

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Thomas Elsaesser: Rainer Werner Fassbinder

Berlin: Bertz Verlag 2001, 535 S., ISBN 3-929470-79-9, € 25,-

„Fassbinders Leben *oder* seine Filme, Fassbinders Leben *und* seine Filme“? (S.383) So lässt sich die These verdichten, die Thomas Elsaesser in seinem kurz vor dem zwanzigsten Todesjahr Fassbinders (1945-1982) erschienenen Buch *Rainer Werner Fassbinder* aufstellt. Fassbinder und einige seiner Filme, die zu seinen Lebzeiten im – insbesondere englisch-sprachigen – Ausland wesentlich mehr geschätzt wurden als in Deutschland, gehören inzwischen zu Meilensteinen der europäischen (Auteur-)Filmgeschichte. Bekannt war der Regisseur in seinem eigenen Land in erster Linie als Künstler, dessen selbstzerstörerisch provokativer, sadomasochistischer Lebensstil allzu oft zur Schau gestellt wurde, so dass ein Anhaltspunkt bestünde, man müsse sein ‚Leben‘ zunächst rekonstruieren, um sein Gesamtwerk verstehen zu können; nicht zuletzt war Fassbinder ein Filme-Macher, dessen obsessiv-rasantes Praxistempo und pathetisch-kollektiver Produktionsstil den psychoanalytischen Biographen allzu leicht Tür und Tor öffneten, was jedoch – im filmästhetischen Kontext – wenig Sinn machte.

Dies nimmt Elsaesser, eine der international-renommierten Koryphäen auf dem Gebiet des (Neuen) deutschen Films (u. a. *Der Neue Deutsche Film*, München 1994), zum kritischen Ansatzpunkt und baut eine „mediale Beziehung“ (S.11) zwischen dem Leben und Oeuvre Fassbinders auf. Hierbei richtet er sein interpretatorisches Augenmerk, wie er bereits in einem Gespräch mit Ulrich Kriest über Fassbinder artikuliert (*Fassbinders Deutschland Heute*, 25.05.1998 Goethe-Institut Amsterdam, die Gesprächsaufnahme ist dort auf Kassette erhältlich), auf den ‚deutschen Regisseur‘ Fassbinder, den Regisseur also, der sich sein Leben lang mit der Geschichte Westdeutschlands auseinander setzte.

Das – zuerst in Englisch verfasste (*Fassbinder's Germany. History, Identity, Subject*, Amsterdam 1996) und dieses Jahr in Zusammenarbeit mit Ulrich Kriest ins Deutsche übersetzte – Buch ist in zehn Großkapiteln entwickelt, von denen das erste das Hauptthema ‚Fassbinders Deutschland‘ antizipiert und die restlichen die Werke Fassbinders in dieser Hinsicht gewissenhaft analysieren. Jedes Kapitel besitzt aufgrund der über Jahrzehnte hinausgehenden Auseinandersetzung mit Fassbinder sein eigenständiges Kraftfeld, wobei sich das abschließende Kapitel 11 „Eine kommentierte Filmografie“ angesichts der informatorischen Akribie sowie

informativen Kohärenz des Gesamtwerks als selbständiger Fassbinder-Katalog hervorragend benutzen lässt.

Elsaessers Argumentation zu ‚Fassbinders Deutschland‘ liegt jedoch nicht in der intellektuell-analytischen Problematisierung des Nachkriegsdeutschlands – wie etwa bei Alexander Kluge (*Die Patriotin*, 1979) – oder in der Reproduktion bundesdeutscher Geschichte – wie z. B. bei Edgar Reitz (*Heimat*, 1980-84) – begründet. Seine Devise lautet vielmehr ‚Deutschland-Repräsentation‘ und er findet das ‚Rosebud‘ insbesondere im „Entwurf einer anderen Form der Selbstdarstellung und einer anderen Persona.“ (S.22) So setzt Elsaesser im einleitenden Kapitel die programmatisch-rebellische Außenseiterposition des Regisseurs zu panoramahaften Konstellationen der Filmcharaktere (Zuhälter/ Prostituierte beider Geschlechter, Bourgeoisie/Proletarier, Arbeitgeber/(Gast-) Arbeiter, Immobilienmakler/(Unter-/Ver-)Mieter, Berufskiller/Kleinkriminelle usw.) und bundesdeutschen Bestandsaufnahmen (u. a. Weltkrieg, Faschismus, Antisemitismus, Terrorismus) in Beziehung und bringt sie schließlich auf den gemeinsamen Nenner der ‚Repräsentativität‘. Zum Fassbindersehen Entwurf zur ‚Deutschland-Repräsentation‘ zählt der Autor auch die „Medien-Welten“ (S.30), die aus Zitaten aus anderen (Genre-)Filmen, populären Musikstücken und politischen Pressemitteilungen etc. bestehen, so dass sie über eine Vermittlungsfunktion hinaus ihre gesellschaftlich-historischen Züge tragen.

