
Articles

Languages


2011

Restauration und Ambivalenz: Maskulinität im Deutschsprachigen Film nach 1990 im Lichte des Neuen Deutschen Films

Sascha Harris

Technological University Dublin, sascha.harris@tudublin.ie

Follow this and additional works at: <https://arrow.tudublin.ie/aaschlanart>

 Part of the [European Languages and Societies Commons](#), [Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), [Film and Media Studies Commons](#), and the [German Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Harris, S.: Restauration und Ambivalenz: Maskulinität im Deutschsprachigen Film nach 1990 im Lichte des Neuen Deutschen Films. *Germanistik in Irland, Yearbook of the Association of Third-Level Teachers of German in Ireland, After Postmodernism, Vol. 6 (2011)*, eds. Rachel MagShamhrain and Sabine Struemper-Krobb, Konstanz: Hartung-Gorre, p. 119-136.

This Article is brought to you for free and open access by the Languages at ARROW@TU Dublin. It has been accepted for inclusion in Articles by an authorized administrator of ARROW@TU Dublin. For more information, please contact arrow.admin@tudublin.ie, aisling.coyne@tudublin.ie.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-Share Alike 4.0 License](#)

Restauration und Ambivalenz: Maskulinität im deutschsprachigen Film nach 1990 im Lichte des *Neuen Deutschen Films*

Für den *Neuen Deutschen Film* war die Geschlechterrolle und generische Darstellung des Mannes kein zentrales Thema. Daher finden wir hier auch keine programmatische oder gar schlüssige Erörterung der Maskulinität. Der Mann erscheint als Einzelperson, zumeist mit einem hohen Grad an Autonomie: ob als faustischer, ikarushafter Held in Werner Herzogs Filmen, als gesellschaftlicher Außenseiter, als Künstler, als treibende, suchende Figur oder larmoyanter Systemkritiker, vor allem unter dem Topos des verlorenen Sohnes, so im Werk von Wim Wenders oder in Edgar Reitz' Epos *Heimat*. Diese Männer erleben sich nicht als gesellschaftliches Objekt und geraten nicht in Konflikte aufgrund ihres Geschlechts oder ihrer Identifikation mit dem Männlichen. Ob als Held oder Antiheld, der Mann fungiert weitgehend als typische Figur der Moderne,¹ die sich in anderen –sozialen, existentiellen, politischen– Konflikten behaupten oder tragisch untergehen muss.

Im Gegensatz dazu wurde die Rolle der Frau sowohl im Kontext des Außenseitertopos und der dem *Neuen Deutschen Film* inhärenten Gesellschafts- und Zivilisationskritik allmählich differenzierter thematisiert. Schon der erste programmatische Film, Alexander Kluges *Abschied von Gestern* (1966) besetzt die Position des (Anti-)Helden mit einer Frau, aus deren Perspektive die Macht- und Organisationsprinzipien eines patriarchalischen Nachkriegsdeutschlands beleuchtet werden. Indem die Frau die Hauptprotagonistenrolle im Rahmen der Außenseiterthematik zugewiesen bekommt, damit ihre ornamentale Zulieferrolle verliert und zur treibenden Kraft der erzählerischen Darstellung wird, öffnet sich der Weg für die Frau als beispielhafte Protagonistin, deren allegorischer Status, wie Elsaesser schreibt,² dem Publikum erlaubt, sich mit der Selbstfindung innerhalb eines alternativen Heldennarrativs zu identifizieren. Die siebziger Jahre erlebten, zunächst unter der Führung weiblicher Regisseure wie Margarethe von Trotta und Helke Sander, die Institutionalisierung der weiblichen Perspektive als Erfahrung des gesellschaftlichen Machtdiskurses, der ‚Vergangenheitsbewältigung‘ und der problematischen Geschlechterbeziehung, die, wie McCormick exemplarisch an Sanders *Der subjektive Faktor* (1981) überzeugend darstellt, als

¹ Carl Boggs and Tom Pollard: Postmodern Cinema and Hollywood Culture in an Age of Corporate Colonization. In: Julie F. Codell (Hg.): Genre, Gender, Race and World Cinema. Oxford: Blackwell, 2007, S. 92-109, hier S. 95.

² Thomas Elsaesser: New German Cinema. A History. London: Macmillan, 1989, S. 126.

Teil eines patriarchalischen Modernekonstrukts verstanden wird, in dem, ganz im Sinne von Adornos Dialektik der Moderne, der Mann nie Objekt der (eigenen) Kritik ist.³

Damit tritt ein ganz zentraler Sachverhalt zu Tage, nämlich die Abhängigkeit der Darstellung des Männlichen von der Darstellung der Frau, die neben das Problem der (konventionell-realistischen) relationalen und dichotomisierenden Geschlechteridentifikation tritt, und die damit verknüpfte Entwicklung postmoderner Strategien als Versuch, die modernistischen Geschlechterrollen neu bzw. umzubesetzen und den patriarchalischen Heldendiskurs zu hinterfragen. Dieser Artikel untersucht die Darstellung des Mannes im Kontext der filmgeschichtlichen Auseinandersetzung zwischen Moderne und Postmoderne, die sich zunächst paradigmatisch in der Darstellung der Frau über den Rollentausch manifestiert.

Insofern die im Literarischen z. B. von Ingeborg Bachmann vorgezeichnete Etablierung der Außenseiter-, Minderheiten- und Frauennarrative aus weiblicher Perspektive sich im Film durchsetzt, wird die Position des Mannes problematisch.⁴ Zum einen untergräbt das Konzept des weiblichen Helden grundlegend den Status der traditionell patriarchalischen Männlichkeit und entlarvt sie sogar als Konstrukt modernistischer Instrumentalisierung und Bemächtigung vor allem der Frau, wie wir sie in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* (1983) literarisch vorbereitet und von Michael Haneke 2001 filmisch präsentiert bekommen. Zum anderen schickt dieses Konzept bereits seit Ende der siebziger Jahre die männliche Heldenrolle (als eine unter vielen) in die Parität. Dies geschieht im Gefolge der Enttäuschung über das Versagen der modern-patriarchalischen Institutionen und Werte der Nachkriegswelt, deren Kritik so zentral für den Neuen Deutschen Film war, und ist auch Ergebnis des für die achtziger Jahre typischen Rückzugs in die Subjektivität.

Die postmoderne Parität aber entpuppt sich sowohl für die Darstellung des Weiblichen als auch des Männlichen als zweiseitig. Fast einstimmig sieht die Kritik die auf Parität angelegte Darstellung der Frau in den neunziger Jahren, die in den Beziehungskomödien ihre größte Popularität erreicht, als restaurativ und, in Hester Baers Worten sogar als Teil der

³ Richard W. McCormick: Re-Presenting the Student Movement: Helke Sander's *The Subjective Factor*. In Sandra Frieden (Hg.): *Gender and German Cinema. Feminist Interventions*. Bd. II. Oxford: Berg, 1993, S. 273-289, hier S. 279-281.

⁴ Eva Revesz: *Undine geht und Lola rennt: Symbolic Female Flights in the Work of Ingeborg Bachmann and Tom Tykwer*. In: *Germanic Review* 83/2 (2008), S. 107-138. Man denke hier an Romane wie *Malina* oder die Kurzgeschichte *Ihr glücklichen Augen*.

