, A. und Willemsen, P. (ed.), *World Cinema: Critical Approaches*. Oxford: Oxford University 2000, 82-86.
- Skvirsky, S., «The Price of Heaven: Remaking Politics in *All that Heaven Allows*, *Ali: Fear Eats the Soul* and *Far From Heaven*», *Cinema Journal* 47, Nr. 3 (2008), 90-121.
- Slater, A., «Jus sanguinis, jus soli: West German citizenship law and the melodrama of the guest worker in Fassbinder's *Angst essen Seele auf*», *Cultural Critique* 86 (2014), 92-118.
- Turner, G., *Film as social practice*. London und New York: Routledge 1999.

Winkler, H. A., *Der lange Weg nach Westen. Deutsche Geschichte II. Vom Dritten Reich bis zur Wiedervereinigung*. München: C. H. Beck 2014.

Zunzunegui, S., «Acerca del análisis filmico: el estado de las cosas», *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación* 29 (2007), 51-58.