In den nächsten zwei Großabschnitten gelingt es dem Autor, die Gangsterfilme und Melodramen Fassbinders, in denen die geschlechtsspezifischen und psychologischen Themen wie ‚psychosomatische Selbstreflexion‘ oder ‚exhibitionistische Identifizierungsversuche‘ immer wieder zur Debatte gestellt wurden, auch als eine (andere) Form von ‚Deutschland-Repräsentieren‘ – wenn auch auf andeutende Weise – zu charakterisieren. Indem Elsaesser einerseits das Kino Fassbinders für eine „Identitätsmaschine“ (S.117) hält, andererseits diesen Rezeptionskontext unter dem Aspekt der „double bind-Situation“ (S.83) betrachtet, die im Ausbeutungssystem der Liebesbeziehung (*Liebe ist kälter als der Tod, Katzelmacher*, beide 1969), im Kapitalismus der Familiarität (*Händler der vier Jahreszeiten*, 1971, *Angst essen Seele auf*, 1973) und schließlich im Ehrenkodex der sozialen Klassen (*Fontane Effi Briest*, 1974, *Faustrecht der Freiheit*, 1975) entsteht, analysiert er die kritisch-repräsentative Haltung Fassbinders gegenüber der historisch-konformistischen Gesellschaft Deutschlands, nimmt dabei sein scharfes Gespür für den kinematografischen Angriff auf den Happy-End-Illusionismus wahr.

Im Kapitel zur „BRD-Trilogie“ (*Die Ehe der Maria Braun*, 1979; *Lola*, 1981; *Die Sehnsucht der Veronika Voss*, 1982), durch die Fassbinder sich die internationale Reputation im Genre des Autorenfilms verschaffte, vertieft Elsaesser seine Argumentation der ‚Repräsentation‘, indem er das geläufige Interpretationsstichwort ‚Vergangenheitsbewältigung‘ aufgrund der „retrospektive[n] Zuordnung“ (S.153) in Frage stellt und stattdessen eine allegorische Lesart beansprucht. Die

Allegorie auf Westdeutschland in der BRD-Trilogie ist in doppelter Hinsicht zu verstehen: Einerseits weist Elsaesser auf die filmische Darstellung Westdeutschlands hin, die sich besonders in der Auseinandersetzung mit dem wirtschaftlichen Wiederaufbau und mit der Erbschaft des Nazismus offenbart, andererseits expliziert er die filmästhetische Intertextualität, die im Potpourri aus dem chronologisch-organisierten, kohärent-aufgebauten Erzählmodus und aus der Komplexität der dichtgewobenen Bild-Ton-Montage quasi die filmhistorischen Bezüge zwischen dem Hollywoodschen Erzählkino und europäischen Autorenkino zutage bringt. Der ‚allegorischen Geschichtsschreibung‘ schließt Elsaesser auch Fassbindersche Frauenfiguren an, deren Selbstbewusstsein bisher als Neubeginn Nachkriegsdeutschlands, und deren Niedergang nach feministischer Filmtheorie als Anzeichen vom Opferstatus in der Männerwelt interpretiert wurden. Die allegorisierte Repräsentativität der *Maria Braun*, *Lola* und *Veronika Voss* sieht Elsaesser allerdings in ihrer Fähigkeit zum kapitalistischen „Showbusiness“ (S.180), das in der patriarchalen Gesellschaftsstruktur einen anderen Drehpunkt als ‚Opferposition‘ darstellt.