„Rekonstruktion traditioneller Geschlechterrollen.“⁵ Parität bedeutet hier Rollentausch im Rahmen einer entpolitisierten „Komödie des Mittelstands“, eines Kinos des Konsens und Wohlstands, das in seinem „versöhnlerischen Gestus“ und seiner „Beschränkung auf das rein Private“, wie Nicodemus schreibt,⁶ über das Genre der Beziehungskomödie Frauen und Männer wieder in eine traditionelle Gesellschaftsordnung zu integrieren, gleichsam wieder zu normalisieren versucht. In den Beziehungskomödien wie Sönke Wortmanns *Der bewegte Mann* (1994) und Rainer Kaufmanns *Stadtgespräch* (1995) erhalten die tragenden weiblichen Rollen wesentliche Attribute des Mannes (finanziell und beruflich erfolgreich, unabhängig, persönlichkeitsstark, sexuell aggressiv), die aber letzten Endes der Suche nach oder der Bewahrung von traditionellen heterosexuellen Beziehungen, in der Mann und Frau wieder konventionelle Rollen zugewiesen werden können, untergeordnet werden. Dabei betont Hake, daßssdiese Filme eine aufgeklärte, tolerantere Beziehung unter den Geschlechtern fordern, aber privatistisch alles Gesellschaftliche ausklinken bzw. als konfliktlos oder gelöst darstellen.⁷ Malte Hagener zeigt, dass die Restitution dieser konventionellen Werte, also die endliche Affizierung und Bestätigung der traditionellen Qualitäten zentral für die Beliebtheit der *den Mann* und *die Frau* darstellenden Schauspieler (hier z.B. Katja Riemann und Til Schweiger) ist.⁸ Aufschlussreicher ist Copeseys Analyse dieser Beziehungskomödien, in der er nachweist, dass das restaurative Genre der romantischen Beziehungskomödie selbst das utopisch-moderne Moment einer schlüssigen Fortschreibung weiblicher Unabhängigkeit und nichtrelationaler Selbstdefinition unmöglich macht, es aber in dem Weiterbestehen des Wunsches nach erfüllenden, gleichberechtigten Beziehungen und der zentralen Rolle von Frauenfreundschaften latent beibehält. Im besten Falle bleibt also die Kombination von postmodernem Rollentausch, modernem Selbstverständnis und realistisch-klassischem Genre ambivalent.⁹

Es ist der mit dem Genrefilm verknüpfte temporäre Rollentausch mit anschließender Geschlechterrollenrestauration, den Baer, mit Verweis auf Shandleys Studie des

⁵ Hester Baer: *Dismantling the Dream Factory. Gender, German Cinema and the Postwar Quest for a New Film Language*. Oxford: Berghahn Books, 2009, S. 8.

⁶ Katja Nicodemus: *Film der Neunziger Jahre: Neues Sein und altes Bewußtsein*. In: Wolfgang Jacobsen, et al. (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart: Metzler, 2004, S. 319-356, hier S. 326.

⁷ Sabine Hake: *German National Cinema*. London: Routledge, 2008, S. 201-202.

⁸ Malte Hagener: *German Stars of the 1990s*. In: Tim Bergfelder, et al. (Hg.): *The German Cinema Book*. London: British Film Institute, 2002, S. 98-105, hier S. 102.

⁹ Dickon Copsey: *Women amongst Women. The New German Comedy and the Failed Romance*. In: David Clarke (Hg.): *German Cinema since Unification*. London: Continuum, 2006, S. 181-206, hier S. 199-200.

unmittelbaren deutschen Nachkriegsfilms,¹⁰ als eindeutige Parallele zwischen Trümmerfilm und dem deutschen Film nach der Wiedervereinigung erkennt.¹¹ Diese restaurative Tendenz, wie auch die schon angedeutete Ambivalenz, die in gleichem Maße die männliche wie die weibliche Rolle betrifft, ergibt sich aber aus einem komplexen Zusammenspiel unterschiedlicher Faktoren.

Clarke und Hake attestieren den deutschen Filmemachern nach 1990 insgesamt eine Ablehnung der politisch-auteuristischen Tradition des *Neuen Deutschen Films* und der Ideen und Narrativen der 68er Generation. Technische Perfektion, starker dramatischer Aufbau und damit die Betonung amerikanisch-traditioneller Genres sind ebenso typisch für diese Haltung wie die Akzeptanz oder sogar Begrüßung privatisierter und marktorientierter Produktionsbedingungen. Dazu kommen die nostalgisch-restaurativen Tendenzen des Wiedervereinigungsfilms und die Neuerzählung der Kriegs- und Nachkriegsgeschichte im Zuge der Normalisierung.¹² Obwohl dies zum Teil auch auf ostdeutsche Regisseure und Produktionen zutrifft, lässt sich auf der anderen Seite auch ein Kino erkennen, das in der DEFA-Tradition des Auteurismus und des Gegenwartsfilms parallel zum *Neuen Deutschen Film* als sozialpolitisch engagiertes Gegenkino verstanden werden kann, wie Berghahn über das ostdeutsche Filmerbe nach dem Fall der Mauer schreibt.¹³ Gleichzeitig lässt sich z.B. die *Berliner Schule* auch als Reaktion auf das Konsens kino verstehen, genauso wie vermeintliche Konsenskomödien zunehmend sozialkritische Inhalte zu integrieren versuchen.¹⁴ Pinkert geht sogar so weit, die Diversität, Reorientierung, aber auch filmsprachliche Rückbesinnung und Imitation als filmgeschichtlich restaurativ zu begreifen, indem sie die Situation nach 1990 zur postmodernen Entsprechung der restaurativ-ambivalenten Nachkriegssituation im Film erklärt.¹⁵ Der deutschsprachige Film nach 1990 ist also auch als problematisches und ungelöstes Nebeneinander von realistisch-traditionellen, modernistischen und postmodernen

¹⁰ Robert Shandley: *Rubble Films. German Cinema in the Shadow of the Third Reich*. Philadelphia: Temple University Press, 2001, S. 73.

¹¹ Baer: *Dismantling the Dream Factory*, S. 5, 93-94.

¹² Clarke: *German Cinema*, S. 1-4. Hake, *German National Cinema*, S. 192, 205. Siehe auch Thomas Elsaesser: *The New German Cinema*. In: Elizabeth Ezra (Hg.): *European Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2004, S. 194-213, hier S. 200-205.

¹³ Daniela Berghahn: *East German Cinema after Unification*. In: Clarke: *German Cinema*, S. 79-103, hier S. 86, 99.

¹⁴ Kerstin Cornils: *Die Komödie von der verlorenen Zeit. Utopie und Patriotismus in Wolfgang Beckers Good Bye Lenin!* In: Jörg Glasenapp und Claudia Lillge (Hg.): *Die Filmkomödie der Gegenwart*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2008, S. 252-272, hier S. 260.

¹⁵ Anke Pinkert: *Film and Memory in East Germany*. Bloomington: Indiana University Press, 2008, S. 206-207.

Tendenzen zu lesen, das sich nicht zuletzt in der Figur des Mannes austrägt und an ihm festmachen lässt.

Die folgende Diskussion versucht, Aspekte der filmischen Darstellung der Maskulinität unter dem Blickwinkel zentraler psychologischer Konstellationen, erzählerischer und filmsprachlicher Charakteristiken des *Neuen Deutschen Films* zu betrachten. Dabei geht es nicht darum, einen etwaigen Einfluß zu dokumentieren, sondern in durchaus diversen Filmen ein zugrunde liegendes Maskulinitätsbild herauszuarbeiten, das in vieler Hinsicht konsistent ist, die soziokulturellen Realitäten in Deutschland und Österreich reflektiert und einen Einblick in das komplexe Selbstverständnis des zeitgenössischen Films der postmodernen Epoche erlaubt.

Einen Zugang zu der ambivalent-restaurativen Darstellung des Mannes im deutschsprachigen Film nach dem Fall der Mauer, der die Verquickung der obengenannten Faktoren besonders präzise herauszuarbeiten erlaubt, bietet das Spätwerk Fassbinders, in dem die zentralen Topoi, Darstellungsmuster und Spannungen zwischen Moderne und Postmoderne bereits angelegt sind. Fassbinder entwickelte Mitte der siebziger Jahre ganz programmatisch die Intention, seine Filme zu kommerzialisieren, sie für ein größeres Publikum attraktiv zu machen. Dazu gehörte für ihn die Betonung des Melodramatischen und damit des Genres, um das Künstlich-Didaktische z.B. des Brechtschen Verfremdungseffekts abzuschwächen. Das bedeutete eine Rückkehr zum (scheinbar einfachen) klassischen Erzählen und Strukturieren, wie Elsaesser zeigt; Fassbinder kombiniert den einfachen hermeneutischen Zugang zu seinen Heldinnen, der sich in der geschichtlichen Symbolik, den (scheinbar) eindeutigen femininen und maskulinen Typen und den unterliegenden Genres (etwa die der *Romance*) ausdrückt mit der kritischen Parodie und Manipulation dieser Genres und Symbole. Damit konnten die Filme der *BRD-Trilogie* sowohl symbolisch als auch allegorisch gelesen werden: zum einen als Erinnerungs- und Heimatfilm, zum anderen als sich bewusste Distanzierung von dem restaurierenden Moment solcher Filme. Symbolisch sind Gestalten wie Maria Braun und Lola, weil sie erlauben, sich mit ihnen als Individuen einer Zeit zu identifizieren und die Tragik oder Tragikomödie ihres individuellen Lebens in einer solchen (nachgestellten) Realität zu erleben. Allegorisch sind diese Filme, insofern das Schicksal dieser Frauen den gesamten Restaurationsprozess als Basis der Jetztzeit begreiflich macht. Die Allegorie verlegt das Individuelle, Symbolische in das Prozessuale und ist damit für Jameson das zentrale

