

„Each man kills the thing he loves.“

Eine *Camp*-Lektüre von Rainer Werner Fassbinders

Faustrecht der Freiheit und Querelle

Kennwort (*jelige*): FERIA

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
2	Zum Begriff <i>Camp</i>	6
2.1	Einleitung.....	6
2.2	Kennzeichen des <i>Camp</i>	6
2.2.1	Ironie	8
2.2.2	Ästhetizismus	9
2.2.3	Humor.....	10
2.3	Zur Subjektivität des <i>Camp</i> -Begriffs.....	10
2.4	Zum Verhältnis zwischen <i>Camp</i> und Politik.....	12
2.5	Zum Verhältnis zwischen <i>Camp</i> und Homosexualität	13
3	Zur Wahrnehmung von Ironie und Humor in <i>Faustrecht der Freiheit</i>	15
3.1	Einleitung.....	15
3.2	Überblick des Films.....	15
3.3	Zur <i>campy</i> Darstellung von Franz als Proletarier	16
3.4	Zur <i>campy</i> Darstellung von Franz als Parvenü.....	19
3.5	<i>Camp</i> und die Frage der Subversion.....	25
4	Zur ästhetischen Welt von <i>Querelle</i>	28
4.1	Einleitung.....	28
4.2	Überblick des Films.....	28
4.3	Zum Ästhetizismus der Ausstattung.....	29
4.4	Zum Ästhetizismus der Figuren	32
4.5	<i>Camp</i> und die Entthronung des Seriösen.....	34
5	Fazit	36
	Literatur	38

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Analyse von zwei Filmen aus dem Werk Rainer Werner Fassbinders, nämlich *Faustrecht der Freiheit* und *Querelle*, im Deutungsrahmen des *Camp*-Stils. Das Konzept ‚*Camp*‘ hat in den letzten Jahren seinen Weg in die Mainstream-Populärkultur gefunden, u. a. dank seiner Darstellung in den Medien, die durch die steigende Repräsentation von der Queerkultur und insbesondere der Drag-Kultur durch populäre und soziale Medien veranschaulicht wird, sowie durch die Aneignung des Konzepts für große Modeveranstaltungen wie die Met Gala, deren Motto für 2019 „Camp: Notes on Fashion“ lautete. Oberflächlich betrachtet scheint diese veränderte Öffentlichkeit des *Camp* paradox zu sein; mehrere Wissenschaftler vertreten die Auffassung, dass eines der grundlegenden Merkmale des *Camp* darin besteht, dass er außerhalb des Mainstreams existiert. Das Lustige am *Camp* ist jedoch seine Fähigkeit, „das Ernste zu entthronen“, wie Susan Sontag es ausdrückt.¹ *Camp* wird demjenigen, der versucht, ihn einzufangen und ins Rampenlicht zu stellen, immer wieder aus den Fingern gleiten und über den gescheiterten Versuch lachen, das Geheimnis seines Zaubertricks zu lüften.

Der Zusammenhang zwischen Fassbinders Filmen und *Camp* ist seit den 70er Jahren von mehreren Autoren angesprochen bzw. in unterschiedlichem Maße untersucht worden. Im Jahr 1975 behaupteten Manny Farber und Patricia Patterson, Fassbinders (zu dieser Zeit nur) 24 Filme seien alle aus der *Camp*-Sensibilität des Regisseurs entsprungen.² Ihrem Ansatz nach wird die *Camp*-Sensibilität bei Fassbinder durch seine „ritualisierte Syntax“ realisiert. Im Jahr 1977 wurde ein Essay von Jack Babuscio veröffentlicht, in dem der Filmkritiker u. a. Fassbinders Film *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* aus der *Camp*-Perspektive analysiert. Anders als bei Farber und Patterson liegt der Fokus bei Babuscio nicht auf der *Camp*-Sensibilität Fassbinders, sondern der der Zuschauer.³ Die vorliegende Analyse von *Faustrecht der Freiheit* und *Querelle* nimmt den Ansatz Babuscios als Ausgangspunkt und fokussiert dementsprechend die Rezeption bzw. die Wirkung der Filme, allerdings aufgrund gewisser Merkmale, die den Filmen immanent sind.

¹ Susan Sontag, „Notes on ‚Camp‘“, in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject ; a Reader*, hg. von Fabio Cleto (Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 1999), 62. Übers. d. Verf.

² Vgl. Manny Farber und Patricia Patterson, „FASSBINDER“, *Film Comment* 11, Nr. 6 (1975): 5.

³ Vgl. Jack Babuscio, „The Cinema of Camp (Aka Camp and the Gay Sensibility)“, in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject ; a Reader*, hg. von Fabio Cleto (Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 1999), 117–19.

Was die *Camp*-Perspektive den Zuschauern und logischerweise auch dem Filmanalytiker verleihen kann, ist, wie Babuscio es ausdrückt, „a means of heightening our appreciation of any particular performance, film or director.“⁴ Es stellt sich also die Frage, anhand welcher Merkmale sich die Filme *Faustrecht der Freiheit* und *Querelle* zu einer *Camp*-Lektüre eignen. Sollen diese identifiziert werden, lässt sich in Anknüpfung daran fragen, welche Interpretationen der Filme hervorgehoben werden, wenn sie in den Deutungsrahmen des *Camp* gesetzt werden. Die Forschungsfragen sollen beantwortet werden, um das Verhältnis zwischen den zwei Filmen und der *Camp*-Sensibilität zu beleuchten. Es geht nicht darum, dieses Verhältnis zu konkretisieren, denn, wie im nächsten Kapitel erklärt wird, widersetzt sich die *Camp*-Sensibilität einer Konkretisierung. Es soll auch erwähnt werden, dass Parallelen zwischen Fassbinders Filmen und *Camp* zu ziehen, keineswegs als Schubladedenken geschätzt werden soll. Diese Arbeit zielt nicht darauf, die zwei Filme als ausschließlich *campy* einzustufen, nur diese bestimmte Rezeptionsmöglichkeit zu untersuchen.

Als theoretischer Ausgangspunkt der Analyse sollen hauptsächlich die Erläuterungen zum *Camp* von Susan Sontag, Esther Newton und Jack Babuscio dienen. Von der filmanalytischen Hinsicht wird davon ausgegangen, dass Filme kommunikative Medien sind, indem sie in einem kommunikativen Prozess gebunden sind, der aus einer Interaktion zwischen Filmtext und Rezipienten (d. h. den Zuschauern) besteht. Lothar Mikos spricht von der Produktion des konkretisierten Filmtextes, und damit auch der potenziellen Bedeutungen des Filmtextes, „im Akt der Rezeption und Aneignung“.⁵ Diesem Ansatz nach verfügen Filmtexte an sich über keine festgelegte, objektive Bedeutungen. Vielmehr machen sie Angebote und inszenieren Lesarten, „über die sie die Aktivitäten der Zuschauer vorstrukturieren.“⁶ In dieser Arbeit geht es also darum, exemplarische Szenen aus den ausgewählten Filmen zu zerlegen, um die Bedeutungsangebote näher analysieren zu können, die sich in Zusammenhang mit den Kennzeichen des *Camp* bringen lassen, und die demzufolge eine Grundlage für eine der möglichen Lesarten, nämlich für eine *Camp*-Lektüre der Filme bilden.

⁴ Babuscio, 117.

⁵ Lothar Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, 3., überarb. und aktualisierte Aufl, UTB Medien- und Kommunikationswissenschaft, Pädagogik 2415 (Konstanz: UVK-Verl.-Ges, 2015), 25.

⁶ Mikos, 25.

Die Arbeit ist wie folgt aufgebaut: Kapitel 2 widmet sich einer Klärung des *Camp*-Begriffs und somit zugleich der Bildung des Deutungsrahmens. Dabei werden einige grundlegende, für die Analyse der Filme einschlägige Facetten des *Camp* skizziert. Darauf aufbauend, wird in Kapitel 3 die Merkmale der Ironie und des Humors am Beispiel von *Faustrecht der Freiheit* (1975) erläutert. In Kapitel 4 soll das Kennzeichen des Ästhetizismus am Beispiel von *Querelle* (1982) veranschaulicht werden. Am Ende der Arbeit werden die Ergebnisse der beiden Analysen zusammengefasst.

2 Zum Begriff *Camp*

2.1 Einleitung

Der Begriff des ‚*Camp*‘ ist bekanntermaßen schwer zu fassen. Versuche, dies zu tun, müssen sich mit der wohlbekannten und oft zitierten Aussage der Philosophin Susan Sontag auseinandersetzen: „to talk about camp [...] is to betray it“⁷. Trotzdem hat sich *Camp* in den letzten Jahrzehnten als Objekt wissenschaftlicher Diskurse erwiesen. Das folgende Kapitel versucht, auf der Grundlage des wissenschaftlichen Diskurses einen Überblick über den Begriff ‚*Camp*‘ zu geben (und dabei auch keinen Verrat zu begehen). Beschreibungen von diesem Phänomen müssen damit rechnen, dass *Camp* in erster Linie durch eine gewisse Fluidität gekennzeichnet ist, was auch in der Forschungsliteratur zum Ausdruck kommt: *Camp* wird mit allerlei Auffassungen, u. a. Sensibilität, Geschmack, Ästhetik und Stil, sowie mit unterschiedlichen Metaphern bezeichnet. *Camp* lässt sich auch als „kodierte Sprache“ und „queeres Genre“ verstehen.⁸ *Camp* ist also durchaus ein facettenreiches Phänomen. Zu den Facetten des *Camp*, die in diesem Kapitel skizziert werden, gehören: (1) einige grundlegende Kennzeichen des *Camp*; (2) die Frage, ob Objekte an sich *campy* sein können, oder ob *Camp* durch Wahrnehmung bzw. einen Rezeptionsprozess entsteht; (3) die Frage, inwiefern *Camp* politisch sein kann; (4) die Beziehung zwischen *Camp* und Homosexualität.

2.2 Kennzeichen des *Camp*

Eine präzise Definition von *Camp* darzulegen, würde nur zu einer Verflachung seines facettenreichen Charakters führen. Deshalb zielt der folgende Abschnitt eher auf eine Beschreibung mancher in der Forschungsliteratur häufig erwähnten Aspekte davon. Susan Sontags bahnbrechendes Essay „Notes on Camp“, das hauptsächlich aus einer Liste von Anmerkungen zum *Camp*-Begriff besteht, ist seit seiner Veröffentlichung im Jahr 1964 zu einem der einflussreichsten Texte über den Begriff geworden. In Sontags Essay wird *Camp* als eine „Sensibilität“ bezeichnet, als eine Weltansicht, die nicht auf Schönheit, sondern auf dem Künstlichen und der Stilisierung

⁷ Sontag, „Notes on ‚Camp‘“, 53.

⁸ Vgl. Bruce E. Drushel und Brian M. Peters, „Introduction: Some Notes on ‚Notes‘“, in *Sontag and the Camp Aesthetic: Advancing New Perspectives*, hg. von Bruce E. Drushel und Brian M. Peters, Media, culture, and the arts (Lanham: Lexington Books, 2017), x–xi.

beruht.⁹ Ein Grundzug der *Camp*-Objekte liegt darin, dass sie die Aufmerksamkeit auf ihre eigene Künstlichkeit lenken. Damit wird auf eine Hervorhebung des Äußeren, auf die Betonung der oberflächlichen und sinnlich wahrnehmbaren (bzw. genießbaren) Merkmale hingewiesen. Ferner postuliert Sontag, *Camp* sei durch „failed seriousness“ gekennzeichnet: die Entthronung des Seriösen stelle den Sinn des *Camp* dar.¹⁰ Obwohl Sontags Essay in den folgenden Jahrzehnten mehrfach Kritik hervorrufen würde (und einige Autoren es sogar für unnötig halten, Sontag für ihren Beitrag zu würdigen), lässt sich feststellen, dass Sontag mit „Notes on Camp“ den Grundstein für die wissenschaftlichen Diskurse über *Camp* gelegt hat.

An die Bezeichnung von *Camp* als Sensibilität knüpft der Filmkritiker Jack Babuscio an und entwickelt die Konzeptualisierung in diese Richtung weiter. Im Mittelpunkt der *Camp*-Auffassung Babuscios steht das, was er als „the gay sensibility“ bezeichnet. Der Kern dieser Sensibilität ist ihre Trennung vom Mainstream; das Schwulsein verleihe einem eine erhöhte Wahrnehmungsfähigkeit in Gefühlsfragen wegen gesellschaftlicher Unterdrückung. Obwohl *Camp* historisch gesehen am deutlichsten als eine Facette der schwulen Kultur erscheinen mag, sollte im 21. Jahrhundert der Begriff ‚queer‘ nicht außer Acht gelassen werden, da es nicht ausschließlich auf schwule Männer beschränkt ist und zugleich auf eine allgemeinere Infragestellung der Normen verweist.¹¹ Ohnehin sei *Camp* nach Babuscios Auffassung untrennbar mit dieser Sensibilität verbunden: „The term ‘camp’ describes those elements in a person, situation, or activity that express, or are created by, a gay sensibility. Camp is never a thing or person per se, but, rather, a relationship between activities, individuals, situations and gayness.“¹² Die Fähigkeit, etwas als *campy* zu bezeichnen, beruht also laut Babuscio auf einer schwulen Perspektive. Zudem skizziert er vier grundlegende Kennzeichen des *Camp*: Ironie, Theatralität, Ästhetizismus und Humor. Da die Kennzeichen Ironie, Ästhetizismus und Humor als Stütze für die Analyse der Filme in dieser Arbeit dienen, werden sie im Folgenden ausführlicher beschrieben.

