

Der gute Film

(Winter 05/06, Mittwoch, 18-22 h, Lorenz Engell).

5. Vorlesung (16. 11. 2005):

Die Ehe der Maria Braun

(Rainer Werner Fassbinder, D 1979)

1. Begrüßung, Rückblick, Ausblick.

- Begrüßung
- Rückblick/Mythos: Was ist ein (moderner) Mythos ? Was ist ein mythologisches Objekt ? – Wir haben schon über Objekte gesprochen, die über sich selbst hinausweisen auf andere Objekte, die etwas anderes sind als das, was sie sind (Kitschobjekt).
- In diesem Sinne verweist z.B. ein Auto auf Kaufkraft, Geschmack, Vorlieben, Werte (Kraft, Nützlichkeit, Geschwindigkeit, Eleganz usw.) usw. Das macht aus dem Auto aber noch kein mythologisches Objekt. Ein mythologisches Objekt hat – außer seiner Bedeutsamkeit, dem Verweisen – noch zwei andere Merkmale:
 - 1. Es bedeutet noch etwas, nimmt eine zweite Bedeutung an bzw. verweist auf (noch) etwas (Drittes): Der Verweis des Autos auf etwas zweites geschieht so, dass er wiederum auf etwas Drittes verweist, z.B. auf Universalität und Abstraktion bei der Déesse, auf Natur und Gemeinschaft beim Käfer.
 - 2. Es verbirgt den Verweis auf das Dritte und suggeriert, es sei (unmittelbar) dieses Dritte. Das kann dann zu – stillgestellten - Widersprüchen führen: Käfer, der Mobilität als Immobilität anzeigt.
- Mythos und Komplexität: Wozu mythologische Objekte ? – Mythen bzw. mythologische Objekte, z.B. Filme, vermitteln eine komplizierte und komplexe Außenwelt. Dabei vereinfachen sie sie: Was tatsächlich gemacht, konstruiert, vielfältig und widersprüchlich ist, wird als einfach, schlicht vorhanden und gegeben (als so, wie es eben ist), als in sich geschlossen und nach einem einfachen abstrakten Prinzip geordnet ausgegeben und dargestellt. Mythologische Objekte und populäre Mythen sind Vereinfachungsinstrumente. Dadurch dienen sie der Kontrolle über die komplexe Außenwelt (Barthes). Davon handeln Filme.
- Sie funktionieren, wie gesehen, über den zweifachen Verweis. Sie sind

also selber einigermaßen komplex durch diese doppelte Verweisungsstruktur. Und das ist auch zwingend: denn Komplexität kann nur durch andere Komplexität bewältigt werden. Also haben wir in den mythologischen Objekte eine Eigenkomplexität (des Objektes), die der Fremdkomplexität (der Welt, die vereinfacht werden soll) entgegensteht.

- Das Besondere am mythologischen Objekt ist aber, dass diese Eigenkomplexität verborgen wird, so dass nunmehr auch das Objekt als etwas Einfaches, natürliches erscheint. Barthes will diese Eigenkomplexität wieder freilegen, und genau das macht – ansatzweise - auch „Le samourai“: Am Ende ist das selbstgeschaffene System des Killers nicht komplex genug; „dahinter“ gehen andere Dinge vor, die wir nicht durchschauen (Zusammenhang zwischen Auftraggeber und Mordopfer). Deshalb ist dieser Film nicht nur mythologisches Objekt, sondern zugleich auch Analyse/Kritik des Mythos. Ähnlich auch in „Rote Sonne“ Der Mythos wird zugleich (noch einmal) hergezeigt und unterlaufen, ridiculisiert.

- Ausblick: Heute geht es um einen weiteren kulturellen Mechanismus zur Verarbeitung und Bewältigung von Komplexität, nämlich: Das Zeichen. „Die Ehe der Maria Braun“ ist zu lesen als eine Studie über die Genese von Zeichen. Untersuchungsschritte: 1. Allgemeines; 2. Komplex der Geschichte: Form der Erzählung; Paradoxien des Historischen; Der Klang; 3. Komplex der Gefühle: Gefühle und Geschichte; Kino der Gefühle; Im Licht der Gefühle: Das Gefühlsbild; 4. Geschäfte und Verträge: Geschäft und Gefühl; Vertrag und Verweis (Zeichen).