Vermittlungssystem der Postmoderne.¹⁶ Fassbinder macht die dramatische Eindeutigkeit der (scheinbar charaktergetriebenen, klassisch-tragischen) Heldinnen, mit denen wir uns identifizieren, zweideutig, indem er ihre Entwicklung als geschichtlich bedingt und kompromittiert, also als selbstkonstruiert (episch) und in der Kommodifizierung des gesellschaftlichen Systems erfasst zeigt. Die Allegorie kommodifiziert den Charakter selbst, wie auch alle anderen Elemente, um es uns „zu erlauben, die Historizität des Films [*Die Ehe der Maria Braun*, 1979] als künstlich und als bewußtes Konstrukt zu begreifen und hier einen ausgesprochen intertextuellen Film zu erkennen. Verschiedene Genres [...] werden [hier] dekonstruiert und/oder umgeschrieben.“ Daher spricht Elsaesser von einer „postmodernen Parodie.“¹⁷ Die modernistische Teleologie, oder gleichsam normativ-modernistische Ethik bleibt unangetastet: die *BRD-Trilogie* ist nicht ambivalent in ihrer Aussage, sondern in ihrem Publikumszugang. Die symbolisch-ikonographische Identifikation mit den Heldinnen endet nämlich in der Verneinung des Happy Ends, in ihrer Selbstauflösung oder in der Entblößung des Happy Ends als korrupte Parodie des vorgegeben modernistischen Impulses.¹⁸

Im Spätwerk Fassbinders rächt sich die Entäußerung aller modernistischen Werte, einschließlich der Selbstentäußerung, in der Entlarvung ihrer Dialektik. Diese modernistische Selbstkorrektur gelingt mit Hilfe postmoderner Konstruktion und Dekonstruktion. Diese wird erzählerisch durch den *Rollentausch*, in dem Männer und Frauen (und stellvertretend Minderheiten) kompromittiert werden, inszeniert. Dadurch wird die Verdinglichung der Charaktere untereinander, ja ihrer gesamten Umwelt sichtbar. In Fassbinders *Rollentausch* entdecken wir entfremdend den verinnerlichten Sadomasochismus, also die relationale Dynamik der Fremdbestimmung und Instrumentalisierung (Sadismus) und der Selbstverneinung und –auflösung (Masochismus) nicht nur der Machtbeziehungen, sondern auch der Geschlechterrollen.¹⁹

Während nun Fassbinders *BRD-Trilogie* eindeutig das Restaurative bloßlegt und kritisiert, es als Entpolitisierung bzw. Privatisierung dokumentiert und schließlich durch das Manipulierte der Ästhetisierung nochmals hervorhebt (sei es bildhaft oder in der Konventionalisierung, Einordnung und *genrification* der Charaktere und Darstellung), lässt sich in vielen

¹⁶ Fredric Jameson: *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991, S. x und 16.

¹⁷ Thomas Elsaesser: *Rainer Werner Fassbinder*. Berlin: Bertz, 2001, S. 159-164.

¹⁸ Joyce Rheuban: *The Marriage of Maria Braun. History, Melodrama, Ideology*. In: Sandra Frieden: *Gender and German Cinema*, S. 207-226, hier S. 218-222.

¹⁹ Elsaesser: *New German Cinema*, S. 138-139, 227-228.

deutschsprachigen Filmen nach 1990 eine bestenfalls ambivalente Benutzung dieser Motive erkennen. Im Folgenden sollen eine Reihe von Filmen auf die Darstellung des Männlichen unter diesen Aspekten untersucht und damit die Komplexität und Problematik des postmodernen Rollentauschs, der Tropen des Sadomasochismus (auch am Körper), der Instrumentalisierung und Ästhetisierung im Film demonstriert werden.

Wenn Hake Tom Tykwers *Lola rennt!* (1998) als den „quintessentiellen postmodernen Film“ bezeichnet, so scheint das auf den ersten Blick offensichtlich.²⁰ Lola ist eine hermeneutisch sofort zugängliche Identifikationsfigur; doch das basiert weitgehend auf einem heterosexualisierenden Rollentausch, der in eine Bestätigung vormoderner Heldennarrative mündet und dank eines durchaus männlichen Blicks („gaze“) operiert. Der ihr zur Seite gestellte Manni trägt traditionell der Frau zugeordnete Qualitäten—hilflos, emotional, hysterisch, weinerlich und unfähig, das von ihm ausgehende Problem zu lösen. Da erscheint die willensstarke, kontrollierende und gefasste Lola. Sie konfrontiert nicht nur ihren Vater in einer Art, die traditionell dem Sohn zugeordnet wird, sondern ist Manni sogar physisch überlegen. Ihre Kleidung, Körpergestik und die ihr parallel gesetzte Cartoonfigur präsentieren sie als Lara Croft-Charakter. Dieses hypermaskuline Wunschbild trägt aber Funktionen in sich, die den gleichberechtigenden Impuls des postmodernen Rollentausches aufheben. Steve Neales Konzept des ‚Spektakel des Maskulinen‘ im traditionellen Film beruht darauf, dass der – männliche oder patriarchalisch denkende – Zuschauer sich mit dem Fortbewegen, dem Existieren des männlichen Protagonisten, hier in der Stadtlandschaft, auch libidinös identifiziert. Dabei darf aber der männliche Protagonist niemals Objekt des männlichen Blicks, und schon gar nicht erotisch besetzt werden.²¹ Die Figur der Lola ist also ein sicherer Mannersatz, der in keiner Weise den männlichen Stereotypen in Frage stellt. Nur indem Manni feminisiert wird, darf und kann die Frau Lola als Held erscheinen; sie wird funktionell-männlich. Während Fassbinders Frauengestalten entweder am Rollentausch zugrunde gehen, oder aber zumindest sich selbst und dabei Gesellschaft und Mann kompromittieren, bleibt in diesem (scheinbaren) Narrativ der Möglichkeiten Lolas Identität als Mann intakt, endet doch der vollkommene Rollentausch in einem restaurativen Happy End. Clarke zeigt, wie Lola die postmoderne Entfremdung, die sich selbst in ihrer – zuvor immer männlich attribuierten – Instrumentalisierung und Durchquerung eines künstlich-funktionalen Berlins verbildlicht, letztlich aufzuheben versucht durch eine Identität, die nur

²⁰ Hake: German National Cinema, S. 206.

²¹ Steve Neale: Masculinity as Spectacle. In: Steven Cohan und Ina Rae Hark (Hg.): Screening the Male. London: Routledge, 1993, S. 9-22, hier S. 13-14, 18-19.

noch über ihre privaten, heterosexuelle Beziehung definiert wird.²² Darüber hinaus fungiert diese Instrumentalisierung auch als ein Abstoßen der deutschen Vergangenheit, wie Webber argumentiert.²³ Lesen wir diesen Rollentausch im Sinne C. G. Jungs, so haben wir in Lola eine Männlichkeit, die durchaus narzißtisch alle zuvor assimilierten, integrierten weiblichen Züge des Mannes (die Anima) abgestoßen hat und sie auf den schwachen Mann und den unheroischen, versagenden Vater verteilt. Der als Frau Lola dargestellte Protagonist darf ganz traditionell und vormodern Held sein und entzieht sich so als als Frau konstruierter Mann aller Kritik.