Dies wird in den folgenden zwei, die hochgradige Repräsentativität der BRD-Trilogie vertiefenden Kapiteln deutlicher, in denen Elsaesser die Filmanschauung der ‚Oberhausener-Filmemacher‘ zum Vergleich heranzieht. Während die Neuen-Deutschen-Filmer, flankiert vom Slogan „Papas Kino ist tot“, ihre BRD-Filme in Form von Authentizität auf die „ödipale Arbeit an der eigenen Kindheit“ (S.232) konzentrierten, in denen Mutter-Tochter- bzw. Vater-Sohn-Geschichten erzählt werden, postuliere Fassbinder mit seinen ‚starken Frauen‘, die ihre Liebesgeschichten ‚gegen‘ die Ehe und Familie entwickeln, einen Gesinnungswandel, übe damit – wenn auch exhibitionistisch – eine Kritik an der Kritik an der BRD-Gegenwart. In dieser Hinsicht dementiert Elsaesser auch die in der Fassbinder-Debatte oft auftauchende Definition der ‚Trauerarbeit‘ – im Sinne des Sich-Abfindens mit der vaterlosen Gesellschaft –, und weist auf ‚kurze Momente‘ westdeutscher Geschichte hin wie z. B. ‚Faschismus‘ (1938-1946: *Lili Marleen*), ‚schlechte Zeit für Gefühle‘ (1945-1954: *Maria Braun*), ‚hohles Pathos‘ (1956: *Veronika Voss*) und ‚Ironie der Zivilcourage‘ (1957: *Lola*). Damit schlägt Elsaesser vor, Fassbinders Gesamtwerk als „Netzwerk“ (S.276) zu betrachten, und zwar ein Netzwerk von parodistisch-exzessiven Querbeziehungen zwischen der Historie und Erzählhaltung, zwischen den Filmfiguren und dem (sowohl Fassbinder- als auch Publikum-), Ich‘ und schließlich zwischen dem Subjekt und seinen Identifikationen.

Aufschlussreicher wird Elsaessers ‚Netzwerk-Blickpunkt‘ in den nächsten Abschnitten, wenn er *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978), Fassbinders persönlichsten Film über das Leben und den Tod seines Liebhabers Armin Meier, in Beziehung zur Fortsetzung bzw. Revision des – angeblich ‚antisemitischen‘ – Theaterstücks *Der Müll, die Stadt und der Tod* (1976) bringt. Die Frage, ‚was hat der Selbstmord Armin Meiers mit der deutsch-jüdischen Geschichte zu tun?‘, beantwortet Elsaesser nicht nur mit der leicht erkennbaren Hauptfigur ‚Reicher

Jude' in beiden Werken, sondern eher mit der vernetzten Beziehung von – sowohl historisch als auch privat – ‚Ich zu den Anderen‘. Denn die Deutschen und Juden auf historischer sowie Fassbinder und sein Liebhaber auf privater Ebene stellen ja diese (Un-)Schuld-Problematik und die Doppelidentifikation mit Täter bzw. Opfer par excellence dar. Der 14-teiligen Fernsehproduktion *Berlin Alexanderplatz* (1979/80), die aufgrund der expliziten Thematisierung der Homosexualität als Ausprägung der phallischen, nicht zuletzt sado-masochistischen Ekstase Franz Biberkopfs gegenüber Reinhold gekennzeichnet wurde, wird ebenfalls ein neues Szenario zugeschrieben, wenn Elsaesser dafür plädiert, in diesem Kulminationspunkt der filmischen Autobiografie die Fassbindersche Symbiose von ‚Ich und Andere‘ und deren ‚Ich-zerstörerischer‘ Doppelidentifikation zu erblicken und die Figur ‚Biberkopf‘ als ‚Fassbinder‘ zu erkennen, „der dem Zuschauer nahebringt, was es heißt, ein Deutscher zu sein, und vielleicht sogar, was es heißt, wieder Deutscher zu werden.“ (S.375)

Die Konsequenz dieser bis dato umfangreichsten Publikation über Fassbinder mündet in der Frage: War/Ist das *Enfant terrible* des Neuen Deutschen Films ein (Post-)Modernist? Elsaesser antwortet vorsichtig, dass Fassbinders Filmemachen eine Art Experiment ist. Damit schlägt er vor, das postmoderne Verhältnis von Medienrealität und historischer Repräsentation Fassbinderscher Filme als eine Vision zu sehen, die nicht nur „das Curriculum eines kompletten Studiengangs ‚Modernes Deutschland‘“ (S.384) bietet, sondern vielmehr die Beziehung der individuellen Subjektivität zur historischen Implikation erforscht und einen neuen – wenn auch ‚paranoiden‘ – Identitätsentwurf in sich aufnimmt.

Sang-Joon Michael Bae (Marburg)