⁹ Vgl. Sontag, „Notes on ‚Camp‘“, 54.

¹⁰ Vgl. Sontag, 62.

¹¹ Vgl. Michael Warner, „Introduction“, in *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, hg. von Michael Warner und Social Text Collective, Cultural politics, v. 6 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), xxvi.

¹² Babuscio, „The Cinema of Camp (Aka Camp and the Gay Sensibility)“, 118.

2.2.1 Ironie

Dass Ironie als ein wesentlicher Teil des *Camp* fungiert, wird von mehreren Autoren behauptet. Nach Babuscios Auffassung stellen Inkongruenzen zwischen Objekten und ihren Kontexten den Kern der Ironie dar.¹³ Zu den am häufigsten angewendeten Kontrasten des *Camp* gehöre nach Babuscio die Gegenüberstellung des Männlichen/des Weiblichen. Die Ausbeutung dieser Opposition spielt beispielsweise in der Performancetradition der Travestie eine wesentliche Rolle. Ein konkretes Beispiel dafür nennt Esther Newton in ihrer Studie zu Travestiekünstlern in den 60er Jahren in Amerika. Einer der Befragten soll ihr erzählt haben: „...the campiest thing he had seen recently was a midwestern football player in high drag at a Halloween ball. [...] the football player was seriously trying to be a lady, and so his intent was not camp, but ... the *effect* to the observer was campy.“¹⁴ Dieses Beispiel des amerikanischen Fußballspielers lässt die gescheiterte Ernsthaftigkeit des *Camp* durch die Gegenüberstellung des Männlichen/des Weiblichen spürbar werden. Zugleich betont Newton, dass *Camp* sich als eine Wirkung verstehen lässt, die auf die Betrachter angewiesen sei. (Dieser kommunikative Aspekt des *Camp* wird im Unterkapitel 2.3 ausführlicher erläutert.) Zu weiteren Oppositionen, die mit *Camp* assoziiert werden können, gehören Jugend/(hohes) Alter, das Sakrale/das Profane, billige/teure Gegenstände, und hoher/niedriger Status. Durch die Gegenüberstellung solcher zueinander anscheinend unpassender Ideen oder Wesen, beschäftigt sich *Camp* mit der spielerischen Infragestellung der Gültigkeit von binären Oppositionen.¹⁵ Sofern diese Oppositionen von einer dominanten Gesellschaft bestimmt sind, lässt sich *Camp* als subversiv bezeichnen.

Ironie wird von Newton als den Gegenstand von *Camp* bezeichnet,¹⁶ was sich dadurch erklären lässt, dass homosexuelle Beziehungen an sich von der Gesellschaft als inkongruent wahrgenommen werden – ein Standpunkt, an den auch Babuscios Erläuterungen anknüpfen. Ein Konsequenz dieses Status der moralischen Abartigkeit sei, dass queere Menschen auf die Inkongruenzen, die der Gesellschaft selbst innewohnen, eingestellt werden.¹⁷ So können

¹³ Vgl. Babuscio, 119.

¹⁴ Esther Newton, „Role Models“, in *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, hg. von David Bergman (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), 47. Hervorh. i. Orig.

¹⁵ Vgl. David Bergman, „Strategic Camp: The Art of Gay Rhetoric“, in *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, hg. von David Bergman (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), 95.

¹⁶ Vgl. Newton, „Role Models“, 46–47.

¹⁷ Es sollte hier jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass beide dieser Essays in den siebziger Jahren erschienen, nur wenige Jahre nach dem Stonewall-Aufstand in New York, der die Homosexuellenbewegung angestoßen hatte und der in den Diskursen über das Schwulsein den Aspekt der Unterdrückung in den Vordergrund

Homosexuelle beim ‚Campen‘ diese Inkongruenzen hervorheben oder bloß erfinden. Es wird sich jedoch herausstellen, dass der subversive Charakter von homosexuellen Partnerschaften, die Babuscio voraussetzt, in den untersuchten Filmen Fassbinders selbst unterminiert wird. Dadurch wird die Basis der Ironie als Kennzeichen des *Camp* selbst zum ironischen Objekt.

2.2.2 Ästhetizismus

Der Begriff des Ästhetizismus bezieht sich auf eine Kunstbewegung des späten 19. Jahrhunderts, deren zentrale Lehre war, dass die Kunst einzig und allein der Schönheit halber existiert, und dass sie weder politischen noch didaktischen Zwecken dienen sollte.¹⁸ Bereits in der ersten Anmerkung ihres Aufsatzes bezeichnet Susan Sontag *Camp* als „a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization.“¹⁹ So beruht die Wahrnehmung von *Camp* in vielen Fällen auf der Wertschätzung der Künstlichkeit und der Stilisierung des Gegenstandes. Diese ästhetische Betrachtungsweise soll die Existenz anderer Perspektiven nicht leugnen; vielmehr ist damit gemeint, dass die „inhaltbezogenen“ Aspekte des Gegenstandes beim *Camp* außer Acht gelassen werden. Darin besteht die Dualität der Wahrnehmung, worauf Sontag verweist.²⁰ In Bezug auf Kunst führt Sontag weiter aus, dass der *Camp*-Geschmack sich an Verzierung bzw. an eine Kunst wendet, die Texturen, sinnensfreudige Oberflächen und den Stil akzentuiert.²¹ Der Fokus auf oberflächliche, sinnlich wahrnehmbare Merkmale eines Gegenstands wurde auch von Babuscio im Zusammenhang mit Film aufgegriffen. Er verknüpft den ästhetischen Aspekt von *Camp*, wie er im Film erscheint, mit einer Hervorhebung dieser Merkmale, nicht weil sie den Plot vervollständigen, sondern weil sie an sich faszinierend sind.²² Die Verbindung zwischen *Camp* und Übertreibung kann sich auch ästhetisch manifestieren. Als Stilempfindlichkeit richtet sich *Camp* auf das Überstilisierte und das Ornamentale. *Camp* impliziert einen Verzicht auf das Natürliche zugunsten des Künstlichen.

gedrängt hatten. Seitdem haben sich sowohl die gesellschaftliche Einstellung die Homosexualität betreffend, als auch die Diskurse darüber verändert.

¹⁸ Vgl. „Aestheticism | Art Movement | Britannica“, zugegriffen 19. März 2022, <https://www.britannica.com/art/Aestheticism>.

¹⁹ Sontag, „Notes on ‚Camp‘“, 54.

²⁰ Vgl. Sontag, 57.

²¹ Vgl. Sontag, 55.

²² Vgl. Babuscio, „The Cinema of Camp (Aka Camp and the Gay Sensibility)“, 121.

2.2.3 Humor

Humor kann als eine Strategie des *Camp* betrachtet werden. Etwas als *campy* zu bezeichnen, geht mit dem Spaß, dem Goutieren und dem Lachen einher. Laut Sontag bietet *Camp* seinen Eingeweihten eine spaßhafte Weltansicht an, die einem zugleich eine Distanz von den Tragödien und der Verbitterung der Welt beschert.²³ Andere Autoren postulieren, dass die Beziehung zwischen *Camp* und Humor ihren Ursprung in der Verwendung von *Camp* als Teil einer Überlebensstrategie homosexueller Menschen (historisch gesehen meistens schwuler Männer) habe (Menschen, die lange Zeit versuchen mussten, sich Platz in einer gegen ihnen feindlichen Gesellschaft zu schaffen). Es soll auch beachtet werden, dass Humor in diesem Kontext nicht mit Leichtherzigkeit gleichzusetzen ist; Bissigkeit ist *Camp* nicht fremd. Deshalb sind es bezüglich Filme nicht nur Komödien, die als *campy* wahrgenommen werden können; ganz im Gegenteil sind Elemente von *Camp* bei allerlei Filmgattungen zu erkennen. Wichtiger als die Gattung eines Films ist – neben der Wahrnehmung von Ironie, Theatralität, und Ästhetizismus/Stilisierung – die Erkenntnis, dass Humor oft in unkonventionellen Situationen zu finden ist. Als Beispiel dafür könnte man den Film *Whatever Happened to Baby Jane?* (1962) von Robert Aldrich anführen. Obwohl dieser Film als Drama, Horrorfilm und Thriller eingestuft wird, gehört er zum Kanon der *Camp*-Filme, nicht zuletzt, weil gewisse Elemente des Filmtexts die Zuschauer (die auf eine *Camp*-Lesart eingestellt sind) daran hindern, ihn ernst zu nehmen. Dieses Hindernis ist die gescheiterte Ernsthaftigkeit, die laut Sontag im Mittelpunkt der *Camp*-Sensibilität steht. Wenn Zuschauer sich beim Anschauen dieses Films dabei ertappen, über die schrecklichen Ereignisse zu lachen, steckt *Camp* dahinter. Durch die Infragestellung dessen, was als lustig oder humorvoll verstanden werden darf, wird das Lachen zu einer subversiven Tat.

2.3 Zur Subjektivität des *Camp*-Begriffs

In diesem Abschnitt wird auf Frage näher eingegangen, ob *Camp* sich in Objekten an sich erkennen lässt oder erst durch die Wahrnehmung dieser Objekte entsteht. Dadurch soll veranschaulicht werden, wie *Camp* bei der Filmanalyse eine aufschlussreiche Perspektive bieten kann. Es bleibt umstritten, ob *Camp* ausschließlich im Auge des Betrachters liegt, genauer gesagt, ob *Camp* im Kopf des Wahrnehmenden entsteht, oder ob er sich auch in Situationen, Objekte und Personen als inhärente Eigenschaft erkennen lässt. Nach Sontag weisen bestimmte Objekte und das

²³ Vgl. Sontag, „Notes on ‚Camp‘“, 63.

Verhalten von gewissen Personen einen *campy* Charakter auf, wie z. B. Tiffany-Lampen, die Opern von Bellini, der Film *King Kong* von Schoedsack, Frauenkleider der zwanziger Jahre, oder *stag films* (heimlich produzierte pornographische Stummfilme aus den ersten zwei Dritteln des 20. Jahrhunderts), wenn die Zuschauer ihren Zweck der sexuellen Erregung beiseitelegen.²⁴ Dennoch haben solche Auflistungen eine Vergegenständlichung des *Camp*-Begriffs zur Folge, die im Gegensatz zum relativierenden Charakter von *Camp* steht, wie Charles Ludlam in seinem Essay über *Camp* feststellt. Ludlam meint, Sontag habe dem *Camp*-Begriff dadurch Unrecht getan; sie habe *Camp* dadurch „an die Wand genagelt.“²⁵ *Camp* lässt sich aber nicht als bloßes museales Objekt der Faszination ausstellen. Als dynamische, kommunikative Medien, denen Mehrdeutigkeit innewohnt, lassen sich Filme ebenfalls nicht ohne Weiteres in die *Camp*-Schublade stecken. Bei Sontags Hinweis auf die Einstellung der Zuschauer bei *stag films* ist jedoch dieser Ansatz teilweise erkennbar.

Andere Autoren gehen davon aus, dass *Camp* ausschließlich eine Leistung des Rezipienten ist. Esther Newton ist der Ansicht, dass *Camp* nicht dem Objekt selbst, sondern der Spannung zwischen dem Objekt und seinem Kontext innewohnt.²⁶ Nach Scott Long werde *Camp* von den Zuschauern von einer *Camp*-Einstellung aus geschaffen, indem sie die binäre Opposition zwischen dem Ernstesten und dem Absurden in Frage stellen.²⁷ Die Rolle der Zuschauer bei der *Camp*-Lektüre von Filmen wird auch von Johannes von Moltke betont.²⁸ Ludlam vertritt die Position, dass *Camp* ausschließlich während der Wahrnehmung zustande kommen kann.²⁹ In Erwägung aller dieser Gesichtspunkte ergibt sich, dass Kommunikation eine Voraussetzung für *Camp* ist.

In dieser Arbeit wird davon ausgegangen, dass Filmtexte sich während der Rezeption als *campy* wahrnehmen lassen. So ist *Camp* eine Art Rezeptionsmöglichkeit, die aktiviert werden kann, die aber – auch bei queeren Zuschauern – nicht unbedingt aktiviert werden muss. Es liegt an die Zuschauer, ob *Camp* als Deutungsrahmen angewendet wird oder nicht. Darüber hinaus wird

²⁴ Vgl. Sontag, 54–55.

²⁵ Vgl. Charles Ludlam und Steven Samuels, *Ridiculous Theatre: Scourge of Human Folly: The Essays and Opinions of Charles Ludlam*, 1st ed (New York: Theatre Communications Group, 1992), 226.

²⁶ Esther Newton, „Role Models“, in *Camp Grounds: Style and Homosexuality* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), 39–53. Übers. d. Verf.

²⁷ Scott Long, „The Loneliness of Camp“, in *Camp Grounds: Style and Homosexuality* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), 78–91.

²⁸ Johannes von Moltke, „Camping in the Art Closet: The Politics of Camp and Nation in German Film“, in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject ; a Reader*, hg. von Fabio Cleto (Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 1999), 409–32.