Mit dem kalkulierten Einblenden der Übertragung des Fußballweltmeisterschaftsfinale 1954 signalisiert Fassbinder die endgültige Restauration patriarchalischer und kapitalistischer Machtstrukturen: in *Die Ehe der Maria Braun* bringt Deutschlands erfolgreiche Beteiligung an diesem Spektakel des männlichen Wettbewerbs allegorisch das Dialektisch-Selbstzerstörerische dieser neuen Identifikation des Deutschen (nicht nur der deutschen Frau Maria) mit dem Diskurs instrumentalisierender Ökonomie zu seinem fatalen Ende; in *Lola* kennzeichnet er damit allegorisch die Korruption und moralische Verlogenheit deutscher Nachkriegsexistenz als etabliert, kompromittiert und parodiert. Dagegen entwickelt Sönke Wortmann in *Das Wunder von Bern* (2003) geradezu die gegenteilige Position. In einem *volte face*, der die Nachkriegszeit umdichtet und dabei im Strom der Nostalgie- (hier Westalgie) und Wiedervereinigungsfilm schwimmt, versinnbildlicht dieser Film die Ideologie der Legitimierung der Gegenwart, die postmodern ein erfolgreich modernes Deutschland zurückkonstruiert, das ganz unverhohlen die modernen Ideologeme des Fortschritts, der Familie und gelungener Vergangenheitsbewältigung zum unbedenklichen Fortgebrauch anbietet. In einer Pastiche des Trümmersfilms, erleben wir zunächst den Rollentausch der die Familie alleine ernährenden Christa, dann die Identifizierung des (temporär) vaterlosen Mattes mit dem Fußballspieler Helmut Rahn, der in seiner muskulös-biologistischen Präsenz, die vordergründig apolitisch ist, die Vaterrolle übernimmt. Die durch die Erinnerung an den Krieg, aber vor allem die Kriegsgefangenschaft zunächst vereitelte Reintegration des Vaters, der als Einziger nicht mit „nach vorne“ gucken möchte, gelingt schließlich, als Vater und Sohn über den Diskurs des Wettbewerbs, an dem Deutschland erfolgreich teilnimmt, wieder zusammenfinden. Damit wird zugleich auch das Ende des Rollentausches mit der Frau

²² David Clarke: In Search of Home. Filming Post-Unification Berlin. In: Clarke: German Cinema, S. 151-180, hier S. 153-162.

²³ Andrew Webber: Berlin is running. In: Robin Griffiths (Hg.): Queer Cinema in Europe. Bristol: Intellect, 2008, S. 195-206, hier S. 196.

signalisiert und der Beginn der harmonisierten Normalität. Zwar erscheint die Frage der Vergangenheitsbewältigung und politischen Restauration im Charakter des kommunistischen Bruders Bruno, dieser aber wandert in die DDR aus und ist somit kein Harmoniehindernis mehr. Es ist erstaunlich, wie die Kombination sehr ähnlicher erzählerischer Elemente, Tropen und filmischer Symbole im Kontext postmoderner Erzählweisen (Fassbinders Allegorie parodiert die Genres, Wortmanns imitiert sie) und moderner Impulse und Werte gänzlich diverse Szenarien, aber auch Lesarten produziert. In offenem Gegensatz zu dem Antihelden von Roberto Rossellinis *Germania Anno Zero* (1948), der sich aus Schuld am Vatermord und in einer wertentleerten Gesellschaft, in der sich die Nazizeit auch in der päderastischen Adoption des blonden Edmund weiter auslebt, das Leben nimmt, finden wir in *Das Wunder von Bern* einen gleichaltrigen Helden, der seinem Vater – und dadurch sich – durch völlige nationalistisch-maskuline Identifikation und Einreihung in den real existierenden Kapitalismus eine harmonische Integration und Identität ermöglicht. Sind in Fassbinders und Rossellinis Filmen die Vater- und Männerfiguren weitgehend gesetzteren Alters, finden wir in *Das Wunder von Bern* junge, athletische (und uniformierte) Männer nicht nur als – glaubwürdige – Identifikations- und Vaterfiguren für Mattes, sondern auch für das sich etablierende Nachkriegsdeutschland. Im Gegensatz zu Fassbinders Männerfiguren in der *BRD-Trilogie* sind diese jungen Männer frei von kultureller ‚Altlast‘ und leiden zu keiner Zeit, mit Ausnahme vom Vater und Bruno, an intellektuell-internen Konflikten. Indem den Männern jegliche intellektuell-kulturelle Aktivität entzogen wird, entsteht ein entpolitisierter Männertyp, der auf der einen Seite an den amerikanischen ‚Jocks‘-Filmprototypen erinnert, zum anderen aber auch an von aller offensichtlichen Ideologie gereinigte Hitlerjugendnachfolger (was auch altersmäßig zuträfe). Damit findet eine Männerfigur Einzug, die rückwirkend den apolitischen jungen Mann der neunziger Jahre in die Gründungsgeschichte Nachkriegsdeutschlands einschreibt und zugleich das Vater-Sohn-Problem, das dem gesamten *Neuen Deutschen Film* zugrunde liegt, für obsolet erklärt. Dazu wird – ganz postmodern – das Arbeiterklassenmilieu bemüht, in dem Männer (kurzerhand auch Frauen) sich in unzweideutiger Arbeit beweisen und damit die noble Reinheit, die der Mythos von ‚Stunde Null‘ und Neuanfang kultiviert, versinnbildlicht. Auch dies steht in starkem Kontrast zu Fassbinders Nachkriegsdeutschland, das sich als in Ämtern, Büros, Nachtclubs und Champagner- und Restaurantsitzungen erklügeltes, kommodifiziertes und an den Mann gebrachtes Mittelklassephänomen präsentiert. Während Fassbinder durch Farbgebung und Szenerie das Ästhetische dieser Gründungsmythologie parodiert, sind die flinken, herzhaft strahlenden, muskulösen Männer und die nostalgischen Einstellungen der

zerbombten Ruhrlandschaft als Identifikationspunkt deutscher Identität Teil einer Ästhetisierung, die mit der perfekten filmischen Imitation der Genres, der professionellen Dramaturgie, aber auch mit der zum großen Teil popularistisch-postmodernen Ideologie des deutschen Filmes nach 1990 Hand in Hand gehen.

Diese Ästhetisierung, die das Topos des unschuldigen Arbeiterklassenjungen vollends integriert, finden wir, allerdings in ambivalenter Form, in Dennis Gansels *Napola* (2004) wieder. Der Held, Friedrich, entstammt dem Arbeiterklassenmilieu und die Beziehung zu seinem Vater ähnelt in auffallender Weise der des Helden in *Hitlerjunge Quex* (1933). Weniger aus politischen denn aus Boxerkarrieregründen wird er Schüler der Nazi-Eliteschule. Friedrich repräsentiert eine athletische, muskulöse Schönheit, die im Internat nicht nur von den anderen Jungen, sondern auch von der mittelalterlich-pastoralen Lokalität widergespiegelt wird. Dabei erscheint er, vor allem im Boxkampf, als Projektionskörper, an und von dem Gewalt ausgeübt wird. Damit bekommt der männliche Körper auch Stellvertreterfunktion, da er den Sadomasochismus der autoritären Schule (die wiederum das Nazisystem symbolisiert) verbildlicht. Friedrichs Loyalität und Konventionalität, die allerdings auf politisch schwachen Füßen steht, wird schließlich von seinem Freund Albrecht in Frage gestellt, der sich der Autorität seines Vaters und der Schule widersetzt. Zwar werden beide (aus keinerlei erzählerischen Gründen notwendig) sofort als heterosexuell markiert;²⁴ das aber steht unvermittelt neben der ganz zentralen und durchaus erotischen Objektifizierung der beiden männlichen Helden. Dabei wird der Blick auf den männlichen Körper, um Neale zu folgen, regelmäßig durch Blicke anderer Figuren im Film vermittelt, die sich eher durch Furcht, Hass und Aggression als durch erotisches Verlangen auszeichnen, die gegenseitigen Blicke der Helden lassen aber die erotische Objektivierung dann wieder hervortreten.²⁵ Es ist schließlich die enge, emotionale Beziehung der beiden männlichen Charaktere, die die patriarchalisch-autoritäre Ordnung der gänzlich männlichen Institution durchbricht. Dabei wird dem physisch schwächeren, sensibleren und wesentlich intellektuelleren Albrecht teilweise eine relational bestimmte quasi-feminine Rolle zugeschrieben, die allerdings ebenso komplex erscheint wie das fürsorgende, emotionale Wesen Friedrichs, der sich zum (teils eifersüchtigen) Beschützer entwickelt. Beide Charaktere sind ausgesprochen *leidenschaftlich* und mitfühlend, was sie scharf von den

²⁴ Die Dreiecksbeziehung ist nahezu so generisch wie die Auflösung ins heterosexuelle Endzeitglück. Barker argumentiert, dass sie als „sublimiertes erotisches Spiel“ zwischen den Männern dient, um der Entsublimierung vorzubeugen. Brian Barker: *Masculinity in Film and Fiction*. London: Continuum, 2006, S. 120.

²⁵ Neale: *Masculinity as Spectacle*, S. 14, 17-19. Das ließe sich auch auf den Tod Albrechts übertragen.