2. Allgemeines: Fassbinder und „Die Ehe der Maria Braun“

- Fassbinder: Vertreter der „zweiten Generation“ des Neuen deutschen Films; beginnt 1969 im Alter von 24 Jahren mit Langfilmen und macht in nur dreizehn Jahren – je nach Zählung - 40 Filme (incl. Fernseharbeiten) (!). Daneben Theaterstücke und –inszenierungen. Stirbt 37 jährig 1982. Vertritt eine radikale „auteur“-Ästhetik: Als unumstrittene zentrale kreative Persönlichkeit seiner Filme. Er ist Regisseur, sehr oft Drehbuchautor, wenn es nicht Literaturverfilmungen sind, dann auch Stoffentwickler; Darsteller, mitunter auch Kameramann, Cutter. Er ist stets Mitproduzent als Inhaber verschiedener auch kurzlebiger Produktionsfirmen. Das ist nur möglich durch äußerst exzessives Arbeitsverhalten („Schlafen kann ich, wenn ich tot bin“) und Leben überhaupt. Zudem engster

Kreis von Mitwirkenden, z.B. Harry Baer, Peer Raben, Michael Ballhaus, der Produzent und Autor Fengler, die Darstellerinnen Carstensen, Herrmann, Schygulla, Trissenaar.

- „Die Ehe der Maria Braun“ (1979): Höhepunkt des Neuen deutschen Films; größter Publikumserfolg bis dahin. Exporterfolg/internationaler Durchbruch: Lief in Paris in einem cinéma d'art ein ganzes Jahr lang. Sorgte in New York für Schlagen vor den Kinokassen; angeblich wurde Fassbinder in NYC auf der Straße erkannt.

3. Geschichte als Form der Erzählung

- Der erste Film dieser Reihe, der nicht in seiner eigenen Gegenwart spielt: Problem des Historischen. „Rote Sonne“ = Ende der „Käferzeit“, hier (auch wenn kein Käfer vorkommt) = Anfang der Käferzeit aus der Sicht nach ihrem Ende.
- Vorüberlegungen: Geschichte nicht gleich Geschehen ! Geschichte ist die Form, die die Ereignisse und ihr Zusammenhang in der (nachträglichen oder begleitenden, jedenfalls sekundären) Darstellung annehmen, etwa: in der Erzählung. „Es gibt“ keine Geschichte: Greenaway: There is no such thing as history, there are only historians.
- Wir sehen hier nicht gleichsam “in die Geschichte” hinein: keine suggerierte Augenzeugenschaft. Sondern: Rekonstruiertheit. Winziges Beispiel: Die Großaufnahme der Zigarettenpackung. Allgemein: Atmosphäre der Künstlichkeit, des Scheins, der Illusion (nicht zu verwechseln mit der Konstruktion; das würde eher z.B. auf Kluge zutreffen; dazu später noch mehr).
- Geschichte der frühen Bundesrepublik, des Wirtschaftswunders (vgl.: Käferzeit): Eine Geschichte, die nicht beginnen kann. Paradoxie von Aufbruch und Stillstand (vgl. erneut: Käfer: immobile Mobilität).
- Die erste Form: Die Aufstiegserzählung: Vom Zusammenbruch 1944 zur Fußball-WM 1954; von der Ruine zum eigenen Haus; von der Animierdame zur erfolgreichen Geschäftsfrau; die „Mata Hari des Wirtschaftswunders“.
- Die zweite Form: Die Stagnations- und Kontinuitätserzählung. Hier nur indirekt und angedeutet, aber dennoch hoch wirksam; Anmerkung dazu: Stagnationserzählung war um 1979 (seit 1968) sehr verbreitet und musste deshalb nicht sehr ausgeführt werden: Die Kontinuität der Kanzler von Hitler über Adenauer, Erhard und Kiesinger bis Schmidt; bemerkenswerte Lücke: Brandt.; weiter: Die Explosion

am Anfang und am Ende (Kreislauf); Detail: Der Opa summt „Die Fahne hoch“.