²⁹ Vgl. Ludlam 1992, S. 227.

angenommen, dass dieser Deutungsrahmen zum Teil auf das Erkennen von bestimmten Merkmalen (in erster Linie von denen, die im Unterkapitel 2.2 skizziert wurden) eines Filmtextes angewiesen ist. Die scheinbar stichhaltigen Belege für eine *Camp*-Lektüre, die in den folgenden Kapiteln geliefert werden, sollen demzufolge nicht als die übertragenen Nageln, von denen Ludlam spricht, verstanden werden. Vielmehr sind sie wie Komplizen, wenn nicht bei dem Verrat, worauf Sontag verweist, so doch beim Hereinschleichen durch die Hintertür des übertragenen Kinos.

2.4 Zum Verhältnis zwischen *Camp* und Politik

Sontags Anmerkungen zufolge bewirke die *Camp*-Linse einen entpolitisierenden Effekt, indem sie den Inhalt des Betrachteten blockiert.³⁰ Damit meint sie jedoch nicht, dass *Camp*-Objekte oder *Camp*-Personen ausschließlich *Camp* oder inhaltslos sind. Vielmehr ergibt sich bei der Wahrnehmung oder Deutung dieser Objekte und Personen eine Duplizität: einerseits hat der Gegenstand (irgend)eine unmittelbare, öffentliche Bedeutung, andererseits wird er privat im Sinne von bloßer Künstlichkeit wahrgenommen. Als Beispiel dafür nennt Sontag den Jugendstil, dessen Objekte voller Inhalt und trotzdem zu einem reinen ästhetischen Blick geöffnet sind.³¹ Diese Trennung von *Camp* und Inhalt bzw. von *Camp* und Politik hat sich als einer der oft kritisierten Punkte von Sontags Essay erwiesen. In den Jahrzehnten seit der Erscheinung von „Notes on Camp“ ist die Beziehung zwischen *Camp* und Politik mehrfach betont worden. Ross vertritt den Standpunkt, dass *Camp* politisch wird, indem er mit „an explicit commentary on feats of *survival* in a world dominated by the taste and interests of those it serves“ einhergeht.³² Drushel und Peters behaupten, das politische Charakter von *Camp* als queeres Genre bestehe darin, dass er eine normative Denkweise in Frage stellt.³³ Wenn Queersein, wie Warner es ausdrückt, in der Fähigkeit bestehe, „to challenge the common understanding of what gender difference means, or what the state is for, or what ‘health’ entails, or what would define fairness, or what a good relation to the planet’s environment would be“, liegt der Schluss nahe, dass *Camp* als Deutungsrahmen eine Vielfalt von politischen Wirkungen haben kann. Zudem hat *Camp* in politischer Hinsicht möglicherweise sogar Vorteile. David Bergman weist auf die Attraktivität einer *Camp*-Politik hin:

³⁰ Vgl. Sontag 1999, S. 57.

³¹ Vgl. Sontag 1999, S. 57.

³² Andrew Ross, „Uses of Camp“, in *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, hg. von David Bergman (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), 62. Hervorh. i. Orig.

³³ Vgl. Drushel und Peters, „Introduction: Some Notes on ‚Notes‘“, xi.

als politische Strategie verlangen *Camp* und Drag im Vergleich zu Versammlungen und zum Lobbying einen geringeren Arbeitsaufwand.³⁴

Wenn *Camp* als Deutungsrahmen für eine Filmanalyse verwendet wird, lässt sich folglich fragen, ob die eventuellen politischen Botschaften eines Films dadurch verdrängt werden, oder ob die Behauptung von Drushel und Peters zutreffen kann. Die obigen Erläuterungen zu den Kennzeichen von *Camp* haben bereits aufgegriffen, wie die Infragestellung einer normativen Denkweise einen wesentlichen Teil des *Camp* ausmacht. Daher könnte es bei der Analyse der hier ausgewählten Filme sehr aufschlussreich sein, die Fragen zu stellen, inwiefern das Normative durch *Camp* angezweifelt wird, und welche Normen es sind, die infrage gestellt werden.

2.5 Zum Verhältnis zwischen *Camp* und Homosexualität

Die enge Beziehung zwischen *Camp* und Homosexualität darf nicht außer Acht gelassen werden. Nach der Erläuterung des Filmkritikers Jack Babuscio ist *Camp*, wie oben erwähnt, in erster Linie Produkt einer schwulen Sensibilität.³⁵ Diese Auffassung wird von Fabio Cleto in einen familiären Rahmen übertragen und dadurch modifiziert: *Camp* sei das Adoptivkind der homosexuellen Kultur, denn seine Herkunft liegt anderswo.³⁶ Dieser Aneignungsprozess darf jedoch keineswegs als willkürlich verstanden werden. Wenn man *Camp* als eine kodierte Form der Kommunikation oder als Rezeptionsmöglichkeit versteht, treten seine Vorteile für queere Menschen zutage. David Bergman führt hierzu aus, dass *Camp* „has served as a means of giving gay people a larger space in which to move, loosened from the restraints of the dominant society.“³⁷ Dieser erweiterte Bewegungsraum kann queeren Menschen die Chance geben, Selbstbestätigung zu erfahren und zugleich die Normen und Konventionen der dominanten Gesellschaft zu subvertieren.

Gleichwohl muss in Betracht gezogen werden, dass bei vielen Filmen und Gegenständen (im weitesten Sinne), die als *campy* wahrgenommen werden können, kein augenscheinlicher Bezug zur Homosexualität vorhanden ist. Die Thematisierung oder sogar Darstellung von Homosexualität oder Queersein ist keine Voraussetzung für eine *Camp*-Lektüre. Allerlei Filme und Gegenstände

³⁴ Vgl. David Bergman, „Introduction“, in *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, hg. von David Bergman (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), 12.

³⁵ Vgl. Babuscio, „The Cinema of Camp (Aka Camp and the Gay Sensibility)“, 117.

³⁶ Vgl. Fabio Cleto, „Introduction: Queering the Camp“, in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, hg. von Fabio Cleto (Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 1999), 5.

³⁷ Bergman, „Strategic Camp: The Art of Gay Rhetoric“, 92.

können von denjenigen, die von einer queeren Empfindlichkeit geprägt sind, für eine alternative Form der Wertschätzung vereinnahmt und als *campy* verstanden werden. Darin besteht das Wesen des *Camp* als Tätigkeit: in der Aneignung von Produkten, Performances und Ereignissen für queere Deutungsweisen. Auch dieser Aneignungsprozess trägt dazu bei, einen erweiterten Bewegungsraum für queere Menschen zu schaffen. Es kann jedoch vorkommen, dass die Aneignung zum *Camp* auf Widerstand auf der Seite der „heterosexuellen“ Sphäre stößt, wie im Fall der amerikanischen Fernsehserie *Batman* aus den 60er Jahren. Was das Oeuvre von Fassbinder betrifft, können Filme ohne queere Figuren, wie etwa *Satansbraten* oder *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (obwohl es im Ersteren Andeutungen auf Homosexualität gibt) aufgrund ihrer Bezüge zu den oben erläuterten Merkmalen trotzdem eine queere Perspektive ansprechen.³⁸

³⁸ Vgl. Volker Woltersdorff, „Grundsätzlich ist jeder homosexuell, und deshalb ist es kein Problem‘. Homosexuelle Minderheiten und Fassbinders Filme“, in *Rainer Werner Fassbinder*, hg. von Michael Töteberg, 2. Auflage. Neufassung, Text und Kritik 103 (München: edition text + kritik, 2015), 112.

3 Zur Wahrnehmung von Ironie und Humor in *Faustrecht der Freiheit*

3.1 Einleitung

Auf den theoretischen Hintergrund zum Verhältnis zwischen *Camp* und Ironie wurde bereits in Kapitel 2 eingegangen. Die Hauptsache dabei ist, dass Ironie auf dem Kontrast zwischen etwas und seinem Kontext basiert, d. h. auf kontextuellen Inkongruenzen. Da wurde auch erwähnt, dass Humor im Fall des *Camp* als eine oft verwendete Strategie zur Darstellung der Inkongruenzen gilt. Ziel dieses Kapitels ist, diese Grundlagen in der Filmanalyse von *Faustrecht der Freiheit* anzuwenden, indem die dargestellten Inkongruenzen identifiziert und ihren Beitrag zu einer *Camp*-Lektüre der Filme ausgearbeitet werden. Von den bereits erwähnten typischen Inkongruenzen, die einem Werk einen *Camp*-Geschmack verleihen können, ist in Bezug auf *Faustrecht der Freiheit* hauptsächlich der Kontrast zwischen hohem und niedrigem Status von Relevanz. Die Darstellung dieses Kontrasts bekommt durch die Anwendung filmischer Darstellungsmittel einen humoristischen Ton, aber eher nur in der ersten Hälfte des Films. Denn obwohl der Kontrast zwischen Franz und den anderen Figuren durchgängig als wichtiges Thema des Films erscheint, ändert sich die humoristische Stimmung nicht zuletzt wegen der Handlung und der filmischen Zeichenkonstellation in eine tragische. Nach Sontag schließen sich zwar das Tragische und *Camp* gegenseitig aus, aber im Fall dieses Films ist an den tragischen Stellen immer noch ein – zwar schwarzer – Humor zu erkennen.

3.2 Überblick des Films

Rainer Werner Fassbinders *Faustrecht der Freiheit* verfolgt den Aufstieg und Fall eines Münchener Schaustellers namens Franz Biberkopf, der unter dem Namen „Fox, der sprechende Kopf“ an Rummelplätzen auftritt. Nach der Verhaftung von Klaus, dem Ausrufer der Rummelplatz-Show und zugleich Geliebten von Franz, wird der junge Mann arbeitslos, setzt aber gleichwohl seine Hoffnung auf einen Lottogewinn. Diesen zieht er mit Hilfe von Max, einem Antiquitätenhandler, den er beim Schleppen in einer Klappe trifft, tatsächlich durch. Reicher nun um 500.000 Mark, beginnt Franz, sich in einem anderen gesellschaftlichen Kreis zu bewegen, den Max und seine vornehmen Freunde bilden. Für sie ist der Lottogewinner, trotz seiner spärlich verschleierte Vulgarität, nun zum Objekt ihrer Faszination geworden. Einer dieser hochmütigen,

offensichtlich „kultivierten“ Männer ist Eugen Thieß, der Sohn eines cognacsaufenden Unternehmers, dessen Familienbetrieb, eine Buchbinderei und Druckerei, vor Bankrott steht. Resolut lässt Eugen sich mit Franz ein und trennt sich von seinem Freund, dem Boutiquenbesitzer Paul. Franz, der zu der Überzeugung gelangt, die wahre Liebe gefunden zu haben, tappt in die Falle, die Buchbinderei mit seinem neuen Vermögen vor dem Konkurs zu retten – eine Falle, die für ihn als endgültig erweist. Er wird durch den von Eugen und seiner Familie durchgeführten Betrug seinem Geld, seiner psychischen Stabilität und körperlichen Gesundheit, sowie seiner Wohnung systematisch beraubt und anschließend von Eugen verworfen. Am Ende des Films liegt er tot in einer U-Bahn-Station, offenbar an einer Überdosis von Valium gestorben. Damit nicht genug, wird er bzw. seine Leiche von zwei Jungen ein letztes Mal bestohlen.

3.3 Zur *campy* Darstellung von Franz als Proletarier

In *Faustrecht der Freiheit* ist eine deutliche Gegenüberstellung von zwei unterschiedlichen sozioökonomischen Schichten zu erkennen. Zum einen gibt es die statusniedrigere Arbeiterschicht, oder das ‚Lumpenproletariat‘, wie Richard Dyer es nennt³⁹, der Franz zu Beginn des Films zugehört, die aber durchgängig auch von Hedwig, der Schwester von Franz vertreten ist. Zum anderen gibt es die statushöhere kleinbürgerliche Schicht, der Max, Eugen und seine Eltern, und Paul zugehören. Da Franz eine Chance bekommt, mithilfe seines Lottogewinns den höheren Status zu erreichen, wird er als Figur zum Realisierungsort einer Verwischung des Lumpenproletarischen, was im Film durch Vulgarität und Kindlichkeit gekennzeichnet ist, und des Kleinbürgerlichen, wo die „Hochkultur“ und der damit verbundenen Geschmack die Ideale darstellen. Viele ironische Stellen und Aspekte des Films gründen auf der Infragestellung dieser binären Opposition. Zunächst soll die Repräsentation dieser beiden gesellschaftlichen Schichten konturiert werden, um einen Rahmen für ihre ironische Verwischung und dadurch einen Aspekt einer *Camp*-Lektüre zu schaffen.

Unter Repräsentation in Filmtexten kann die Produktion von Bedeutung, die sich bei den Zuschauern vollzieht, verstanden werden.⁴⁰ Mikos führt in seiner Erläuterung zu Repräsentation in Filmtexten die von Francesco Casetti und Federico di Chio entwickelte Theorie der drei Ebenen der Repräsentation an: auf der ersten Ebene geht es um den Inhalt des Bildes, auf der zweiten Ebene

³⁹ Vgl. Richard Dyer, *The Culture of Queers* (London ; New York: Routledge, 2002), 180.