übrigen Männern trennt. Indem sie sich auflehnen, sind sie masochistisch und erleiden den Sadismus der männlichen Machtstrukturen. Das kann als gesellschaftliche Kritik gelesen werden; der Konflikt mit der Gesellschaft ist aber privatisiert. Wohlgemerkt überlebt der pragmatischere Friedrich, der die Umwelt besser auf Distanz und als Objekt behandeln kann; der idealistischere, intellektuelle Albrecht nimmt sich das Leben. Damit wird dieser unkonventionelle Männertyp aber der Selbstverneinung übereignet. Mit Albrechts Tod wird Friedrich entschiedener Gegner der Ordnung, und nachdem er sich symbolisch in seinem letzten Boxkampf an der Schule zusammenschlagen lässt, wird er der Schule verwiesen. Diese passiv erlittene Selbstkasteiung ist auch ambivalent. Sie kann gelesen werden als Versinnbildlichung des sadomasochistischen Systems, das er internalisiert hat und das ihn als Kollaborateur *und* Opfer des patriarchalischen Prinzips zeigt. Sie kann gelesen werden als typisches Moment einer mythisch-männlichen, heroischen Erzählung, aber auch als ein der Frau zugeordnetes Leidens- und Opfernarrativ. Sie kann aber auch genreerhaltend als Bestrafung für die eigene (erzählerische und filmische) Objekthaftigkeit stehen, die, wie Robinson argumentiert, dem Mann nicht erlaubt ist und die den erotischen, libidinösen Blick, den sie beim männlichen Zuschauer zulässt, erzählerisch mit Gewalt, physischer Entstellung und Verletzung kontrolliert und aufhebt.²⁶

Gansel verteilt hier Attribute in einer unkonventionellen und subversiven Weise. Die beiden jungen Männer legen in ihrer Beziehung individuelle Eigenschaften offen, die sich wegen, aber auch trotz ihrer partiellen Gegensätzlichkeit ergeben, ohne dass einer der Charaktere vollkommen feminisiert wird. Dennoch wird dieser zweiteilige, dynamische Rollentausch durch Albrechts Tod beendet und der Träger politisch-intellektueller Reflektion entsorgt. Übrig bleibt – vom Ideologieballast befreit – der relativ apolitische Mann, der genauso wie die jungen Fußballer unzweifelhafte Attribute des unschuldigen, schönen Männlichen trägt. Damit ist auch Friedrich eine postmodern rekonstituierte Identifikationsfigur, die die Geschichte hinter sich gelassen hat und der Zeit nach 1990 genehm ist. Während der Nationalsozialismus technisch und gestalterisch perfekt in Szene gesetzt und fast gänzlich räumlich in die Schulfestung gebannt ist, in der der Kamerablick alles als Instrument und Objekt kennzeichnet und kontrolliert, bleibt die natürliche Landschaft ein zum Teil weitschweifig erlebtes Territorium, auf das Albrecht immer wieder aus den Anstaltsfenstern blickt. Hier entpuppt sich das Ermorden der vermeintlichen Kriegsgefangenen, die

²⁶ Sally Robinson: Emotional Constipation and the Power of Dammed Masculinity. In: Peter Lehmann (Hg.): *Masculinity, Bodies, Movies, Culture*. London: Routledge, 2001, S. 133-148, hier S. 141.

unbewaffnete Kinder sind, als weithin sichtbarer moralischer Irrsinn; hierhin rettet sich Albrecht schließlich verzweifelt, mit moderner Subjektidentität intakt, unter die Eisdecke. *Napola* ist durchaus ein Verschnitt verschiedener Genres: dem *costume drama*, das die *Napola* selbst ins sichere Präteritum entrückt, dem *Coming-of-Age*-Film mit Elementen des *Road Movie* und letztlich auch des in den neunziger Jahren wiedererstarkenden Heimatfilmgenres, indem er, wie Naughton die zentralen Funktionen dieses Genres zusammenfasst, zeigt, was aus der Vergangenheit noch zu retten ist (nämlich eine intakte Männlichkeit in der Form Friedrichs), und wie ohne die politisch-historische Kritik des *Neuen Deutschen Films* mit einer (harmonisierten) deutschen Vergangenheit und Gegenwart ein ungestört *deutsches* Publikum adressiert werden kann.²⁷ Dieser Verschnitt ist postmodern in seiner revisionistischen, sich selbst aufhebenden Ironie, aber auch in seiner unkonventionellen und divergenten Attributzuordnung des Männlichen, modern in seiner überwinderisch-heroischen Teleologie und gänzlich vormodern in seiner erzählerischen Dramatik.

Ulrich Köhlers *Bungalow* (2002) präsentiert uns eine postmoderne männliche Zentralfigur, die wir ohne weiteres als Produkt einer entleerten, formalisierten Moderne verstehen können. Paul, der sich freiwillig zur Bundeswehr gemeldet hat, flüchtet während eines Manövers in Abwesenheit eines anderen Bezugspunkts in das Haus seiner sich im Urlaub befindlichen Eltern. Er reagiert ablehnend auf alle Kontakte; nur für Lene, die dänische Freundin seines Bruders, hat er einen gänzlich objektivierenden Blick, hinter dem sich keineswegs eine romantisch-liebevolle oder freundschaftliche Absicht versteckt. Die aus einer Mischung aus Eifersucht und Besitzgier gegenüber seinem Bruder entwickelte Fixierung auf Lene, die dann in dem eiskalt an sie gerichteten Wunsch, mit ihr zu schlafen, ausformuliert wird, entlarvt sich als schlicht zu erfüllender Wunsch des Wohlstandskindes.

So sehr auch die Kamera dem Antihelden folgt, so versagt sich uns trotzdem das Mitgefühl. Das liegt vor allem daran, dass es hier kein erfahrbares Subjekt gibt, mit dem man mitfühlen könnte. Zwar können wir das ausdruckslose Schweigen und die aggressive Inartikulatheit als typische Männlichkeit bewerten, aber selbst zum Ende des Films hat sich keine Persönlichkeit gebildet, kein Werden im Sinne der vermeintlichen Reife seines älteren Bruders, kein *Coming-of-Age*. Der Nichtheld von *Bungalow* – und das ‚Heldische‘ verdankt er allein der Kamera(-führung), die ihm folgt und ihn damit in den Objekt-, aber nicht in den

²⁷ Leonie Naughton: *That was the Wild East*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002, S. 240.

Subjektstatus zu erheben vermag – lebt in einer elternlosen Gesellschaft, einem bezugslosen ‘Nichtort’. Die Eltern erscheinen nur vermittelt als Bruder und als materielle Lieferanten des Hauses und seines Komforts. Auch als sehr verspäteter, postpubertärer, klassischer Rebelle kann Paul sich nicht etablieren: es gibt niemanden, gegen den er rebelliert. Sein entscheidender Charakterzug ist das Entziehen. Er entzieht sich der staatlichen Autorität, einer weiteren (männlichen) Elternfigur, die nur momentan als Feldjäger erscheint, und mit der er zumeist seinen Bruder umgehen lässt. Er entzieht sich seiner früheren Freundin, seinem gänzlich konventionellen und ebenso gefühlserkalteten Freund Kai, der aus einem Haneke-Film entsprungen sein könnte und seinem Bruder, genauso wie er sich jeglicher Verantwortung oder jeglichem Mitgefühl entzieht. Und so, mangels einer zu ortenden Persönlichkeit, reduziert er sich selbst auf eine regressive Tiergestalt, die vom Mann nichts übrigläßt als seine Heterosexualität. Die durchaus konfrontative und abgebrochene Masturbationsszene zeigt, dass sein Zustand nicht etwa der der Langeweile ist, ein Zustand, der subversives Potential besitzt, sondern Lustlosigkeit und konstitutives Desinteresse bloßlegt. Die Beziehung zu Lene ist narzißtisch; dass sie ihn anfangs so behandelt, wie er es verdient, empört sein infantiles Wesen, was sich ganz konventionell in aggressiver Zerstörungswut ausdrückt. Damit wird auch die Illusion zerstört, sein Schweigen signalisiere Verslossenheit oder Reflektion.