4. Paradoxien der Historizität und der Klang der Geschichte

- Die Verschränkung beider Formen: Das Abschneiden der Vergangenheit ist es, das die Vergangenheit in die Gegenwart hinein verlängerbar macht: Paradox der Wiederholung (wiederholen kann ich nur, was ich vergessen habe, denn nur dann begegnet es mir wie das erste Mal). Hier: Die Wiederbewaffnung als Rückkehr zur Vergangenheit. Fassbinder lässt 1954 ein zweites Mal die Chance von 1944/45 eintreten (nämlich: alles anders zu machen, ohne aber alles anders zu machen). 1945 blieb alles beim Alten, indem man etwas ganz anderes achte, nämlich: alles auf den wirtschaftlichen Aufstieg konzentrierte und Geschichte vergaß. Wie wir wissen, wurde diese Geschichtsvergessenheit erst 1968 durchbrochen; und (so Fassbinder) 1974 mit Schmidt schon wieder eingesetzt.
- Rückkopplung der Geschichte = Darstellung der Ereignisse auf das Geschehen selbst: Geschichtsdarstellung prägt historisches Wissen; dieses Wissen wiederum ist in der Gegenwart funktional, z.B. für das Konzept der Identität; für Sinnstiftung allgemein. D.h.: Geschichte ist funktional für die Gegenwart, Beispiel: Filmgeschichte. Hier: Zitate z.B. des Trümmerfilms und des Melodrams der vierziger Jahre; aber auch eine Modernisierungsästhetik, die sich vom Bestehenden abwendet, ist von der Repräsentation des Vergangenen abhängig.
- Weil die Vergangenheit nicht repräsentiert wird, kann auch kein Aufbruch in die Zukunft beginnen; die BRD hat keine Zukunft, weil sie keine Vergangenheit hat. Der eigentliche Aufbruch in die Zukunft wird so – eben wie die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit – immer wieder aufgeschoben.
- Das gilt auch in struktureller Parallele für Maria Braun: Der Aufbruch in ihre gemeinsame Zukunft mit Herrmann wird immer wieder aufgeschoben, erst durch die Gefangenschaft, dann durch das Gefängnis, dann durch die Reise nach Kanada. Erst der Abschluß der Aufschübe macht Neubeginn möglich – und ist Endpunkt; Schlussstrich unter den Schlussstrich.
- So wird die Geschichte der Maria Braun als eine persönliche Geschichte (als story des Films) zum Abbild der „Geschichte“ (history): Analogie ? Allegorie ? Metapher (Übertragung: eines für das andere) ? Metonymie (Teil für das Ganze) ? – Alles das ist diskutiert worden (sehr ausführlich zusammengefasst bei Thomas Elsaesser). Wir müssen also noch genauer betrachten, wie hier das

- Ineinandergreifen von historischer Geschichte und privater Geschichte (= Geschichte des Gefühls) funktioniert.
- Dies geschieht über den Ton (und deshalb ist der Film auch keine Allegorie und keine Metapher): über das Radio und über die Außengeräusche dringt die Geschichte gleichsam in den fiktionalen Bildraum ein: Tondokumente. Suchmeldungen; Adenauer-Reden; der Swing der 40er Jahre (hier ist es die Juke-Box); der Schlager der 50er Jahre; die Fußballreportage am Schluß. Zusätzlich: Der Wiederaufbau und sein Geräusch: Der Presslufthammer (erneut, abgesehen von der dokumentarischen Kraft, eine schöne Paradoxie: Abrisswerkzeug als Sound des Aufbaus). Auch die Kontinuität (Horst Wessel Lied) ist über den Ton präsent.
 - Geschichte also als Außenraum und als stets medial vermittelt; es gibt keine „unmittelbare“ Geschichte; andererseits gibt es aber auch keine „unmittelbare“ Innenwelt, denn diese Innenwelt ist ja vollkommen künstlich.

5. Gefühle und Geschichte

- Wenn wir Geschichte in den Außenraum verweisen, dann gibt es dazu einen Innenraum, und der wird klassischerweise ausgefüllt vom Gefühl (als Innenleben des Subjektes, als Triebkraft des Handelns, als das Private, das ins Haus gehört usw.). Frage: Welchen Anteil haben die Gefühle an der Geschichte ? Gibt es zwischen der „großen“ Geschichte und dem alltäglichen Erleben der Gefühle eine Verbindung ?
- Dieses Problem hat die modernen Filmemacher (der ersten Generation) sehr interessiert. Godard (der so sehr an Gesellschaft und Geschichte interessiert ist) z.B. zitiert Samuel Fuller: Film is emotion; Kluge spricht vom „Kraftwerk der Gefühle“ (Oper, Kino) und von der „Macht der Gefühle (1983)“. Seltsamerweise sind genau Godard und Kluge weitgehend „kalte“ Filmemacher, die z.B. nicht emotionalisieren; die Geschichte v.a. als Konstrukt behandeln (und die Triebkräfte der Geschichte gleichsam seziererisch durch Montage freilegen und so auf das Gefühl stoßen).
- Anders die zweite Generation: Wenders, Fassbinder, Herzog. Sie gelangen von der Dekonstruktion der Gefühle (der Einsicht in ihre Gemachtheit) zu ihrer Affirmation. Dabei spielt das Kino eine Hauptrolle: Bejahung auch eines emotionalisierenden Kinos, durchaus auch à la Hollywood, das durch große Illusionen beeindruckt. W. spricht von den „Emotion pictures“ und macht Filme wie „Paris, Texas“; Herzog, v.a. in den Kinski-Arbeiten:

Aguirre, Fitzcarraldo; Woyzek; Faßbinder: In der BRD-Trilogie (Maria Braun, Lola, Veronika Voß).

- Unterscheidungen: Emotion, Affekt, Gefühl: Emotion = „Bewegung“, „(Be-)Rührung“; „(Er-)Regung“: Das, was uns in Bewegung setzt, ein Anstoß von außen, auf den wir reagieren; diese Reaktion meldet sich schon vor ihrer Ausführung als (noch) nicht reflektierte Emotion. Emotion ist als Selbstwahrnehmung nicht kommunizierbar, aber kann hervorgerufen werden, z.B. durch Imitation (das ist dann „emotional“: eine Rede z.B. oder ein Verhalten, das wir erkennen als nicht reflektiert oder als emotionserzeugend).
- Affekt: Äußerer Ausdruck; Zeichen des Berührtseins, des Affiziertseins von etwas z.B. Weinen, Lachen, Seufzen usw.; das, was von der Emotion sichtbar wird. Affekt ist nicht nicht kommunizierbar. „Affektiert“ ist ein Verhalten, das offenbar auf die Mitteilung von Gefühlslagen ausgerichtet ist, auch wenn diese möglicherweise gar nicht vorliegen. Der Edelmann soll nicht etwa seine Gefühle oder Emotionen beherrschen, sondern deren Ausdruck: Affektmodulation.
- Gefühl: Zusammenfassung, Gesamtbeschreibung, Repräsentation eines komplexen Gebildes aus Emotionen und Affekten. Gefühle sind nicht Empfindungen, sondern Beschreibungen von Empfindungen (Trauer, Reue, Glück): War der Affekt als sehr einfaches Zeichen noch eine Art Symptom (oder Index), so ist das Gefühl ein kompliziertes Zeichen (Symbol), das sowohl nach innen wie nach außen gerichtet ist und sogar genau diese Differenz markiert und zugleich überbrückt.
- So haben Gefühle und Geschichte eine gemeinsame Ebene: Beide sind nicht primäre“ Realitäten, sondern bloße Beschreibungen, Repräsentationen, Zeichengebilde: „sekundäre“, abgeleitete Gebilde.

6. Kino der Gefühle: Melodram

- Gefühle sind nicht nur sprachlich-begrifflich codiert, sondern vielfach: sie sind immer schon Kino, mehr noch als die Geschichte. Hollywood ist Heimat des Kinos der Gefühle; und es gibt ein spezielles Genre, das dem Gefühlskino gewidmet ist: Das Melodram.
- Melodram: Film, dessen meist weibliche Hauptperson durch eine Kette von – durchaus unwahrscheinlichen - Schicksalsschlägen und anderes zu erduldenes Unrecht hindurch ihre moralische Aufrichtigkeit und ihre emotionale Identität durch das Festhalten an

der Idee einer „Großen Liebe“ bewahrt und deren wechselvolles Gefühlsleben breiten Raum in der – folglich stark affektorientierten - Darstellung beansprucht; sog. „weepies“ oder „women’s pictures“, die v.a. in den 40er Jahren ein vorwiegend weibliches Publikum bedienten; danach lange verachtet, aber um 1980 sowohl filmästhetisch wie filmtheoretisch neu bewertet und neu rezipiert; weitere Merkmale: Wichtigkeit genealogischer Fragen; eher epische Grundanlage; oftmals mit Wiederholungs- und Zirkelstrukturen angelegt; Schauwerte in Dekor und Kostüm; frühes Modell: „Vom Winde verweht“; wichtigster Vertreter: Douglas Sirk.