⁴⁰ Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, 45.

darum, wie der Inhalt im Bild gezeigt wird, und auf der dritten Ebene um Bedeutungen, die aus der Verkettung der Bilder favorisiert werden.⁴¹ Die Einschätzung von Franz als eine Figur mit niedrigem sozialen Status resultiert aus dem Zusammenspiel dieser drei Ebenen der Repräsentation. Dieses Zusammenspiel wird beispielsweise in der Szene am Anfang des Films aufgezeigt, nachdem Klaus verhaftet worden ist und Franz an einem Kiosk am Bahnhof einen Lottoschein kaufen möchte.

Die Szene beginnt mit einer halbtotalen Einstellung, in der Franz, gekleidet in Jeans und Jeansjacke, auf den Kiosk zugeht. In einer Halbnahen plaudert er, mit dem Rücken zu der Kamera, mit der Verkäuferin, wobei es sich herausstellt, dass Franz dort sein Glück jede Woche versucht. Eine Großaufnahme zeigt sein lächelndes Gesicht als er sagt, dieses Mal soll er gewinnen. Da eine Großaufnahme eines Gesichtes Emotionalität signalisiert,⁴² könnte diese Einstellung den Zuschauern die Möglichkeit bieten, Franz' Hoffnung und den Grad seiner Überzeugung zu erkennen, eventuell auch mit ihm als Unterlegener, dessen Schicksal sich nun ändern sollte, zu identifizieren. Dennoch wird diese Hoffnung auf sozialen Aufstieg von der bisherigen Darstellung von Franz als eine naive Figur ironisch untergraben. Die darauffolgende Halbtotale zeigt, wie Franz einen seiner Schuhe und die Socke auszieht, um das Geld aus der Socke, oder wie er es bezeichnet, aus seinem „Safe“ zu holen. Dies ist aus der Froschperspektive, von hinter den Beinen einiger Umstehenden zu sehen. Diese Kameraperspektive kann als eine Vorahnung von dem, was mit Franz passieren soll, gedeutet werden. In einer Detailaufnahme ist dann zu sehen, wie, sobald der Geldschein von Franz auf den Tresen gelegt wird, der Wind ihn verweht. Eine Großaufnahme zeigt die Verkäuferin, die aufschreit und dann mit höhnischer Mimik Franz, der seiner Banknote nachläuft, auslacht. Franz' laufende Füße, einer davon immer noch nackt, werden in einer Detailaufnahme gezeigt, und bei dieser Einstellung wird Musik eingesetzt. Franz wird von einem der herumstehenden Typen zum Stolpern gebracht und fällt auf den Boden. Er liegt mit seinem Gesicht gerade vor den Füßen von einem der Männer, der den Geldschein offenbar unter dem Fuß gefangen hat. Die Kamera befindet sich dabei auf Augenhöhe von Franz, d. h. praktisch auf dem Boden. Dann sieht man den in einem Anzug gekleideten und spöttisch herabschauenden Mann aus der extremen Froschperspektive. Franz steht wieder auf, und wird von einem der Männer, die ihn anstarren, sarkastisch empfohlen, die Füße zu waschen. Die Männer lassen ihn dort stumm stehen,

⁴¹ Vgl. Mikos, 97–98.

⁴² Vgl. Mikos, 187.

und eine letzte Detailaufnahme zeigt, wie der Geldschein wieder auf den Tresen gelegt wird, diesmal von dem Mann im Anzug, der das Geld mit einem sichereren Halt behandelt. Aus dem Off hört man ihn fünf Biere bestellen.⁴³

Auf der ersten Ebene der Repräsentation, d. h. der reinen Inhaltsebene, weisen Zeichen wie Franz' Kleider – insbesondere im Vergleich zu denen der anderen Männer –, der Socken-Safe, der wegfliegende Geldschein und die spöttischen mimischen Reaktionen der anderen Figuren auf seinen niedrigen sozialen Status hin. Auf der zweiten, Modalitätsebene tragen die Einstellung von Franz auf dem Boden neben dem Schuh und die anschließende Einstellung von dem neuen Besitzer des Geldes aus der Froschperspektive zu der Einschätzung von Franz als statusniedrig bei. Die Verwendung der Froschperspektive im Film hat die Fähigkeit, die Macht der gezeigten Figur hervorzuheben.⁴⁴ Zudem ist die spielerische Musik in der Einstellung von den laufenden Füßen bedeutend, was den humoristischen Charakter der Szene betrifft. Sie evoziert die Stimmung etwa einer Clownszone oder der tragikomischen Slapstick, bei der eine Sache nach der anderen schiefgeht. Die dritte Ebene der Repräsentation, die Montageebene, kommt an dieser Stelle auch ins Spiel, indem eine Schuss-Gegenschuss-Einstellung verwendet wird, um die Gegenüberstellung von Franz und dem über ihn ragenden Mann zu betonen und die Interpretation von Franz als Unterdrückter zu favorisieren.

Wobei diese Szene hier der Konturierung der Darstellung von sozialem Status dient, eignet sie sich selbst für eine *Camp*-Lektüre, die eigentlich auf dem Humor und der „Entthronung des Seriösen“ baut. Inkongruenz und ein konzentrierter bitterer Geschmack seien wesentliche Kennzeichen des *Camp*-Humors, worauf Babuscio hinweist. Ferner behauptet er, dass die Bewältigungsstrategie von *Camp* zum Umgang mit der schmerzhaft inkongruenten gesellschaftlichen Lage der Schwulen nicht weinen, sondern lachen sei.⁴⁵ In diesem Fall ist es eher die Lage des Arbeiters und nicht des Schwulen, die humoristisch behandelt wird. Dennoch sorgt die übertriebene Darstellung der Unterdrückung von Franz und seiner Naivität für denselben Effekt, und zwar, dass das Am-Boden-Sein (im übertragenen *und* wortwörtlichen Sinne) doch als

⁴³Rainer Werner Fassbinder, *Faustrecht der Freiheit* (Rainer Werner Fassbinder Foundation, 1975), 00:06:54 – 00:07:52.

⁴⁴ Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, 190.

⁴⁵ Vgl. Babuscio, „The Cinema of Camp (Aka Camp and the Gay Sensibility)“, 127.

lustig betrachtet werden kann. Außerdem ist es ironisch, dass obwohl Franz tatsächlich schwul ist, er sich nicht deswegen in dieser niedrigen Lage befindet.

3.4 Zur *campy* Darstellung von Franz als Parvenü

Nachdem Franz seine fünfhunderttausend Mark im Lotto gewonnen hat, sehen wir im Film eine ganze Reihe von Szenen, in denen der inkongruente Kontrast zwischen dem Parvenü und seinen neuen bürgerlichen „Freunden“ deutlich dargestellt wird. In der ersten Szene nach dem Lottogewinn (was übrigens nicht gezeigt wird, sodass die Zuschauer nur einen plötzlich „aufgestiegenen“ Franz betrachten können), wo Franz sich bei dem Antiquitätenhändler Max zu Hause befindet, wird die Inkongruenz zwischen Franz und den anderen, offensichtlich bürgerlichen Gästen mit subtilem Humor behandelt.⁴⁶ Die erste Einstellung der Szene ist eine Großaufnahme, in der die Hände von jemandem beim Klavierspielen zu sehen sind. Auffallend ist außer dem schwerfälligen Spielen auch die Lederjacke, die der Klavierspieler trägt. Obwohl es nicht sofort im Bild gezeigt wird, dass es sich hierbei um Franz handelt, ist diese Annahme nicht unbegründet, denn seine Ungeschicktheit und teils tragische, teils humorvolle Naivität wurden bereits in der oben analysierten Szene aufgezeigt. Die Kamera bewegt sich nach oben, wobei Franz sich als der Klavierspieler erkennen lässt, und ein schick gekleideter Mann auf den Flügel zugeht. Dieser Mann nimmt eine Pose ein, wobei er kein Wort äußert, aber einen ganz eindeutig herablassenden Blick auf Franz fallen lässt. Er geht mit einem Augenrollen wieder weg, und im Hintergrund der Einstellung sind Max, Eugen, und Paul auszumachen. Die Bitte von Eugen, eine Platte aufzulegen, um das untragbare „Geklirr“ nicht erdulden zu müssen, ist trotz der Distanz von der Kamera perfekt hörbar, als ob diese Bemerkung direkt ins Ohr von Franz, der im Vordergrund der Einstellung steht, gesprochen wäre.

Die darauffolgende Naheaufnahme zeigt den am Flügel sitzenden Franz von vorne. Er hört auf zu spielen und schielt nach seinen posierenden Zuhörern, auf deren Kritik er keine geschickte Antwort hat. Stattdessen macht er eine Pistole-Schießen-Geste in ihre Richtung und sagt „Bumm“. In der nächsten Einstellung sind wieder Max, Eugen und Paul, unbeeindruckt von diesem Pseudo-Showdown, in ihren Posen zu sehen. Sie setzen ihr Gespräch ohne Anerkennung der Geste fort. Kurz danach, als Eugen versucht zu verstehen, wieso Max sich mit diesem „vulgären“ Typen eingelassen hat, fragt er, ob Franz „was in der Hose“ habe, worauf Max antwortet, „Mir reicht’s“.

⁴⁶ Fassbinder, *Faustrecht der Freiheit*, 00:16:06 – 00:21:55.

Die humoristischen Wirkungsmöglichkeiten der Montage sind hier beim Einstellungswechsel zu erkennen, denn es folgt eine Detailaufnahme etwa auf Taillenhöhe, die zeigt, wie Franz den Plattenspieler startet, und als „One Night“ von Elvis Presley zu spielen anfängt, sich die Kamera ein wenig zur Seite bewegt, um die schwarze Hose von Franz, immer noch in derselben Detailaufnahme auf Taillenhöhe, zu zeigen. Durch die Montage bekommen die Zuschauer eine übertriebene, filmsprachliche Antwort auf Eugens Frage, eine Antwort, wo die „immediate and purely genital“ Sexualität der Männer der Arbeiterklasse, wie Richard Dyer es ausdrückt, die für das Werk Fassbinders typisch sei,⁴⁷ in den Vordergrund tritt. Nach Dyer mangle diese Sexualität aber an Sensualität,⁴⁸ was sich auch durch das (Nicht-)Gezeigte erklären lässt, denn es wird nichts Explizites oder sogar Suggestives gezeigt; das Bild ist ironischerweise wegen der Detailaufnahme der Hose überwiegend schwarz.

Es gibt mehrere Szenen in *Faustrecht der Freiheit*, in denen der neureiche Franz sich in Situationen befindet, wo ein „kultivierteres“ Verhalten (meistens von seinem neuen Geliebten Eugen und dessen Eltern) erwartet wird. Trotz seiner Bemühungen verstößt Franz mit seinen „lower-class vulgarities“, wie Roger Greenspun es ausdrückt, immer wieder gegen die Verhaltensregeln und geht Eugen ständig auf die Nerven.⁴⁹ Dieses Nerven kommt mit den ersten Interaktionen zwischen Franz und Eugen, zuerst bei Max zu Hause und danach unter sich ans Licht. In der Szene, in der Franz und Eugen zum ersten Mal miteinander allein sind, ist ihr Dialog durch eine deutliche Bissigkeit gekennzeichnet:

FRANZ: Ich finde Sie bekotzt.

EUGEN: Ach ja?

FRANZ: Ja, ziemlich.

EUGEN: Und Sie? Waschen Sie sich eigentlich manchmal?

FRANZ: Es gibt Leute, die sich waschen, und andere, die sind sauber.

EUGEN: Und dann gibt es wieder Leute, die stinken, obwohl sie sauber sind.

FRANZ: Und das ist auch gut so, alles eben auch wie es die gibt, die ein bisschen Gestank scharf macht, oder?

EUGEN: Da müssen Sie mich nicht anschauen!

FRANZ: Ja, ich weiß, Sie stehen auf „Brut-für-Männer“ oder so. (*Er spricht „Brut“ mit deutscher statt französischer Aussprache aus.*)

⁴⁷ Dyer, *The Culture of Queers*, 181.

⁴⁸ Vgl. Dyer, 181.

⁴⁹ Roger Greenspun, „PHANTOM OF LIBERTY: Thoughts on Fassbinder's *Fist-Right of Freedom*“, *Film Comment* 11, Nr. 6 (1975): 9. Hinzuf. des Verf.

EUGEN: (korrigiert ihn) „Brut“, mein Liebling, „Brut“!⁵⁰

Das Siezen und die letzte Anrede „mein Liebling“ verleihen dieser Bissigkeit einen ironischen Ton, obwohl es eigentlich glaubwürdig ist, dass die Männer meinen, was sie sagen. Es ist aber genau diese gallige Vermischung von Humor und Beleidigung, die für den *Camp*-Humor charakteristisch ist. Die Vulgarität von Franz in den Augen (bzw. in der Nase) Eugens wird durch die Bemerkungen zu seiner Körperhygiene angedeutet und durch den Aussprachefehler vom französischen Eau de Cologne „Brut-für-Männer“ gleichsam bestätigt.