Wenn nun aber der Regisseur über das Symbol des Bungalow sagt, dass es eigentlich nur eine in der Erstarrung endende Form darstellt wie zuvor die Satteldachkonstruktion, so ist das nicht eine schlüssige Kritik der Moderne, sondern vielmehr der zur reinen Form verkommenen, also dialektisch untergrabenen Moderne; somit ist der Bungalow *Symbol* der Postmoderne.²⁸ Dies ist durchaus ein Zeichen kritischer Auseinandersetzung mit den restaurativen Tendenzen des zeitgenössischen Films, das Lee als Paradigmenwechsel Ende der neunziger Jahre diagnostiziert; politisch-gesellschaftliche Realitäten, so auch die Geschlechterrollen, werden aber weiter durch das Private vermittelt.²⁹

Die Stärke des Filmes liegt in der pointierten Darstellung, die bisweilen ähnlich dem *Neuen Deutschen Film* prägnante Bilder kreiert und durch die minimalistische Erzählstruktur und die sehr sporadische Dramatik den Blick auf einen gesellschaftlichen Zustand freilegt. Dabei ähnelt er Christoph Hochhäuslers *Falscher Bekenner* (2005) als einem Dokument

²⁸ Interview mit Ulrich Köhler, 0:00-0:30. In Ulrich Köhler: Bungalow. Peter Stockhaus Filmproduktion, 2002; DVD: Filmgalerie 451.de, 2004.

²⁹ Ju-Bong Lee: Der Wandel im deutschen Film der 90er Jahre. Eine Analyse zum Stil der Filme von Hans-Christian Schmid und Tom Tykwer. Dr.phil.-Dissertation, Universität Osnabrück, 2006, S. 14-19.

bundesrepublikanischer Wohlstandsleere, da er die Wiedervereinigung nicht thematisiert und die generische Kleinstadt nicht lokalisiert. Es ist das Erlebnis dieser generisch postmodernen Geographie, die eng mit der Männlichkeit Pauls verknüpft ist. Er benutzt das Haus seiner Eltern genauso, wie er die Landschaft benutzt, um im Elternauto seine vermeintliche Männlichkeit zu beweisen. Zu keinem Zeitpunkt nimmt er die physische Umgebung wirklich wahr; nur eine Explosion, das sich Bewegend-Ungewöhnliche und Nicht-zu-Übersehende kann seinen Blick anziehen. Die Umgebung wird gänzlich instrumentalisiert, zu einer Unterhaltungskulisse. Damit gibt sich aber die Kamera nicht zufrieden; indem sie auf den Szenen ruht, schreit sie buchstäblich nach einer Sinnggebung, einer Beseelung zunächst durch Paul und dann durch den Zuschauer. Paul verweigert sich. Für ihn bleibt als einzige Realität der großen, weiten Welt die importierte Dänin, die vollends seine auf Sexualität reduzierte Männlichkeit beschäftigt. In beiden Filmen verweigert sich uns der Charakter und seine Motivation; das bedeutet, wie Seeßlen schreibt, auch eine für die *Berliner Schule* typische filmische Verweigerung vor der „kapitalistischen Konsumverabredung“, die z.B. in der Auflösung im heterosexuellen Glück symbolisiert wird. Der Mann ist hier Träger des Konflikts zwischen sinnentleerter, triebhafter Instrumentalisierung und systeminhärenter Selbstinstrumentalisierung, der durch das Kameraauge enthüllt und letztlich erzählerisch nicht gelöst wird.³⁰

Das überträgt sich in *Bungalow* auf die Präsentation des männlichen Körpers. Wir sehen Paul sich immer mehr entkleidend, oft und häufig, bis er, nur noch in Lenes Bikini feminisiert, sich vor seinem Freund versteckt. Daraufhin kasteit er sich barfuß im nächtlichen Heimgang auf der Straße. Diese Selbstbestrafung, gekoppelt mit der Unsicherheit über die eigene Identität, die an der Sexualität hängenbleibt, ist noch eklatanter dargestellt in Armins Phantasien über die ihn attackierenden Motorradfahrer in Lederkluft in *Falscher Bekenner*. Hier erleben wir einen ähnlichen Antihelden, der sich in seiner Orientierungs- und Empathielosigkeit der Umwelt entfremdet und sie zum großen Teil über Technologie, Computer und Fernsehen erlebt. Die Gesellschaft erscheint nur in Form der Druckmedien, an denen er den Erfolg seiner Hochstapelei abliest. Die Erlebnisräume, Herrentoilette und Autobahnabfahrt, sind generisch, aller Individualität und kulturellem Bezug entraubt.

Die Mediatisierung männlicher Erfahrung in ihrer psychopathischen Entfremdung, ihrer narzißtischen Unfähigkeit zur Mitmenschlichkeit und Mitteilung, wird kompromissloser in

³⁰ Georg Seeßlen: 'Die Anti-Erzählmaschine'. In: Der Freitag, 14. 7. 2007; abgerufen am 27. 11. 2010 auf <http://www.freitag.de/kultur/0737-stilfrage>.

Michael Hanekes *Bennys Video* (1992) dargestellt. Hier wird die Instrumentalisierung zum sinnlosen Spiel und zur Fortschreibung männlicher Sinn- und Subjektverweigerung, die modernistisch-normative Heterosexualität wird mit einer postmodernen, machtfixierten Autoerotik ersetzt, wie Frey argumentiert.³¹ In ritualistisch-atavistischer Weise tötet Benny das Mädchen, um in ihrem Todeszucken stellvertretend das letzte Aufbäumen des Lebens, das er nicht zu spüren sich getraut, manifestiert zu sehen. Dann entkleidet er sich völlig und reibt sich mit dem Blut des weiblichen Opfers ein. Obgleich Hanekes Kritik sich auf die gesamte Institution der Familie bezieht, wiederholen sich die Männermodelle in *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (1994) und *Die Klavierspielerin* (2001). Der junge, auf Technologie und Instrumentalisierung fixierte, vollends verwöhnte, aber dabei emotional verwilderte Mann zeigt sich als oberflächlich sozialisiert, kann sich selbst aber nur noch als ausführendes, unbeteiligtes Instrument der Machtkonstellationen erleben.³²

Die gesamte Existenz der jungen Männer *71 Fragmente* ist auf das Konventionell-Funktionale, auf das Formelhafte reduziert. Die Unterhaltungen des Studenten mit seinen Freunden ist von unterschwelliger Aggressivität, die durchaus Unbehagen vermittelt, ein Klischeeaustausch, in dem sich die Männer gegenseitig Kalkulationsfähigkeit, Primatentum und kommerzielle Ausnutzbarkeit bestätigen. In eiskalter Imitation sozialisieren sie sich in den Diskursen der Austauschbarkeit (Geld, Waffen) und des Wettbewerbs (Sport). Die entscheidende Erfahrung des Zuschauers ist es, dass diese Männer im engeren Sinne kein Interesse besitzen, das heißt, sie beteiligen sich nicht als Person an den Aktivitäten, an denen sie teilnehmen, sondern identifizieren sich als Erfüller teilnahmsloser Rollen und Funktionen. Darum rächt sich in dem Studenten authentische Emotion, als er, in Antwort auf die erkannte Behandlung als entmenschlichte Funktionseinheit, die Menschen in der Bank niederschießt und dann Selbstmord begeht.³³ Auch Haneke koppelt diese Erscheinungsform der sadomasochistischen Männlichkeit an den kapitalistischen Diskurs, vor allem aber an die postmoderne Doktrin der vollkommenen Austauschbarkeit, die sich im Geld manifestiert. Die bewusst sachliche, objektivierende Kamera, die aber durch die lose Verzahnung der *Fragmente* keine starke, erzählerische Identifikation erlaubt, ist ein entscheidendes Mittel, die

³¹ Mattias Frey: Michael Haneke. In: *Senses of Cinema* 58 (2010), abgerufen auf: <http://www.sensesofcinema.com/2010/great-directors/michael-haneke/> (konsultiert am 3. 6. 2011).

³² Den erwachsenen Prototyp dazu liefert Tom Tykwer in seinem Kurzfilm *Feierlich reist* (2009), in dem der Geschäftsmann in mechanischer, sinnentleerer und selbstkonditionierender Wiederholung bezugslos Raum und Zeit durchquert, um schließlich zu einem projizierten Konstrukt aus Ehefrau und Hotelfernsehporngestalt zurückzukehren.

³³ Wie in Fassbinders normativ-modernistischer Selbstkorrektur.

Selbstbefangenheit dieses Modells der Männlichkeit zu zeigen. In einer Szene erleben wir den Studenten beim Tischtennistraining mit der Wurfmaschine. Haneke beobachtet kalt-unablässig den ewig wiederkehrenden Vorgang, bis er eine zeitliche Dehnung erreicht, in der es durch die Unerträglichkeit der Wiederholung zu einer skelettierenden Immanenz des (selbst-)instrumentalisierenden Charakters dieses Mannes kommt.