- Fassbinder ist der erste deutsche Regisseur des „neuen Films“, der sich nicht nur positiv zu den Formen des Hollywoodfilms stellt, sondern sogar zu denen des Melodrams und sich z.B. ausdrücklich auf Sirk bezieht. Dies schlägt sich v.a. in der starken Stilisierung, in der Zeichnung der weiblichen Hauptfiguren (Maria hält konstant an einem Gefühlsziel, ihrer Liebe zu Herrmann, fest) und in der „unrealistischen“ Szenerie, v.a. in der Farbgebung (s. dazu u.) nieder.
- Im klass. Hollywood-Melodram wird aber die Geschichte (Historie) nur als Hintergrund genommen, als Schicksalsschlaglieferant, der bereitstellt, was die Heldin erdulden muß. Hier dagegen: Maria arbeitet mit an der Geschichte („ich habe mich gemacht“; „Mata Hari des Wirtschaftswunders“); sie muß sie nicht nur erdulden, sondern gestalten: z.B. das Aufschieben (s.o.): Gefühlsleben und Geschichte sind keine eigentlichen Gegensätze mehr oder als Vordergrund und Hintergrund auseinanderzuhalten.

7. Exkurs: Das Gefühlsbild - Bild, Licht, Farbe

- Nicht-Realismus Fassbinders: Die Tradition des Erneuerungs- und Autorenfilms verlangt eigentlich ein realistisches Filmverständnis (Neorealismus bis Dogma), warum ? – Abschied vom großen Apparat; Anschluß an relevante Gesellschaftsprobleme. Weitere Tradition: Die Avantgarde (insbes. Montageästhetik z.B. bei Kluge und Godard): Die (De-)Konstruktivität der Illusion analysieren. Dies wird aber durchbrochen bei Wenders, Herzog, Fassbinder: „kritische Affirmation“ des Illusionismus.
- Farbe: Anknüpfung an die extreme Farbgebung des Melodrams (schon bei „Vom Winde verweht“ angelegt, von Sirk ausgebaut. Silke Egner: „Autonome Farbgebung“: Dinge nehmen ganz unrealistische, übersteigerte Farben an; es wird erkennbar, dass die Farbe weniger dem Gegenstand selbst als vielmehr dem Licht zukommt. Damit bringt sich der Film selbst als autonome, an reale

Gegebenheiten nicht gebundene Welt ins Bewußtsein; auch keine Farbsymbolik oder –metaphorik, sondern rein differentielle Wirkung. Licht wird als Rohstoff der Illusion sichtbar, damit wir die Illusion zugleich enorm gesteigert und als solche kenntlich gemacht. Trifft auch auf den 50er Jahre Musikfilm zu.

- Zusätzlich: „Maria Braun“ spielt fast ausschließlich in – kontrollierten – Innenräumen. Es gibt hier nicht wie bei Thome oder bei Melville ein wiedererkennbares Paris oder München. Draußen sind nur Trümmer; die Innenwelt ist weitgehend geschlossen.
- Illusionsräume: (Zur Erinnerung: in „Le samourai“ wirkten die Räume zusammengesetzt aus Flächen.) Räume, die andere Räume sind bzw. vorspiegeln oder auf sie verweisen, z.B.: Die Turnhalle wird eine Bar, und noch als Bar ist sie als Turnhalle zu erkennen; das Büro wirkt wie eine Mischung aus Küche und Wohnzimmer (Durchreiche): Die Räume werden als gemachte ausgewiesen.
- Noch einmal Licht: Sehr auffälliges Seitenlicht, v.a. im ersten Teil (dagegen wirkt die Welt Oswalds völlig schattenlos). Effekte: Unwahrscheinlichkeit, Künstlichkeit, Gemachtheit, Stilisierung; dann aber auch: Hervorhebung der Plastizität der beleuchteten Oberflächen; Falten, Unebenheiten usw. werden sichtbar. Zugleich trifft das Licht nur eine bestimmte Ebene im Bild, z.B. können Hinter- und Vordergrund unausgeleuchtet oder andersfarbig bleiben. D.h., im Bild wird eine Ebene eingezogen wie ein Schleier oder eine Schicht. Wegen der Plastizität bekommt diese Schicht aber eine eigene Materialität, eine „Dicke“ des Lichts. Licht nicht mehr als Abstraktion, sondern als konkret, greifbar. Bild als organisiertes Licht-Bild wird so zu einem Bild des Gefühls; es zeigt die Welt als gefühlte, nicht als z.B. wahrgenommene.
- Wenn das Seitenlicht ausfällt (Oswalds Welt), dann tritt ein Gitter an diese Stelle, das ebenfalls eine eigene Ebene parallel zur Bildebene markiert und zugleich eine eigene Materialität besitzt.; ähnliches gilt auch für die Mauerdurchbrüche: eben keine „Rahmungen“ und „Durchblicke“, sondern „Wand“ wird als Schicht im Bild artikuliert: Materialität UND Durchsichtigkeit
- Das geschichtete Bild: Bild als zusammengesetzt aus (beliebig vielen) Schichten; hinter jeder könnte eine andere liegen: Erneut Hinweis auf Künstlichkeit, Illusion, Schleier, Vorhang, Machwerk.
- „Gefühlsbild“: Durch Licht und Schichtung wird das Bild zu einer Organisation von Intensitäten (und nicht: von festen Formen): Helligkeit, Farbe, Dicke, Transparenz, Textur. Deleuze würde von einem „dynamischen“ oder „physikalischen“ im Gegensatz zu einem „mathematischen“ oder „geometrischen“ Bild sprechen.
- Zum Ende hin wird das Bild immer „rationaler“; dafür nimmt der Ton,