Die Sprache, bzw. die Schwierigkeiten, die sie für Franz im Laufe des Films erzeugt, gilt als eine weitere Facette der *campy* Ironie in *Faustrecht der Freiheit*. Es ist nicht zu leugnen, dass diese Facette mit den Klassenunterschieden verbunden ist. Diese wiederkehrende „Sprachbarriere“ erhält einen ironischen Geschmack, wenn man sich an den ehemaligen Künstlernamen von Franz, nämlich „Fox, der sprechenden Kopf“ erinnert. Vermutlich hing die Existenzgrundlage von Franz als Fox von einer Art sprachlich gestützter Performance ab. Nach dem Lottogewinn erweist sich Franz jedoch der Sprache der höheren sozialen Schicht nicht gewachsen zu sein. Sein kulturelles Kapital⁵¹ im Bourdieu'schen Sinne reicht für Interaktionen innerhalb dieser Kreise nicht aus, was zunächst durch den Brut-für-Männer-Fehler klar wird. Diese Unfähigkeit kommt erneut in der Szene im französischen Restaurant stark zum Ausdruck. Das Unbehagen, das Franz dort empfindet, wird schon beim Eintritt angedeutet. Auf Eugens Vorschlag, mitten im Restaurant zu sitzen, sagt Franz, dass er lieber in Ecken sitze, was Eugen als „pubertär“ beurteilt. Offensichtlich spielt für Eugen beim Restaurantbesuch das Gesehen-Werden eine bedeutende Rolle. Am Tisch verschlechtert sich die Lage für Franz rapide; seine Demütigung ist durch seine Mimik zu erkennen, als er die Speisekarte, auf der alles auf Französisch steht, erblickt. Eugen äußert seinen Mitleid, was aber vorgetäuscht und ironisch wirkt. Beim Bestellen übernimmt Eugen das Zepter und stellt seine fließende Beherrschung der französischen Sprache zur Schau, was zur Folge hat, dass Franz noch tiefer in Verlegenheit gerät. In einem Versuch, sein Gesicht zu wahren oder zumindest sich als würdiger Unterhaltungspartner zu erweisen, verfällt Franz auf eine „pubertäre“ Geschichte über Maikäfersammeln. Nachdem es sich jedoch herausgestellt hat, dass Eugen auch dabei klüger als er war, verfällt er auf einen noch pubertärerem Tisch-Klopfen-Trick. Später wird

⁵⁰ Fassbinder, *Faustrecht der Freiheit*, 00:21:56 – 00:22:29.

⁵¹ Vgl. Pierre Bourdieu, „Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital“, in *Handbuch Bildungs- und Erziehungssoziologie*, hg. von Ullrich Bauer, Uwe H. Bittlingmayer, und Albert Scherr (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2012), 231–35.

darauf hingewiesen, wie Franz sich bemüht, Französisch zu lernen – als ob das französische Wörterbuch ihm den Code dieser neuen Schicht entziffern könnte – aber ohne großen Erfolg: er erkennt selbst das vulgäre Wort *merde* nicht.⁵²

Die Inkompetenz von Franz, und dadurch seine inkongruente Lage, zeigt sich nicht nur im Zusammenhang mit der Sprache, aber auch in seiner Unwissenheit bezüglich Unternehmens- und Finanzangelegenheiten. Seine Ignoranz diesbezüglich wird in zwei Szenen betont, die auch von Ironie geprägt sind. Die erste davon spielt sich an der Schwulensauna ab.⁵³ Nach dem Schlammbad entspannen sich Franz und Max in der Bar. In ihrem Gespräch geht es um die Firma Thieß (die Buchdruckerei von Eugens Familie). Max erzählt Franz von der angeblich prekären finanziellen Lage der Firma, worüber Franz noch nichts von Eugen erfahren habe und anscheinend auch weiterhin nichts wissen wird, denn Max sagt, Eugen sei in Geschäftssachen eigen. Die Ernsthaftigkeit, die Max vorspielt, erweist sich jedoch kaum überraschend als eine weitere Facette des Betrugs von Franz. Wenn diese Szene anhand des Rahmens von Casetti und di Chio analysiert wird, kristallisiert sich die Inkongruenz zwischen dem Gezeigten und dem Gesagten heraus.

Im Establishing Shot dieser Szene wird die Bar gezeigt: in der ersten Einstellung ist zu sehen, wie Fox an der Theke ein Bier kauft, und wie auf derselben Theke ein schöner, nackter junger Mann wie ein Model posiert. In Bezug auf den ersten Teil dieser Sequenz, nämlich zu diesem Mann, der aufgrund seiner auf diese Pose beschränkte Rolle quasi als Dekoration des Etablissements funktioniert, verweist John David Rhodes darauf, dass es keinen ersichtlichen Grund dafür gebe und zudem überraschend wirken könne, dass Franz ihm keine Beachtung schenkt.⁵⁴ Bezüglich des ersteren Punktes könnte man von der ästhetischen Facette des *Camp* sprechen, während beim letzteren Punkt es sich bereits um den Aufbau eines ästhetischen Rahmens für Ironie handelt. Man erinnere sich nur an die Bemerkung von Franz, als er zum ersten Mal bei Eugen war und das Foto seines Vaters sah: „Zu haben ist jeder“⁵⁵. Nun liegt ein nackter Mann vor ihm vermeintlich nur deshalb, um von allen beäugt zu werden, aber seine Präsenz wird nicht kommentiert. Im Lauf der Sequenz ergibt das Zusammenspiel vom Kameranäher und den vielen

⁵² Fassbinder, *Faustrecht der Freiheit*, 00:47:11-00:47:43.

⁵³ Fassbinder, 00:41:14 – 00:42:45.

⁵⁴ Vgl. John David Rhodes, „Fassbinder’s Work: Style, Sirk, and Queer Labor“, in *A companion to Rainer Werner Fassbinder*, hg. von Brigitte Peucker, Wiley-Blackwell companions to film directors (Chichester, West Sussex ; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2012), 188.

⁵⁵ Fassbinder, *Faustrecht der Freiheit*, 00:25:20.

Spiegeln im Raum den Eindruck, von solchen Adonissen umgeben zu sein. Als die Kamera den sich auf einem Fleckstuhl hinsetzenden, offensichtlich nicht nackten Max als Reflektion im Spiegel zeigt, sieht man neben ihm einen strategisch im Bild platzierten, nackten jungen Mann bzw. dessen Oberkörper, Genitalien und Oberschenkel samt Bräunungsstreifen. Gerade diese Bildeinstellung verleiht der Szene ihren ironischen Geschmack, denn man kann sich einen unpassenderen Schauplatz für das Gespräch kaum vorstellen. Wallace Steadman Watson deutet auf den Kontrast in dieser Szene hin, indem er sie als die sexuell provokativste Szene des Films bezeichnet und die gezeigte Nacktheit mit dem die finanzielle Ausbeutung betonenden Gespräch gegenüberstellt, das Franz absichtlich irreführen soll.⁵⁶

Die zweite Szene, in der Franz' Naivität bezüglich Finanzangelegenheiten aufgezeigt wird, handelt von der Unterzeichnung eines Darlehensvertrags bei dem Anwalt namens Dr. Siebenkäss.⁵⁷ In der vorangegangenen Szene, die in der Handlungszeit kurz davor stattfindet, sind Franz und die Familie Thieß beim Tee. Zu den Verstößen gegen die Etikette, die Franz dabei begeht, ist sein Schnupfen.⁵⁸ Da er seine Nase nicht putzt, wird er von Eugen gefragt, ob er ein Taschentuch brauche. Da im Gespräch um das Darlehen und die Lage der Firma gehe, wirkt dieses Schnupfen als eine unwillkürliche Reaktion auf die Unternehmensangelegenheiten. Diese Reaktion gibt eine Vorahnung auf die Niesattacke, die Franz im Anwaltsbüro während der Vorlesung des Vertrags erleidet. Seine Reaktion hat sich rapide zu einer psychosomatischen Allergie gegen seine neue Umgebung, sogar gegen seine neue Existenz ausgeweitet, die vor allerlei ihm unverständlichen Wirtschafts- und Rechtsfragen strotzt. Das Niesen selbst wirkt aber wegen der Spielweise und des synchronisierten Tons äußerst theatralisch, wie ein Comedy-Sketch. Die Szene unternimmt jedoch einen Grenzgang zwischen ironischem Humor und ausbeuterischer Tragödie.

Die Ironie im Film beruht auf der Inkongruenz nicht nur zwischen Franz und seiner Umgebung, sondern auch zwischen dem Inneren und Äußeren von Franz selbst. Der in Franz verwirklichte Kontrast basiert auf seiner Unfähigkeit, sich an eine Existenz in einer höheren gesellschaftlichen Schicht anzupassen. Diese Unfähigkeit zeigt sich in der Kluft zwischen dem isolierten, sich fehl am Platz fühlenden Franz auf der einen Seite und Eugen und seinen Eltern auf der anderen, welche

⁵⁶ Vgl. Wallace Steadman Watson, *Understanding Rainer Werner Fassbinder: Film as Private and Public Art*, *Understanding modern European and Latin American literature* (Columbia, S.C: University of South Carolina Press, 1996), 127.

⁵⁷ Fassbinder, *Faustrecht der Freiheit*, 00:59:08-01:02:29.

⁵⁸ Fassbinder, 00:57:54.

Kluft auch filmisch hervorgehoben wird. Verdeutlicht wird die Kluft in einer Sequenz, in der Franz einen großen Fehler bei der Arbeit in der Buchbinderei macht und danach ein gemeinsames Abendessen mit dem jungen Paar und Eugens Eltern stattfindet. In der Szene in der Buchbinderei geht es um den Fehlschnitt von 150.000 Magazinexemplaren, für den Franz verantwortlich ist. Da steht Franz vor Eugen und seinem Vater mit einer Haltung, die sein Unbehagen und seine Schamgefühle widerspiegelt: er hält seine Arme verschränkt, den Kopf gesenkt und vermeidet Augenkontakt. Eugen geht mit seinem Vater zurück ins Büro, um den Drucker anzurufen. Franz wird allein gelassen, seine Haltung immer noch dieselbe, bis er sich umdreht, einige Schritte zur Seite geht, und sich an eine Wand lehnt. Die Kamera folgt ihm dabei. Seine Miene zeugt von Verzweiflung. Im nächsten Schnitt diskutieren Eugen und sein Vater die Situation im Büro. Eugens Vater glaubt, der Betrieb sei wegen des Fehlers ruiniert, sein Sohn erinnert ihn jedoch an ihre Versicherung, nämlich die Wohnung von Franz. Während dieses Gesprächs schließt Eugen die Tür und schaut durch das Glas in die Richtung, wo Franz steht.⁵⁹ Bemerkenswert ist auch die Perspektive der Untersicht bei der letzten Einstellung von Eugen. Durch die Perspektive wird die Machtposition Eugens Franz gegenüber untermauert. Die physikalische Distanz zwischen Franz und den Unternehmern wird zugleich auf der Montageebene realisiert. Dadurch wird seine Isolierung betont. Das äußere Erscheinungsbild von Franz in dieser Szene, vor allem im Vergleich zu früheren Szenen, kann als Ergebnis eines allmählichen Veränderungsprozesses in Bezug auf sein Äußeres und als Ausdruck seiner Unterwerfung unter den Druck interpretiert werden, den Eugen im Besonderen und die herrschenden gesellschaftlichen Konventionen im Allgemeinen auf ihn ausüben.⁶⁰

Die Trennung zwischen Franz und den anderen Figuren ist auch in der anschließenden Szene zu erkennen. Die Szene spielt in der dekadent eingerichteten Wohnung von Franz und Eugen. Eugen serviert die Suppe beim Abendessen mit seinen Eltern, und als er zu Franz kommt, bewegt sich die Kamera etwas nach links, um Franz nochmal allein im Bild zu zeigen. In dieser Szene kommt es zudem nochmal vor, dass Franz die „neue Sprache“ seiner Umgebung wegen der vielen ihm unbekannten Bezüge nach wie vor nicht beherrscht. Das Gesprächsthema ist klassische Musik, und auf die Frage von Eugens Mutter „Oder mögen Sie etwa Stravinsky?“ lautet die Replik von

⁵⁹ Fassbinder, 01:31:42 – 01:32:35.

⁶⁰ Vgl. Claire Kaiser, „Exposed Bodies; Evacuated Identities“, in *A companion to Rainer Werner Fassbinder*, hg. von Brigitte Peucker, Wiley-Blackwell companions to film directors (Chichester, West Sussex ; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2012), 105.

Franz, „Stra-wie viel?“ Etwas später während des Essens treiben diese wiederholten Stiche Franz, dem die eigene Kommunikationsfähigkeit weggenommen worden ist, dazu, wieder auf seine Scherze auszuweichen. Er gestaltet ein kleines Hölzchen aus seiner Tasche zu einem Telefon, das er auf den Finger von Eugens Mutter legt und überzeugt sie, mitzuspielen. Dieser kindische Scherz, genauso wie das Tisch-Klopfen im französischen Restaurant, passt dem erwarteten Verhalten der Situation ganz und gar nicht. Der Unterschied zwischen den beiden Situationen besteht aber darin, dass Franz in der Zwischenzeit finanzieller Ausbeutung ausgesetzt wurde. Dass er in diesem sozialen Umfeld weiterhin existieren kann, scheint ausgeschlossen. Trotzdem versucht er, seine Frustration durch Scherze zu bewältigen. Hierin liegt wieder die Verbindung zum *Camp* und dem Humor als Bewältigungsstrategie. So kann festgestellt werden, dass die Wahrnehmung der Inkongruenzen zwischen Innerem und Äußerem, dem natürlichen und dem allerdings gescheiterten theatralischem Verhalten von Franz, sowie zwischen Franz und seiner Umgebung im Filmtext durchgängig und oft mit Humor betont wird.