Ulrich Seidl ist ein weiterer österreichischer Regisseur, der die Männlichkeit ebenso kompromisslos inszeniert. In *Import Export* (2007) begegnen wir dem inartikulaten Paul, der, nach Sozialisierung durch narzisstisches Bodybuilding, das für Corneau die Abwesenheit einer identifikationswürdigen Vaterfigur und das Erleben innerer Schwäche symbolisiert,³⁴ und quasimilitärisches Wachmanntaining, wegen Geldschulden mit seinem Stiefvater in den Osten reist, um gebrauchte Spielautomaten zu verkaufen. In einer Kreuz- und Parallelerzählung zur ukrainischen Olga, die – auch ganz rollentypisch – ihre Stelle als Krankenschwester verliert und sich im westlichen Österreich behaupten muss, distanziert sich der stille und nicht besonders intelligente Paul immer mehr von seinem Stiefvater, bis er schließlich, in moralischer Abscheu und in intuitivem Verständnis des instrumentalisierenden Kapitalismuskurses sich alleine, und ganz modern, auf Erfahrungswanderschaft macht. Dabei beginnt sein erwachendes Selbstgefühl mit seiner Erniedrigung durch eine Gruppe Männer in der Untergrundbahn. In ironischem Rollentausch entpuppt sich der Stiefvater als ein Mann, der alles und jeden dem Geld und der dadurch ermöglichten Kommodifizierung unterordnet und seinen Stiefsohn des Konservativen bezichtigt. Macht erscheint hier als Abwesenheit aller Werte durch die Setzung eines Zentralwerts: Geld. Als der Stiefvater seinen Sohn dazu überreden will, eine Prostituierte anzuheuern, erkennt Paul die Zweiseitigkeit dieses Angebots. Er lehnt dies nicht nur aus einem moralischen Harmoniebegriff heraus ab, sondern auch aus dem Wissen um die eigene Gefährdung, wie Brady und Hughes argumentieren.³⁵ In der folgenden Szene, in der der Stiefvater dem Sohn zeigen will, wie Männlichkeit, reiner Materialismus und Verdinglichung identisch sind, benutzt Seidl ebenso bewusst die Zeitdehnungsemphase. Der Stiefvater entwürdigt die junge ukrainische Prostituierte in einem Rollenspiel als Hund, bis der Zuschauer den Anblick nicht mehr ertragen kann. Dabei tritt nicht nur die Lächerlichkeit und Werteleere des Stiefvaters zutage, sondern die Barbarei der postmodernen Wertentleerung zugunsten der

³⁴ Guy Corneau: *Absent Fathers, Lost Sons. The Search for Masculine Identity*. London: Shambhala, 1991, S. 37.

³⁵ Martin Brady und Helen Hughes: 'Import and Export': Ulrich Seidl's Indiscreet Anthropology of Migration. In: *GFL-Journal* 1 (2008), S. 100-122, hier S. 118, abgerufen auf: http://www.gfl-journal.de/Issue_1_2008.php (konsultiert am 3. 6. 2011).

Austauschbarkeit durch das Geld. Paul bietet sich daraufhin selbst den als Untermenschen behandelten Osteuropäern als Arbeiter an. Seidl verknüpft hier westliche Maskulinität mit einer neokolonialen Einstellung gegenüber dem Osten, der wiederum als instrumentalisierte Frau erscheint. Paul merkt, dass sich das auch gegen ihn wenden kann, eine Realität, die Griffiths für die Darstellung osteuropäischer Männer attestiert.³⁶

Damit aber finden wir schließlich zu einer Form des Rollentauschs, die vielleicht am konstruktivsten die Männerrolle aufzulösen und mit nationaler und gesellschaftlicher Identität zu verhandeln sucht. In Wolfgang Beckers *Good Bye Lenin!* (2003) übernimmt der einfühlsame, mitgefühlfähige Sohn zunächst die Rolle des familien- und gemeinschaftserhaltenden Fürsorgers; damit erhält er traditionell der Schwester zugeordnete Züge. Der Held findet in der Abnabelung von seiner (lügenden, sozialistischen, ostdeutschen) Mutter eine neue Identität parallel zur Rückkehr seines Vaters aus dem Westen. In diesem Prozess entledigt er sich auch des politischen Ballasts und des (wertlosen) Erbes seiner Mutter. Dabei versucht Becker das Politische in Form eines aus der Kindheit geretteten Idealismus, der mit dem Staat verknüpft wird, in die Jetztzeit zu transportieren, und lässt die Zukunft offen. Offen bleibt aber nicht seine nun etablierte Beziehung zur Freundin Lara, die zur Integration in das neue Deutschland nötig zu sein scheint. Ein verwandtes, aber differenzierteres Grundschema finden wir in Robert Thalheims *Netto* (2004) und Susanne Zacharias' *Hallesche Kometen* (2005). In beiden Fällen übernehmen die Söhne eine Elternrolle gegenüber ihren ostdeutschen, arbeitslosen Vätern. Die Mutter ist in *Netto* in einer Beziehung mit einem Mann, den der Sohn Sebastian als seine Mutter instrumentalisierend ablehnt; in *Hallesche Kometen* ist sie bei einem Unfall gestorben. Die Väter kommen nur schwer mit diesem Verlust klar und ziehen sich in ihre eigene Welt zurück. Die Söhne verstehen sich emotional mit ihren Vätern, auch wenn es zu Auseinandersetzungen kommt. Zacharias nennt diese Beziehungen ganz einfach Liebesbeziehungen zwischen Vätern und Söhnen, also ein erzählerisches Motiv, das durch wortloses Verständnis, intuitives Mitgefühl und eine beschützende, aber nicht kontrollierende Haltung den traditionellen männlichen Filmdiskurs untergräbt. Zwar sind beide Söhne bisweilen verschlossen, vor allem um ihren eigenen und den Stolz ihres Vaters zu bewahren, aber ebenso artikuliert. Sebastian erklärt sich seiner Freundin Nora (beide Helden und ihre Freunde werden sofort als heterosexuell markiert) in ironischem Verweis auf das maskuline Computerspiel *Warhammer*, aber auch in

³⁶ Robin Griffiths: Bodies without Borders? Queer Cinema and Sexuality after the Fall. In: Griffiths, Queer Cinema, S. 129-142, hier S. 131.

ironischer Ablehnung und Verkehrung männlich-weiblicher Konversation. „Hier führst du arme kleine Jungs her,“ bezichtigt er Nora auf ihrem Dachboden und lehnt dann ebenso ironisch ab: „Ich bin nicht in Stimmung.“ Seinen Vater ermahnt er: „Wolltest du nicht aufräumen?“ und beschwert sich schließlich bei ihm über sein „ewiges Rumgeheule.“ Ben aus Halle trifft die wohlhabendere Jana, die er seinem Vater nicht vorstellen möchte, und als dieser mit einer Ameisenvasion nicht zurechtkommt, beschwichtigt er ihn: „Ich kümmer’ mich drum.“ Beide Filme gewähren auch einen Einblick in die Innenwelt der männlichen Protagonisten. Ben hat den Traum, Reisejournalist zu werden und entwirft Berichte aus seiner Phantasie; Sebastians Computerspiel ist eigentlich ein Medium, über das er komplexe Gefühle zu vermitteln sucht. Beide Söhne versuchen, ihrem Vater eine Stellung zu verschaffen. Ben geht sogar so weit, an seiner Statt die Interviews zu besuchen, gerät aber durch diese (auch heroische) Identifikation, und den Vorwurf, er würde genauso aufgeben wie sein Vater, in eine Selbstkonfrontation, die seinen Idealismus und seine Beziehung zu Jana in Frage stellt. Wie weit der Rollentausch geht, verstehen wir wenn Bens Vater seinem Sohn sagt: „Ich schaff’ das nicht ohne dich.“ Die ähnliche Formulierung von Sebastians Vater, „„Ich pack’ das nicht mehr“, ist aber eine noch prägnantere Illustrierung der emotionalen Offenheit, mit der diese Männer miteinander umgehen. Diese Öffnung und – sowohl verbale als auch nichtverbale – Fähigkeit, sich zu verstehen, zeigt Vater und Sohn abwechselnd in passiv-hinnehmender und aktiv-vorantreibender Funktion: ein dynamischer Rollentausch, der beiden zu einer neu georteten Identität verhilft. Zwar finden wir auch hier Tropen des traditionell Maskulinen im Kontext der Wiedervereinigungsfilme, so die Gleichsetzung des Vaters mit dem Osten und damit mit dem Anima-Weiblichen, das die frühere DDR in ihrer Beziehung zum Westen charakterisiert und neokolonialistisch in die kapitalistischen Strukturen des Westens zu integrieren ist, aber das Positive des Rollentauschs ergibt sich aus einer dynamischeren Wechselhaftigkeit in den Rollenattributen, die eben nicht zwischen konventioneller Männlichkeit und Feminisierung oszilliert.³⁷ Dabei hat die Freundin durchaus auch die Rolle, als Katalysator für die Unabhängigkeit und Abnabelung des Sohnes zu fungieren. Erzählerisch ist das allerdings nicht zwingend, und in der in den Raum gestellten Festigung der heterosexuellen Beziehung des Sohnes und der erreichten Unabhängigkeit des Vaters stoßen wir am Ende doch wieder auf eine Symbolik, die ein restauratives Happy End andeutet. In beiden Filmen, vor allem in *Hallesche Kometen*, haben die Männer (und die Kamera) weitschweifende Blicke, die panoramisch und nicht