in dem die historische Außenwelt sich anmeldet, immer gefühlsmäßigere Züge an: Lieder; die enorme Fußballreportage von 1954.

8. Geschäfte und Gefühle

- Neben der Geschichte interagiert aber noch etwas anderes mit dem Gefühl: Das Geschäft. Traditionell sind für die Gefühle die Frauen, für die Geschäfte aber die Männer zuständig. Hier ist das nicht so.
- Auf den ersten Blick unterscheidet Maria strikt zwischen Gefühl und Geschäft. Das muß aber differenziert werden: Geschäfte sind Tauschhandlungen; sie durchlaufen hier verschiedene Stadien:
- Erstes Stadium: Der „unmittelbare“, sichtbare, „reale“ Warentausch (mit Fassbinder himself!!): Schmuck gegen Kleid und Schnaps; Zurückweisung des Symbolischen (Kleist-Gesamtausgabe).
- Zweites Stadium: Der immer noch reale und unmittelbare, aber nicht mehr rein materielle Tausch mit Bill: Zuwendung gegen Zigaretten, Nylons usw.; schon schwächer sichtbar. Beachte: Maria ist hier vollkommen aufrichtig; sie täuscht ja die Gefühle für Bill überhaupt nicht vor, sondern empfindet sie wirklich (so wirklich, wie man empfinden kann)!
- Drittes Stadium: Ihr Geschäft mit Oswald. Was wird hier eigentlich getauscht ? Sie ist es ja schließlich, die Sex will; außerdem aber will sie Arbeit; und beides bekommt sie auch. Klassische Mehrwertsituation: Sie bekommt Sex und gibt ihre Arbeitskraft, aber so, dass dabei ein ökonomischer Mehrwert für sie herauspringt. Ihre „eigentlichen“ Gefühle in diesem Stadium gehören aber nicht Oswald, sondern sind für Hermann reserviert. Das Geschäft ist jetzt noch weniger sichtbar als zuvor, die symbolischen, abstrakten Anteile nehmen weiter zu. Jetzt erst trennt sie auch zwischen Gefühl und Geschäft !
- Diese Trennung produziert eine weitere Ebene: Ihre Arbeit ist nicht nur Gegenstand eines Tausches, sondern besteht selbst im Tauschen, denn: Sie greift in die Geschäfte ein, nämlich in die Verhandlungen. Das Geschäft ist jetzt völlig aus dem Sichtbaren in das Sagbare gerutscht, d.h. ins Diskursive. Dabei vertritt Maria eine an der Rede orientierte Strategie, während der Buchhalter eine am Schriftlichen orientierte Strategie vertritt.
- Im letzten Stadium: Stadium der Verträge. Es gibt jetzt auch keine gesprochenen, sondern geschriebene, völlig symbolische Verträge; worum es geht, ist nicht mehr sichtbar (nämlich: Das Vermögen Oswalds). Es gibt jetzt drei Parteien: Oswald, Maria und Hermann;

wobei Maria und Herrmann sich jeweils ohne Gegenleistung wechselseitig mit dem halben Vermögen beschenken.