3.5 *Camp* und die Frage der Subversion

Aus der vorstehenden Analyse wird deutlich, dass der Film viele Anknüpfungspunkte zum *Camp* bietet, insbesondere in Bezug auf Ironie und den stets tragischer werdenden Humor. Es wurde in Kapitel 2 in der Erläuterung zu Ironie als Kennzeichen des *Camp* bereits behauptet, dass die Basis der *campy* Ironie bei Fassbinder selbst unterminiert wird. Diese Behauptung wird insbesondere am Beispiel von *Faustrecht der Freiheit* untermauert, indem eine schwule Figur dargestellt wird, deren inkongruente Lage nicht dem Schwulsein entspringt. Die inkongruente Lage des Homosexuellen wird auf die des Proletariats bzw. des „Lumpenproleten“ verlagert. Dadurch zieht der Film eine Parallele zwischen Klasse und Sexualität. Allgemeiner könnte man im Fall von *Faustrecht der Freiheit* von Themen wie Ausbeutung und Abhängigkeit sprechen, deren Unvermeidlichkeit laut Fassbinder den Kern des Films bildet.⁶¹ Watson spricht in diesem Sinne von den marxistischen Untertönen des Films, die sich in der ökonomischen Ausbeutung des Proleten manifestieren.⁶²

Dass die Darstellung der schwulen Figuren den Erwartungen des (schwulen) Publikums zur Erscheinungszeit des Films nicht entsprach, zeigt sich in den negativen Reaktionen der Kritiker.

⁶¹ Vgl. Rainer Werner Fassbinder und Robert Fischer, *Fassbinder über Fassbinder: Die ungekürzten Interviews*, Filmbibliothek (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2004), 319.

⁶² Vgl. Watson, *Understanding Rainer Werner Fassbinder*, 127.

Ein Beispiel dafür ist die Rezension von Andrew Britton aus dem Jahr 1977. Im ersten Absatz gibt er explizit an, er habe den Film „äußerst beleidigend“ gefunden.⁶³ Britton führt dazu weiter aus, dass die kapitalistische Ideologie und deren Auswirkungen auf persönliche Beziehungen im Film verstärkt werden, indem sie als unvermeidlich – sogar als Teil des Schicksals – dargestellt werden. Darüber hinaus meint er, der Film erlaube den Zuschauern, eine distanzierte, bemitleidende aber durchaus problematische Haltung den Schwulen gegenüber einzunehmen:

Insofar as it permits identification with the dumb loser, and enforces the generalization “This is how things are in this world,” it encourages acquiescence in the movement of the narrative and, ultimately, in the status quo. The spectator can leave the cinema filled with an ennobling compassion for a despised and rather pathetic minority group, and with a complacent conviction of his own, and everybody else’s, helplessness. Fox is, in fact, the least ideologically subversive of films.⁶⁴

Brittons Behauptung, dass die Identifikation mit dem „dumb loser“ Franz und die Unvermeidlichkeit seiner Ausbeutung eine positivere schwule Identitätspolitik unterminiert, ist nicht unberechtigt. Für Franz erweist sich seine Lage in der Tat als eine Reihe von Sackgassen und ihm verschlossenen Türen. Seine Karriere als Schausteller war bereits kaum imstande, ihm eine Existenzgrundlage zu versorgen, wie es durch das Andeuten auf seine wiederholten Lottoversuche, sein traurig aber bisweilen humoristisch dargestelltes Umgehen mit Geld und seine Interaktionen mit seiner Schwester, die sich selbst auf einem schmalen Grat zwischen *Camp* und Verzweiflung bewegt, veranschaulicht wird. Dennoch sind auch die von seinem Geld geöffneten Türen bloße Illusionen. Obwohl er nach seinem Lottogewinn neue physikalische Räumlichkeiten wie das luxuriöse Haus von Max oder die Wohnung von Eugen betreten darf, haben seine Verhaltensweisen seinen plötzlichen Aufstieg nicht nachholen können.

Es lässt sich folglich fragen, ob der Film wieder zu einer Art Subversion gelangt, wenn man ihn einer *Camp*-Lektüre unterzieht, oder ob das Eingebettetsein in den Konsequenzen der kapitalistischen Welt diese Möglichkeit verdrängt. Hierzu sollte die Tatsache berücksichtigt werden, dass Filmtexte immer in unterschiedlichen Kontexten rezipiert werden.⁶⁵ Im Prinzip variiert die Interpretation eines Filmtextes in Abhängigkeit von diesen Kontexten. Erwartet man aufgrund der zirkulierenden Diskurse eine positive, ermächtigende Darstellung der

⁶³ Andrew Britton und Barry Keith Grant, *Britton on Film: The Complete Film Criticism of Andrew Britton*, Contemporary Approaches to Film and Television Series (Detroit: Wayne State University Press, 2009), 376. Übers. des Verf.

⁶⁴ Britton und Grant, 377.

⁶⁵ Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, 55.

Schwulenbewegung oder des Kampfs einer schwulen Minderheitengruppe für Rechte und gesellschaftliche Repräsentation, führt der Film nur zu Enttäuschung. Erwartet man andererseits eine klare Subversion der kapitalistischen Ideologie, nach der nur die Stärksten eine Chance haben, wird man wiederum enttäuscht. An beiden Fronten ist der Film etwas problematisch. Wenn man aber auf diese „konventionellen“ Interpretationen zugunsten einer *Camp*-Lektüre verzichtet, ist es wieder möglich, den Film wertzuschätzen. Vielleicht gilt es als transgressiv, über den hilflosen Franz zu lachen, als der Wind ihm sein letztes Socken-Safe-Geld fortweht, oder als er ausgerechnet dann einen Niesanfall bekommt, als er seine Zukunft mit einer Unterzeichnung abtritt, aber umso besser. Denn solche Übertretungen zu begehen ist bei einer *Camp*-Lektüre unentbehrlich.

4 Zur ästhetischen Welt von *Querelle*

4.1 Einleitung

Ziel dieses Kapitels ist, das ästhetische Element von *Camp* am Beispiel von verschiedenen Aspekten des Films *Querelle* zu veranschaulichen. Für die Analyse werden diejenigen Aspekte ausgewählt, die es ermöglichen, die herausragende Rolle der äußeren Erscheinung wahrzunehmen und zu bewerten. Die dargestellte Welt von *Querelle* ist ostentativ eine Künstliche, was hauptsächlich durch visuelle filmische Bauformen wie Ausstattung, Licht und Farben vermittelt wird. Darüber hinaus lassen sich die Figuren als Verkörperungen des übergreifenden, verzierten Charakter des Films begreifen.

Obwohl der Filmtext sich als eine (allerdings hochstilisierte) Untersuchung der Wechselwirkung von Macht und Begierde deuten lässt, muss man sich mit der Rezeption der homoerotischen Ästhetik des Films auseinandersetzen. Die doppelte Deutungsweise, nämlich einerseits die seriöse Rezeption eines Arthouse-Films und andererseits dessen *campy* Rezeption, wird von Johannes von Moltke durch Andy Warhols Reaktion auf den Film veranschaulicht: *Querelle* soll Warhol „hot for the whole day“ gemacht haben. Die *campy* Rezeption besteht in diesem Fall darin, dass der Film für Warhol in erster Linie ein *turn-on* sei.⁶⁶ Diese Art von Reaktion soll eine von vier charakteristischen Reaktionen auf den Film nach der Veröffentlichung des Films gewesen sein, neben kritischen Genet-Puristen, Fassbinder-Puristen, und denjenigen, die die kühne Darstellung von Sexualität und Theatralität im Film als entsetzlich empfanden.⁶⁷

4.2 Überblick des Films

Querelle, nach dem Roman *Querelle de Brest* des französischen Schriftstellers Jean Genet, war Fassbinders letzter Film; sein plötzlicher Tod geschah kurz bevor der Film 1982 herauskam. Der Film, wie Kaiser es ausdrückt, „is entirely built around the character of Querelle and the desire he arouses in everyone around him.“⁶⁸ Diese zentrale Figur ist der hübsche belgische Matrose Georges Querelle, der mit seinem Schiff *Le Vengeur* in Brest gerade angekommen ist. Querelle besucht das *Feria*, das Bordell am Hafen, dessen Leiterin Madame Lysiane in einer Liebesbeziehung mit

⁶⁶ von Moltke, „Camping in the Art Closet“, 411.

⁶⁷ Vgl. Violet Lucca, „Fassbinder Diary #3: Querelle“, Film Comment, 3. Dezember 2014, <https://www.filmcomment.com/blog/fassbinder-diary-3-querelle/>.

⁶⁸ Kaiser, „Exposed Bodies; Evacuated Identities“, 107.

Querelles Bruder Robert ist. Die Beziehung zwischen den Brüdern ist von einer theatralischen Hassliebe geprägt. Querelle macht einen Drogendeal mit Nono, dem Mann von Lysiane und Kneipier der Bordellbar, und ermordet Vic, seinen Komplizen dabei. Nach dem Deal will Querelle angeblich mit Lysiane schlafen, aber im FERIA gilt die Regel, dass man in diesem Fall mit Nono würfeln muss. Wenn Nono verliert, darf man mit Lysiane ohne Weiteres schlafen, aber wenn Nono gewinnt, soll der Freier sich von Nono vergewaltigen lassen. Querelle verliert das Spiel absichtlich und ergibt sich der Konsequenz, welches Ereignis als die Manifestierung von Querelles Homosexualität gilt. Später schläft Querelle auch mit Mario, dem Polizisten, der das FERIA frequentiert. Zudem verliebt er sich in Gil, der genau wie sein Bruder aussieht und der auch einen Mord begangen hat, und zwar an seinen Arbeitskollegen Theo. Querelle schiebt Gil die Schuld für den Mord an Vic in die Schuhe und verrät ihn an die Polizei. Geliebt wird Querelle von Kapitän Seblon, der ihm stets seine Männlichkeit nachzuweisen versucht und seine Gefühle der Sehnsucht nach Querelle in sein Aufnahmegerät diktiert. Am Ende des Films nimmt Seblon einen sehr betrunkenen Querelle wieder auf das Schiff, während Lysiane Tarot-Karten für Robert liest und schließlich behauptet, er habe eigentlich keinen Bruder.

4.3 Zum Ästhetizismus der Ausstattung

Es wird davon ausgegangen, dass die Ausstattung eines Films für die Charakterisierung des Handlungsortes bedeutend ist und zudem gewisse Erwartungen der Zuschauer weckt.⁶⁹ Es stellen sich demzufolge die Fragen, welche Merkmale die Ausstattung in *Querelle* aufweist, wie die Elemente der Ausstattung ins Bild gesetzt werden, und inwiefern sich das durch die Ausstattung charakterisierte, fiktive Welt dann als *campy* bezeichnen lässt. Pauschal gilt im Fall von *Querelle* die Aussage, dass auf der bildkompositorischen Achse, die aus scheinbarer Natürlichkeit auf der einen Seite und Stilisierung auf der anderen Seite besteht,⁷⁰ die abgebildete Welt auf der Letzteren liegt. Diese Stilisierung basiert zum Teil auf der Kombination von Elementen der Mise-en-scène, beispielsweise von der Ausstattung des Drehortes, der Lichtgestaltung und der Kostümierung. Diese Kombination verortet die Handlung des Films in einem homosexuellen *Camp*-Universum und schließt insofern einer schwulen Empfindlichkeit an. Zunächst soll ermittelt werden, was für eine Leistung die Ausstattung, das heißt die Gestaltung des in diesem Fall auffallend

⁶⁹ Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, 221.

⁷⁰ Vgl. Guido Kirsten, „Mise en Scène“, in *Handbuch Filmanalyse*, hg. von Malte Hagener und Volker Pantenburg, Springer reference (Wiesbaden: Springer VS, Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, 2020), 71.

surrealistischen Sets, für die Erschaffung dieses Universums bei der Rezeption erbringt. Lucca verweist auf den anachronistischen und unecht aussehenden Charakter der Kulissen,⁷¹ was einen kalkulierten Einsatz von stilistischen Elementen während der Produktion gewesen sein soll. Denn, wie Fassbinders langjähriger Freund und Mitarbeiter Harry Baer in seiner Fassbinder-Biographie es ausdrückt, „das absolut Revolutionäre, das Rainer in „Querelle“ angeht, ist die ganz bewußte Rückkehr in die hermetische Welt der gebauten Studiodekoration, in eine künstlich vorgeführte Traumfabrik-Wirklichkeit, die sich nicht an irgendwelchen vorgefundenen Original-Motiven orientieren muß.“⁷²

Zu den abgebildeten Handlungsorten, die die von Baer erwähnte „Traumfabrik-Wirklichkeit“ von *Querelle* ausmachen, gehören das Hafenviertel mit seinen enormen, ostentativ phallischen Säulen, das Schiffsdeck und die Kapitänskabine der *Vengeur*, eine kleine Promenade, wo Querelle seinen Komplizen ermordet, die von den Bauarbeitern frequentierte Kneipe, und ein aufgegebenes Gefängnis, wo die Interaktion zwischen Querelle und Gil stattfindet. Zentraler Handlungsort ist aber das Bordell *Feria*. Es lohnt sich deshalb die Ausstattung der Bordellbar und die damit verknüpften Räumlichkeiten unter die Lupe zu nehmen, denn in den Szenen in diesem Etablissement wird die Verzierung deutlich hervorgehoben. Auffallend im Interieur ist zunächst die Lichtgestaltung: überall im Raum befinden sich ornamentale Lampen und mit Edelsteinen geschmückte Armleuchter mit brennenden Kerzen. Diese haben eine komplementäre Wirkung auf die auf jeder Fläche platzierten lichteinfangenden Gläser und kristallen Aschenbecher: der ganze Raum scheint zu glimmern und zu changieren. Außerdem ist die Bar mit riesigen Pflanzen ausgestattet, deren Blätter mehrmals unscharf im Vordergrund des Bildes erscheinen⁷³ und die den Figuren immer wieder in die Quere kommen.⁷⁴ Die Fenster mit ihren sexuell anzüglichen Motiven umgeben den Raum und verleihen dem Bild dadurch einen besonders ornamentalen Hintergrund. An vielen Stellen jedoch werden die Motiven in näheren Einstellungsgrößen gezeigt, oft dann, wenn eine Figur in die Bar hineinblickt.⁷⁵ Darüber hinaus hängen Spiegel an den Wänden, was

⁷¹ Vgl. Lucca, „Fassbinder Diary #3“.