³⁷ Naughton: *That was the Wild West*, S. 111. Das gilt sogar für Edgar Reitz’ *Heimat III* (2001).

instrumental die Umwelt aufnehmen. Halle und die Vorstadt Berlins erhalten hier Identität und bewegen sich bewusst weg von einer postmodernen, generischen Großstadtkulisse, die die Deutschlandidentifikation im Film der neunziger Jahre kennzeichnete.³⁸

Der Rollentausch bleibt die zentrale Methode, Maskulinität zu hinterfragen, indem er sie aus der Konvention heraushebt oder aus einer Perspektive zeigt, in der sie die Konvention durchbrechen könnte. Wir erleben den Karrieremann, der zum Hausmann degradiert wird und damit das Zerbrechliche konventioneller Haushalte herauskristallisiert (*Das wahre Leben*, 2006), den verantwortungsvollen, homosexuellen Sohn, der den kindischen Vater organisieren muss (*Reine Geschmackssache*, 2007), aber auch das neue Genre der männlichen Lolita-Filme, die entweder paritätisch die Sexualität der Frau beleuchten sollen (*Verfolgt*, 2006; *Auftauchen*, 2006; *42 Plus*, 2007) oder aber den Rollentausch als Katalysator für das Aufbrechen von konventionellen, heterosexuellen Institutionen wie der Ehe benutzen (*Der Felsen*, 2002; *PingPong*, 2006). Auch das *Road-Movie* (*Sommer Hunde Söhne*, 2004) und der Jungsfilm (*Ein Freund von mir*, 2006) bieten durch komplexere Rollenzuweisungen bzw. -entlarvungen ein momentanes Auflösen der Konvention. Letztlich läuft in den meisten Fällen diese Transformation aber auf die Restitution der Präzedenz hinaus, oder, mit anderen Worten, der allegorische, postmoderne Rollentausch endet in der Wiederkehr des (eben konventionellen) Symbols. Experimenteller und konsequenter sind Filme mit homosexuellen oder migratorischen Charakteren (*Lola und Bilidikid*, 1999; *Kleine Freiheit*, 2003; *Lichter*, 2003; *Wir*, 2004), sei es in erzählerischer Hinsicht in Andreas Strucks *Chill Out* (2001), in der hetero- und homosexuelle Attribute entrelationalisiert, sozusagen neosexualisiert werden, wie Fox schreibt, um dem restaurativen, relationalen Binarismus zuvorzukommen, oder darstellerisch in Michael Satzingers *Das Flüstern des Mondes* (2006), wo die Vater-Sohn-Beziehung und die Dreiecksbeziehung spielerisch postmodern inszeniert und dabei Mann und Frau gleichermaßen in eine projektive Körperlichkeit eingebunden werden, die den sadomasochistischen Machtdiskurs hinterfragt und ähnlich dynamische Rollenzuweisungen wie in *Netto* und *Hallesche Kometen* etabliert.³⁹

Dem typischen Mannheld fehlen als Merkmal der Postmoderne das Idealistische, die Innerlichkeit, die Selbstreflektion; er ist selten politisch und das Transzendente ist gänzlich abwesend. In dem Grad, in dem das zutrifft, erleben wir auch die Instrumentalisierung der

³⁸ Lee: Der Wandel im deutschen Film, S. 25.

³⁹ Broderick Fox: Chill Out. In: Film Quarterly 54/4 (2001), S. 38-41. Siehe auch Karin Hamm-Ehsani: Intersections. Issues of National, Ethnic and Sexual Identity in Kutlug Ataman's Berlin Film Lola und Bilidikid. In: Seminar 44/3 (2008), S. 366-381, hier S. 373-378.

Umwelt, vor allem als generische Stadt oder Behausung, die die deutsche Vergangenheit entfernt. Dabei entdecken wir, dass die Darstellung solcher Männer bisweilen nicht auf Gutheißen beruht, sondern auf einem kritischen Abbildungsversuch der Realitäten. Die meisten der männlichen Protagonisten erscheinen als verschlossen und inartikulat; dabei bleibt es oft unklar, ob sich dahinter Angst und das Verweigern vor der Teilnahme an gewissen Diskursen verbirgt, also womöglich ein Versuch, sich gegen die Übernahme durch heteronome Bestimmung zu wehren, oder aber ganz traditionell-männliche, anal-retentive Manipulationssucht,⁴⁰ eine konstitutiv gestörte Psyche oder einfach Leere.

An der Maskulinität demaskiert sich die Postmoderne als restaurativ. Zwar entzieht sie ihr die traditionelle sexuelle Identität, reiht sie aber in der Verneinung aller sozial-gesellschaftlicher Neudefinition und Wertsetzung wieder in die Konvention ein. Wie Fassbinders Helden, die die sie instrumentalisierenden Werte vollends gutheißen, so benutzen unsere privatisierten, postmodernen Mannhelden „Mobiltelefone und tragen Markenklamotten, aber sie denken und fühlen wie Menschen der fünfziger Jahre,“ wie Seeßlen schreibt.⁴¹ Das Moment der Restauration, verstanden im Sinne von Clarkes Rettungsmechanismus vor der Entfremdung der Postmoderne, lässt sich als Wunschprojektion oder als nötig befundene Idealisierung solcher heterosexueller Beziehungen sehen, die als gefährdet und – allerdings unbewusst – dysfunktional erlebt werden.⁴² Auch dies wäre als restaurative Ideologie zu verstehen, die die sich aus der Modernekritik ergebende Darstellung und Auslotung neuer Männer- und Frauenrollen als filmisch dargestellte Utopie erlaubt und genießt, sie aber gleichzeitig als Utopie, als werteloses Spiel hinfällig gemacht sieht. Insofern diese neue darstellerische Flexibilität Ergebnis (und auch Grund) postmoderner Umstände ist, so lässt sie sich gesellschaftlich nicht institutionalisieren, d.h. als Identitätskonstrukt im Brennpunkt eines absoluten Relativismus aufbauen. In der Abwesenheit von gesetzten und nicht instrumental-relativen Selbstentwürfen und zivilpolitischen Projekten, was Jameson eben als ‚Idealismus‘ bezeichnet, der gleichzeitigen Auflösung der autonomen Ich-Idee in dem ökonomisch-industriellen Flux der Kommodifizierung⁴³ und dem eng damit verwobenen soziologisch-scientistischen Dogma der vollkommenen Determiniertheit (die in ihrer griechischen Tragik die negative Dialektik der Moderne als Dauerzustand zu etablieren versucht), bleibt die

⁴⁰ Robinson: Emotional Constipation, S. 134.

⁴¹ Georg Seeßlen: Neue Heimat, Alte Helden. In: EPD Film 4/2008, abgerufen auf: <http://www.filmzentrale.com/essays/neueheimatgs.htm> (konsultiert am 10. 3. 2011).

⁴² Clarke: In Search of Home, S. 163.

⁴³ Jameson: Postmodernism, S. x und 387.

immer gefährdete Privatsphäre zumindest filmisch ein Ort, an dem Maskulinität das Biologistisch-Fremdbestimmte zeitweise durchbricht und gewünschte Identitäten inszeniert.