- D.h. das Geschäft ist vom Tausch zum Vertrag verlagert worden, vom dinglichen Tausch über ausgetauschte Handlungen über Kommunikationsleistungen bis zu rein symbolischen Tausch; und vom Sichtbaren über das immerhin Fühlbare über das Sagbare und das Schreibbare bis zum lediglich abstrakt Bedeutsamen: Das Geschäft wird immer zeichenhafter.

9. Zeichen: Vom Vertrag zum Verweis

- Wir sind jetzt dem Zeichen zum dritten Mal begegnet: Erst im Zuge der Frage nach der Geschichte: Denn „Geschichte“ ist ein Gebilde aus Zeichen (oben haben wir gesagt: „Darstellung“ und „Repräsentation“ der Geschehnisse sei Geschichte); dann: bei der Frage nach den Gefühlen, denn wir haben gesehen, dass „Gefühl“ eine zusammenfassende Repräsentation von Affekten und Emotionen ist; und außerdem, dass und wie die Zeichen des Melodrams beschaffen sind und wie sie hier, bei Faßbinder, eingesetzt werden: Zeichen sind eine Ebene des Scheins, der Künstlichkeit usw.
- Wie ist ein Zeichen organisiert ? – Nach einer wichtigen Zeichentheorie (der „Semiologie“ des Sprachwissenschaftlers Ferdinand de Saussure) besteht ein Zeichen aus zwei Teilen. Ein Teil ist anwesend und wahrnehmbar, das ist der Signifikant (z.B.: ein Laut, oder: eine Anordnung aus Licht und Farbe). Der andere Teil ist abwesend und unwahrnehmbar. Er ist das, was von dem anwesenden Teil „bezeichnet“ wird; das ist der Signifikat; z.B. das, was ein Wort „meint“ oder auch das, was auf einem Bild eben abgebildet ist.
- Was hat das Geschäft Marias mit dem Zeichen zu tun ? Man könnte sagen, dass Maria gleichsam die sichtbare und anwesende Seite des Zeichens ist, Herrmann dagegen die abwesende Seite.
- Das Geschäft würde dann immer dafür sorgen, dass Maria und Herrmann nicht zusammenkommen, denn dann würde ja das Zeichen aufhören zu funktionieren (denn Herrmann wäre dann eins mit Maria; Signifikant eins mit Signifikat). Genau das wäre dann aber wiederum das Ziel des Gefühls. Geschäft und Gefühl wären also komplementär zueinander; Gefühl als Aufhebung der semiologischen Differenz und Geschäft als ihre Erhaltung. Die anderen Männer wären nur „vorübergehende“, „vorläufige“ Signifikate, die nur weiter verweisen auf das „eigentliche“, aber

immer unerreichbare Signifikat. Und eben deshalb kann es am Ende auch nicht weiter gehen: Die Zeichen sind zu Ende.

- Gegen diese Deutung ist aber auch eine weitere Deutung möglich. Sie geht davon aus, dass das Zeichen nicht aus nur zwei, sondern aus drei Faktoren besteht. Es gibt dann ein Drittes. Damit wären hier nicht die anderen Männer gemeint, die ja immer nur stellvertretend für Herrmann da sind. Sondern ein ganz anderer Faktor, der die beiden ersten überschreitet und über sie hinausweist: Der Verweis selbst; nämlich der Verweis (oder: die Reflexion) der Differenz von Signifikant und Signifikat; die Relation des Signifikanten auf das Signifikat. Hier: Die Differenz von Gefühl und Geschäft.
- Schließlich gibt es am Ende ein Dreiecksverhältnis und seine Ökonomie: Oswald schenkt sein Geld je zur Hälfte an Maria und Herrmann, die es sich gegenseitig schenken. Dann wäre jetzt das Zeichen eben nicht zu Ende, sondern gerade als Dreiecksverhältnis erst entstanden. Jetzt kann die Geschichte erst beginnen, denn jetzt sind die Zeichen generiert.
- „Die Ehe der Maria Braun“ inszeniert also ein Drama der Zeichen, die mühselige und verlustreiche Geburt der Zeichen.
- Nach dem Mythos als eine Form der Bewältigung und Organisation von Komplexität hätten wir eine weitere gefunden, nämlich: das (Prinzip des) Zeichens.