⁷² Harry Baer und Maurus Pacher, *Schlafen kann ich, wenn ich tot bin: Das atemlose Leben des Rainer Werner Fassbinder* (Köln: Kieppenheuer & Witsch, 1982), 194–95.

⁷³ Vgl. Rainer Werner Fassbinder, *Querelle* (Gaumont, 1982), 00:32:42.

⁷⁴ Vgl. Fassbinder, 00:40:15, 01:06:19. Robert und Lysiane stoßen beim Tanzen mit den Blättern zusammen.

⁷⁵ Vgl. Fassbinder, 01:33:47. Eine Großaufnahme von Querelle hinter dem Türglas, sein Gesicht ist teilweise vom geblühten Muster verdeckt und im rechten Teil des Bildes ist das sexuelle Motif klar zu sehen.

eine Vervielfachung dieser ästhetischen Elemente im Bild verursacht und dadurch ihre Wahrnehmung unvermeidbar macht.

Der verzierte Charakter der Ausstattung wird auch in der Szene, in der Nono und Querelle Sex haben, zur Schau gestellt. Wie es auch in der Bar der Fall war, ist die an Übertreibung grenzende Lichtgestaltung im On bemerkenswert. Der Raum, vermutlich eines der Hinterzimmer des Bordells (obwohl zahlreiche Passanten im Hintergrund zu sehen sind), ist mit nicht weniger als drei Lampen und einem Kronleuchter eingerichtet, die alle brennen. Besonders auffallend ist die Lichtausstrahlung von der Lampe auf dem Schreibtisch, die an ein Leuchtfeuer erinnert. Diese Lampe wird später in der Szene wieder als handlungsfunktional und dazu als wichtiges Element der Bildkomposition vorkommen, insofern als Querelle sich daran während des Verkehrs festhält. Dabei sieht man, wie die herunterhängenden Quasten der Lampe rütteln, und hört, wie sie klirren. Außerdem kann der Vogelkäfig und der sich darin befindende Kakadu nicht ignoriert werden, denn der Käfig nimmt etwa das ganze rechte Viertel der Halbtotalein. Der Erregungszustand der Figuren scheint hier durch die gesträubte Federhaube des Vogels im Vordergrund ausgedrückt zu sein. Eine Interaktion, die von zugrundeliegender sexueller Gewalt geprägt ist, in dieser ornamentalen Weise ins Bild zu setzen, grenzt an Geschmacklosigkeit. *Camp* floriert in solchen inkongruenten Situationen.

Zuletzt soll ein wiederkehrendes Stilelement erwähnt werden, das die Ästhetik des Films sehr stark prägt, nämlich der grelle, gelb-orange Himmel, wo eine übertrieben große, ewig unter- oder aufgehende Sonne den Horizont beherrscht. Dieses Element dient dem Verzicht auf Natürlichkeit und folglich der Stilisierung der dargestellten Welt, denn es hat nichts mit der Abbildung der Tageszeit zu tun. Die Farbe des Himmels bleibt unverändert, und die Sonne erscheint immer in der gleichen Position am Horizont, obwohl es zeitliche Hinweise im Film sowohl auf Morgen⁷⁶ als auch auf Abend⁷⁷ gibt. Das „orange-bräunlich-rote Untergangslicht“, wie Baer es beschreibt,⁷⁸ erreicht aber beinahe alle Ecken des Handlungsortes und schafft durch seine Omnipräsenz eine Atmosphäre, in der man sich als außerhalb der Zeit und der Realität in einer Welt der Künstlichkeit, der Geschaffenheit empfindet. Dieser Aspekt der Künstlichkeit schafft eine Verbindung zwischen dem Filmtext und deren Rezeption als *campy*.

⁷⁶ Vgl. Fassbinder, 00:29:13, 01:26:00.

⁷⁷ Vgl. Fassbinder, 00:09:04, 01:04:57.

⁷⁸ Baer und Pacher, *Schlafen kann ich, wenn ich tot bin*, 196.

4.4 Zum Ästhetizismus der Figuren

Woltersdorff meint, in *Querelle* könne man „das Personal der ‚Village People‘ aus Matrosen, Polizisten und Bauarbeitern“ erkennen.⁷⁹ Mit dieser treffenden Bemerkung nimmt er Bezug auf die US-Amerikanische Disco-Band, die auf ein schwules Publikum gerichtet war und deren Mitglieder durch ihre Kostüme verschiedene machohaft maskuline Stereotypen verkörperten. In *Querelle* wird dieses kulturelle Wissen der Zuschauer durch die stilisierte, *campy* Darstellung vieler scheinbar machohaften Figuren aktiviert. Im Fall der *Vengeur*-Matrosen im Allgemeinen und von *Querelle* im Besonderen beruht die Stilisierung sowohl auf deren Kostümen als auch auf dem Körper der Schauspieler. Die Wahrnehmung davon wird dann durch Einstellungsgröße, Perspektive und Montage verstärkt. Ein Beispiel dafür ist die Szene, die an Bord der *Vengeur* spielt als das Schiff in Brest ankommt.⁸⁰ Die erste Einstellung ist eine Halbnahe, die *Querelle* und einen anderen Matrosen, ohne Hemde, beim Stiefelwischen zeigt. Rechts von ihnen wischt ein dritter Matrose, auch ohne Hemd, das Schiffsdeck auf. Das orange-gelbe Licht gibt ihren Oberkörpern ein goldglänzendes Aussehen. Dann folgt eine Totale, die das ganze Deck des Schiffes von der Seite zeigt. Alle Matrosen sind mit der Arbeit beschäftigt, was ihre maskuline Körperlichkeit akzentuiert. Das aus der Totale resultierende Tableau betont die Stilisierung nicht nur des männlichen Körpers, sondern auch der als stereotypisch männlich wahrgenommenen Rolle der körperlichen Arbeit.

Die Stilisierung des Polizisten Mario, der nur ausnahmsweise im Film als Polizist tätig ist, gelingt ebenso durch Kostümierung und filmische Darstellung. Mario wird von sowohl Robert als auch Nono als „part of the furniture“ bezeichnet und so als Verzierungs-element des Lokals eingestuft. Sein Kostüm evoziert Konnotationen einer schwulen Leder-Subkultur: Er trägt eine schwarze Lederweste über seinen nackten Oberkörper, eine schwarze lederne Mütze mit dem Wort *POLICE* in schimmernden goldenen Buchstaben auf der Vorderseite, ein Lederarmband und drei große Ringe auf der einen Hand. In dem Sinne dient die Figur des Polizisten als Beispiel für die „stilistische[n] Anleihen beim ikonographischen Repertoire der schwulen Lederszene der 1970er Jahre und ihrer pornographischen Produktion“, die nach Woltersdorff im Film unverkennbar seien.⁸¹ Evident sind diese Kennzeichen von Mario beispielsweise in der Szene, in der *Querelle*

⁷⁹ Woltersdorff, „Grundsätzlich ist jeder homosexuell“, 114.

⁸⁰ Fassbinder, *Querelle*, 00:03:29-00:06:37.

⁸¹ Woltersdorff, „Grundsätzlich ist jeder homosexuell“, 114.

und Nono den Drogendeal besprechen. Währenddessen fixiert Mario Querelle mit starrem Blick. Nachdem Nono zu Querelle gesagt hat, er müsse sich keine Sorgen um Mario machen, denn er gehöre nur zur Ausstattung der Bar, ist der Narrator in einem Voice-Over über Querelles träumerischen Eindruck von Mario zu hören. Dabei wird Mario scharf eingestellt, und die Kamera fährt langsam zu seiner auf der Theke zart liegenden Hand, die schließlich in einer Detailaufnahme gezeigt wird. Am auffälligsten im Bild sind die mit Steinen besetzten Ringe und der Lederarmband mit den glänzenden Nieten, aber auch die Lichtreflexion von den Weingläsern und die Tischglocken leisten einen Beitrag zum gesamten Eindruck der Verzierung. Was einem kaum auffällt ist die Pistole, die neben Marios Hand auf der Bar liegt. Durch diese Bildkomposition wird die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die ästhetischen Elemente des Dargestellten gelenkt.

Der Fokus auf Stilisierung wird auch in Madame Lysiane, die Leiterin des Bordells verkörpert. Ihr schwarzes Glitzerkleid und die auffälligen glitzernden Schmuck bieten eine doppelte Deutungsweise: einerseits haben diese Elemente eine Funktion für die Charakterisierung der Figur, andererseits dienen sie eher nur der Betonung des glänzenden Lichteffekts, der die Ästhetik des Films so stark prägt. In einem Szenenausschnitt am Anfang des Films, in dem sie Tarot-Karten für Robert liest, scheint alles, was sie trägt, zu glänzen. Sie wird aus der leichten Untersicht in einer Nahaufnahme gezeigt, sodass ihre baumelnde Ohrringe und die Straußenfedern auf den Schultern ihres Kleids gut sichtbar sind. Ein Zwischenbild zeigt, wie sie die Karten zieht, aber wegen der Perspektive aus der Obersicht und der nahen Einstellungsgröße sind ihr funkelnder Armband und die großen Ringe auf fast allen Fingern ebenso auffällig wie die Karten selbst. Kurz danach hebt sie die Hand zu ihrem Gesicht, sodass all diese Elemente zusammen im Bild sind und gleichzeitig funkeln. So beschwört sie in ihrer äußeren glänzenden Erscheinung den Geist der guten Hexe Glinda herauf (allerdings etwas älter und wehmütiger). Darüber hinaus tritt sie in mehreren Szenen als Kabarett Sängerin in ihrem Etablissement auf und verschmilzt so mit den skurrilen Hintergrundfiguren. In ihrem Lied wiederholt sie lediglich das Oscar-Wilde-Zitat „Each man kills the thing he loves“ und verwandelt damit die bedrohliche Stimmung von Gewalt und Betrug in eine *campy* Performance.

Eine ästhetische Funktion haben die vielen theatralisch gekleideten und ebenso theatralisch tanzenden Statisten, die die Kundschaft der Bordellbar ausmachen. Diese sind in der Szene, in der Querelle und Robert sich im Film zum ersten Mal begegnen besonders auffallend. Während die Brüder sich abwechselnd umarmen und schlagen, sind ruckartig tanzende Paare neben ihnen zu

sehen. Hinter Madame Lysiane, die diese Interaktion zuschaut, ist ein rosarote Soutane tragender Mann zu sehen. Er zieht das Gewand hoch, um seine Beine freizulegen, und fängt an, so etwas wie den Cancan zu tanzen.⁸² Die Bordellbar strotzt vor solchen exzentrischen Figuren, die im Vergleich zu den Hauptfiguren fast immer in Bewegung sind. Dieser Überschuss der Statisten entspricht den ästhetischen Tendenzen von *Camp*.

4.5 *Camp* und die Entthronung des Seriösen

Was Ästhetizismus als *Camp*-Kennzeichen betrifft, hat sich in dieser Analyse der Ausstattung und einiger Figuren herausgestellt, dass bestimmte Aspekte und Elemente des Films eine *Camp*-Lektüre favorisieren können. Nicht nur die ästhetischen Elemente an sich, sondern auch die Modalität ihrer Darstellung, untermauern eine Wahrnehmung des Filmtextes, die hauptsächlich auf dem Genuss des ornamentalen, verzierten Charakters beruht. Gibt es aber Platz in diesem Deutungsrahmen des *Camp* für eine Auseinandersetzung mit der seriösen Thematik des Films? In welchem Verhältnis steht *Camp* zur Verschränkung von Sex und Gewalt oder zur Darstellung der Homosexualität? Wenn Babuscios Behauptung gilt, dass *Camp* den Weg für neue Überlegungen frei machen kann,⁸³ sollten solche Fragen aufgegriffen werden.

Wie im Fall von *Faustrecht der Freiheit* lässt sich fragen, welche Konsequenzen eine *Camp*-Lektüre für die Repräsentation der Homosexualität hat. Nach Woltersdorff setze Fassbinder *Camp*-Elemente in *Querelle* „auf eine Weise ein, welche die subkulturalistische Homosexualität zum Maßstab aller Dinge macht. Damit wird das Minoritäre zwar affirmiert, aber zugleich totalisiert, sodass es letzten Endes wieder umschlägt“.⁸⁴ So kann *Camp* auch als Strategie für die Infragestellung einer klaren Identitätspolitik betrachtet werden. Wegen der Totalisierung des *Camp* im Fall von *Querelle* haben die Zuschauer keine Chance, die Lage der Schwulen im Vergleich zu etwas anderem zu hinterfragen. Darin besteht das subversive Spiel bzw. die spielerische Subversion des Films: Eine mögliche Auseinandersetzung mit einem homosexuellen Minderheitendiskurs wird aus dem *Camp*-Universum verdrängt.

Was dann übrig bleibt, wenn die Frage der Repräsentation der Homosexualität sich gewissermaßen als irrelevant erweist, ist die Frage der Verschränkung von Sex, Liebe und Gewalt.

⁸² Vgl. Fassbinder, *Querelle*, 00:07:06.

⁸³ Vgl. Babuscio, „The Cinema of Camp (Aka Camp and the Gay Sensibility)“, 129.

⁸⁴ Woltersdorff, „Grundsätzlich ist jeder homosexuell“, 113.

Es lässt sich aufgrund der Analyse behaupten, dass auch dieses seriöse Thema von *Camp* angeeignet wird. Diese Aneignung kommt am deutlichsten in dem Lied zum Vorschein, das Madame Lysiane in der Bordellbar singt. Mit der Wiederholung des Refrains „Each man kills the thing he loves“, der sich als Ohrwurm in den Gehörgängen der Zuschauer festsetzt, wird die Wechselbeziehung zwischen Liebe und Mord ästhetisiert, in Kunst verwandelt. (Dass das Lied von Zuschauern als schlechte Kunst empfangen wurde, unterstreicht die *campy* Wirkung.⁸⁵). Wenn man diesen Ohrwurm nicht mehr loswird, kommt man zu der Erkenntnis, dass *Camp* seinen wichtigsten Trumpf ausgespielt hat: die Entthronung des Seriösen.

⁸⁵ Das Lied wurde 1983 in der Kategorie „Schlechtester Original-Song“ für die Goldene Himbeere nominiert. Vgl. „1983 RAZZIE® Nominees & ‘Winners’ - The Official RAZZIE® Forum“, 18. Januar 2013, https://web.archive.org/web/20130118004125/http://www.razzies.com/forum/1983-razzie-nominees-winners_topic333.html.

5 Fazit

In dieser Arbeit wurde analysiert, wie zwei Spielfilme aus Rainer Werner Fassbinders Oeuvre einer *Camp*-Lektüre unterzogen werden können. Als theoretischen Hintergrund zum Begriff *Camp* dienten Essays von Susan Sontag, Esther Newton und Jack Babuscio. Davon ausgehend wurden drei Kennzeichen des *Camp* ausgewählt, nämlich Ironie, Humor und Ästhetizismus, um eine Grundlage für die Analyse zu schaffen. Exemplarische Szenen und Szenenausschnitte für diese Merkmale wurden in den untersuchten Filmen identifiziert und ausführlich diskutiert. Dabei wurden filmanalytische Methoden angewendet, um die Szenen zu beschreiben und folglich zu zeigen wie, im Deutungsrahmen des *Camp*, die Filme bei Zuschauern, die von einer queeren Empfindlichkeit geprägt sind, Anklang finden können.

Mithilfe der Analyse sollte eine Antwort auf die Forschungsfrage gefunden werden, anhand welcher Merkmale sich die Filme *Faustrecht der Freiheit* und *Querelle* zu einer *Camp*-Lektüre eignen. Die nahe Lektüre dieser Filmtexte und die detaillierte Beschreibung der ausgewählten Szenen und der Elemente der ästhetischen Gestaltung ergaben eine Vielfalt von Zusammenhängen zwischen den Filmen und *Camp*. Darüber hinaus wurde diskutiert, inwiefern die *Camp*-Lektüre sich als subversive Tat bei der Deutung der Filme verstehen lässt.

Die *Camp*-Kennzeichen von Ironie und Humor wurden am Beispiel von *Faustrecht der Freiheit* diskutiert. Da Ironie im Fall von *Camp* auf Inkongruenzen beruht, wurden Szenen analysiert, in denen deutliche Kontraste zu erkennen waren. *Campy* Ironie und Humor erwiesen sich als ein aufschlussreicher Deutungsrahmen von *Faustrecht der Freiheit*, weil die Inkongruenz zwischen Franz und seinen neuen „Freunden“ und der neuen Umgebung im Zentrum der Handlung steht. Bei einer näheren Analyse des Films konnten aber auch filmtechnische Aspekte mit der Repräsentation von Inkongruenzen und mit Instanzen von Humor verknüpft werden. Die Kombination von filmischen Bauformen wie Dialog, Musik, Kameraperspektive, Einstellungsgröße und Montage leistete einen Beitrag zu der Schaffung einer Grundlage für eine *Camp*-Lektüre. Ferner wurde ein Plädoyer für eine neue Wertschätzung des Films geliefert, die jenseits der Diskurse über die Auswirkungen des Kapitalismus und den gesellschaftlichen Status von Homosexuellen steht.

Fassbinders letzter Film *Querelle* wurde in dieser Arbeit mit Hinblick auf das Merkmal des Ästhetizismus analysiert. Bestimmte Aspekte der Ausstattung des Films und die Darstellung der Figuren wurden ausführlich diskutiert. Hinsichtlich der Ausstattung konnte festgestellt werden,

dass die abgebildete Welt von einer markanten Verzierung geprägt ist, und dass diese Verzierung auch oft von der Kamera fokussiert wird. Bei der Darstellung der handelnden Personen war auch eine Ornamentalisierung bzw. eine Überstilisierung vorhanden und durch filmische Bauformen wie Kameraperspektive, Einstellungsgröße und Licht betont. Es konnte auch belegt werden, dass die Kostüme für diese Wirkung eine große Rolle spielten. Obwohl der Film vor *Camp*-Elementen strotzt, dient die Beschreibung dieser Elemente hier nicht als Selbstzweck. Wie oben verdeutlicht wurde, schafft der Überfluss von *Camp* bei der Rezeption von *Querelle* einen Raum, in dem die ernstesten Themen des Films auf den Kopf gestellt werden.

Es wurde in der Diskussion zum Verhältnis zwischen *Camp* und Homosexualität in Kapitel 2 behauptet, dass *Camp* queeren Menschen einen erweiterten Bewegungsraum gewähren kann, in dem man sich von der Moral und den konventionellen Erwartungen der dominanten Gesellschaft befreit. Die in dieser Arbeit durchgeführte *Camp*-Lektüre erwies sich in dieser Hinsicht insofern als produktiv, als sie einen erweiterten Bewegungsraum für eine queere Rezeption der beiden Filme beleuchtete. Innerhalb dieses Raums darf man über den tragischen Untergang eines Parvenüs und die bis zur Absurdität übertriebene Stilisierung eines Bordells lachen, ohne dabei ein schlechtes Gewissen zu haben.

Einige Begrenzungen der Arbeit sollten erwähnt werden. Es hätte den Rahmen der Untersuchung gesprengt, auf alle Anknüpfungspunkte zu einer *Camp*-Lektüre bei beiden Filmen einzugehen, zumindest so detailliert, wie die Analysen in dieser Arbeit. Dennoch könnten bei einer aufgefächerten Analyse von diesen Filmen aufschlussreiche Ergebnisse gewonnen werden. Weiterführende Untersuchungen könnten sich mit der Analyse anderer Werke aus Fassbinders Oeuvre aus dieser Perspektive beschäftigen.

Literatur

„1983 RAZZIE® Nominees & ,Winners‘ - The Official RAZZIE® Forum“, 18. Januar 2013.

https://web.archive.org/web/20130118004125/http://www.razzies.com/forum/1983-razzie-nominees-winners_topic333.html.

„Aestheticism | Art Movement | Britannica“. Zugegriffen 19. März 2022.

<https://www.britannica.com/art/Aestheticism>.

Babuscio, Jack. „The Cinema of Camp (Aka Camp and the Gay Sensibility)“. In *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject ; a Reader*, herausgegeben von Fabio Cleto, 117–35. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 1999.

Baer, Harry, und Maurus Pacher. *Schlafen kann ich, wenn ich tot bin: Das atemlose Leben des Rainer Werner Fassbinder*. Köln: Kieppenheuer & Witsch, 1982.

Bergman, David. „Introduction“. In *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, herausgegeben von David Bergman, 3–16. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.

———. „Strategic Camp: The Art of Gay Rhetoric“. In *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, herausgegeben von David Bergman. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.

Bourdieu, Pierre. „Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital“. In *Handbuch Bildungs- und Erziehungssoziologie*, herausgegeben von Ullrich Bauer, Uwe H. Bittlingmayer, und Albert Scherr, 229–42. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2012.

Britton, Andrew, und Barry Keith Grant. *Britton on Film: The Complete Film Criticism of Andrew Britton*. Contemporary Approaches to Film and Television Series. Detroit: Wayne State University Press, 2009.

Cleto, Fabio. „Introduction: Queering the Camp“. In *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, herausgegeben von Fabio Cleto, 1–42. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 1999.

Drushel, Bruce E., und Brian M. Peters. „Introduction: Some Notes on ,Notes““. In *Sontag and the Camp Aesthetic: Advancing New Perspectives*, herausgegeben von Bruce E. Drushel und Brian M. Peters, vii–xv. Media, culture, and the arts. Lanham: Lexington Books, 2017.

- Dyer, Richard. *The Culture of Queers*. London ; New York: Routledge, 2002.
- Farber, Manny, und Patricia Patterson. „FASSBINDER“. *Film Comment* 11, Nr. 6 (1975): 5–7.
- Fassbinder, Rainer Werner. *Faustrecht der Freiheit*. Rainer Werner Fassbinder Foundation, 1975.
- . *Querelle*. Gaumont, 1982.
- Fassbinder, Rainer Werner, und Robert Fischer. *Fassbinder über Fassbinder: Die ungekürzten Interviews*. Filmbibliothek. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2004.
- Greenspun, Roger. „PHANTOM OF LIBERTY: Thoughts on Fassbinder’s Fist-Right of Freedom“. *Film Comment* 11, Nr. 6 (1975): 8–10.
- Kaiser, Claire. „Exposed Bodies; Evacuated Identities“. In *A companion to Rainer Werner Fassbinder*, herausgegeben von Brigitte Peucker, 101–17. Wiley-Blackwell companions to film directors. Chichester, West Sussex ; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2012.
- Kirsten, Guido. „Mise en Scène“. In *Handbuch Filmanalyse*, herausgegeben von Malte Hagener und Volker Pantenburg. Springer reference. Wiesbaden: Springer VS, Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, 2020.
- Long, Scott. „The Loneliness of Camp“. In *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, herausgegeben von David Bergman, 78–91. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.
- Lucca, Violet. „Fassbinder Diary #3: Querelle“. Film Comment, 3. Dezember 2014.
<https://www.filmcomment.com/blog/fassbinder-diary-3-querelle/>.
- Ludlam, Charles, und Steven Samuels. *Ridiculous Theatre: Scourge of Human Folly: The Essays and Opinions of Charles Ludlam*. 1st ed. New York: Theatre Communications Group, 1992.
- Mikos, Lothar. *Film- und Fernsehanalyse*. 3., Überarb. und Aktualisierte Aufl. UTB Medien- und Kommunikationswissenschaft, Pädagogik 2415. Konstanz: UVK-Verl.-Ges, 2015.
- Moltke, Johannes von. „Camping in the Art Closet: The Politics of Camp and Nation in German Film“. In *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject ; a Reader*, herausgegeben von Fabio Cleto, 409–32. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 1999.
- Newton, Esther. „Role Models“. In *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, herausgegeben von David Bergman, 39–53. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.

- Rhodes, John David. „Fassbinder’s *Work*: Style, Sirk, and Queer Labor“. In *A companion to Rainer Werner Fassbinder*, herausgegeben von Brigitte Peucker, 181–203. Wiley-Blackwell companions to film directors. Chichester, West Sussex ; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2012.
- Ross, Andrew. „Uses of Camp“. In *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, herausgegeben von David Bergman, 54–77. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.
- Sontag, Susan. „Notes on ‚Camp‘“. In *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject ; a Reader*, herausgegeben von Fabio Cleto, 53–65. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 1999.
- Warner, Michael. „Introduction“. In *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, herausgegeben von Michael Warner und Social Text Collective, vii–xxxi. Cultural politics, v. 6. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Watson, Wallace Steadman. *Understanding Rainer Werner Fassbinder: Film as Private and Public Art*. Understanding modern European and Latin American literature. Columbia, S.C: University of South Carolina Press, 1996.
- Woltersdorff, Volker. „„Grundsätzlich ist jeder homosexuell, und deshalb ist es kein Problem“. Homosexuelle Minderheiten und Fassbinders Filme“. In *Rainer Werner Fassbinder*, herausgegeben von Michael Töteberg, 2. Auflage. Neufassung., 108–20. Text und Kritik 103. München: edition text + kritik, 2015.