

## Sabine Pott: Film als Geschichtsschreibung bei Rainer Werner Fassbinder

Frankfurt a. M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang 2002, 260 S., ISBN 3-631-38691-5, € 40,40

„Geschichtsschreibung“ oder besser „Geschichtsergänzung“ ist in Fassbinder-Interpretationen ein kategorisches Stichwort, das neben der „Auslotung der Verwertbarkeit der Gefühle“ an oberster Stelle im typischen Fassbinder-Themenregister steht. Der imposante Einfallsreichtum beim Erzählen melodramatisch-tragischer Geschichten, die sich in unterschiedlichster Konstellation der mit sozial-gesellschaftlichen und historischen Indizien aufgeladenen Filmfiguren der Elterngeneration des ‚Wir-sind-wieder-was‘-Pathos frontal entgegenstellen und somit eine andere Auskunft über die Bundesrepublik Deutschland geben, brachte dem jungen Filmemacher den Ruf einerseits des ‚privaten Chronisten‘ und andererseits der ‚öffentlichen Person‘ der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft ein.

In diesem Kontext erstellt Sabine Pott ihre Hauptthese, dass Fassbinder „aus einem Blickwinkel über ganz private Schicksale öffentliche Geschichte“ (S.11) erzähle, und analysiert im sachlich-nüchternen – wenn nicht leidenschaftslosen – Stil gewissenhaft die BRD-Trilogie Fassbinders *Die Ehe der Maria Braun* aus dem Jahr 1978 (gespielte Zeit: 1945-1954), *Lola* von 1981 (1957) und *Die Sehnsucht der Veronika Voss*, der 1982 in die Kinos kam (1956). Der zwischen *Maria Braun* und *Lola* gedrehte Film *Lili Marleen* (1980), sowohl chronologische Vorspielversion (gespielte Zeit: 1938-1946) als auch thematische Alternativ-Variante zu jener Trilogie, wird im Fassbinder-filmanalytisch notwendigen Sinnzusammenhang in Erwägung gezogen.

Das Buch ist in drei Großabschnitten entwickelt, jeder Trilogiefilm besitzt so ein eigenes Kraftfeld. Den Großabschnitten ist wiederum eine strenge Dreiteilung beigelegt, von der die ersten zwei Unterkapitel den thematischen Gesichtspunkten sowie filmästhetischen Analysen gewidmet sind, während das letzte die supplementäre Geschichtsschreibung Fassbinderscher Filme zu Metaebenen moderner Filmarbeit in Beziehung zu setzen versucht – wie z.B. die „durch die Medien geschaffenen Realitäten“ (S.92) in Bezug auf den aus politischen Radiomeldungen collagierten Film *Maria Braun* oder das „Anti-Melodrama [...] [als] bundesrepublikanische Wirklichkeit“ (S.154) in Anbetracht des Melodramas *Lola* sowie die „deutsche Geschichte und Filmgeschichte“ (S.233) im Hinblick auf das ‚Kino-im-Kino‘ bei *Veronika Voss*.

Ihr interpretatorisches Hauptaugenmerk konzentriert Pott aber in erster Linie auf die historischen Signalfiguren – oder besser ‚Signal-Frauen‘ –, die durch die privaten „Wertvorstellungen“ (*Maria Braun*, S.20) und die „neu zu bestimmen den Tauschwert[e]“ (*Lola*, S.158) oder auch die „eskapistischen Drogen-Träume“ (*Veronika Voss*, S.189) die Gründungsjahre der Bundesrepublik im Sinne der sogenannten „oral history“ (S.11) repräsentieren. Zu Recht feiert dies Juliane

Lorenz, ehemalige Fassbinder-Cutterin und heutige Geschäftsführerin der ‚Rainer Werner Fassbinder Foundation‘, in ihrem Vorwort als „eine der schönsten Grundbetrachtungen“ (o.S.) der zu rezensierenden Publikation.

Rentabel sowie relevant sind in diesem Zusammenhang nicht nur die sich im ‚Anhang‘ – im Sinne des Exkurses – befindenden Überlegungen, die den Lebenslauf der fiktiven Filmfigur Maria Braun dem der historischen Persönlichkeit Mata Hari (S.97f.) und die von Fassbinder selbst gespielte Nebenfigur in *Lili Marleen* dem authentischen Schriftsteller Günther Weisenborn (S.99f.) gegenüberstellen. Potts direkte Herstellung der filmästhetisch intimen Relation Fassbinderscher BRD-Verbildlichung zu Godardscher Filmschauung, die besagt dass Fassbinder mit/in seinen Filmen sein eigenes Deutschland „entdeckt“ (S.14), so wie Godard seine Filmarbeit „in engem Bezug zur ‚Suche des Landes nach seinem Bild‘“ sah (S.13), bietet eine andersartige Perspektive des Parallele-Ziehens zwischen den beiden *enfant terribles* als z.B. in Anne Marie Freybourgs *Bilder lesen. Visionen von Liebe und Politik bei Godard und Fassbinder* (Wien: Passagen Verlag 1996).

Unverständlich ist, dass Pott die Publikation von Thomas Elsaesser (*Fassbinder's Germany. History. Identity. Subject*, Amsterdam 1996) mit der ange deuteten Begründung einer ‚englischsprachig-ausländischen Fassbinder-Rezeption‘ weder im Text noch im Literaturverzeichnis heranzieht und so den Ansatzpunkt ihrer Dissertation herstellt, dass Fassbinders filmische Problematisierung des Nachkriegsdeutschlands „bisher noch nie Gegenstand einer eigenen Untersuchung“ (S.12) geworden sei. Elsaessers Analyse des Autorenfilmers bewegt sich jedoch, selbst wenn dieser in englischsprachigen Ländern tätige Deutsch-Muttersprachler sein Buch in Englisch verfasst hat, innerhalb deutscher Mentalität und richtet die stichhaltigen Argumentationen auf die Auseinandersetzung Fassbinderscher Filme mit der Geschichte Westdeutschlands, was bereits dem Buchtitel zu entnehmen ist.

Noch problematischer ist die Tatsache, dass die deutsche Fassung von Elsaessers Fassbinder-Buch seit einem Jahr vorliegt (*Rainer Werner Fassbinder*, Berlin: Bertz 2001; meine Rezension dazu befindet sich in *MEDIENwissenschaft*, 1/2002, S.13-16). Die bereits an verschiedenen Stellen ins Auge fallenden Querbezüge zwischen der Dissertation Potts und dem englischsprachigen Buch des Amsterdamer Professors erweisen sich nun in ihrem direkten Nebeneinander mit der über 500 Seiten umfassenden deutschen Version als ein Zuviel an argumentatorischen Kongruenzen, in manchen wortgleichen Subthesen lassen sich sogar mehr denn zufällige ideelle Affinitäten feststellen.

Außerdem überschreiten die abwägenden Gedankenfolgen Potts, wenn sie die Fassbindersche BRD-Metapher-Figur Maria Braun nicht nur mit Scarlett in *Gone with the Wind* (S.58ff.), sondern sogar mit Mephisto in Goethes *Faust* (S.52f.) vergleicht, die gewisse Scheidelinie eines cinephilen Assozierens, was schließlich

im Fassbinder-filmästhetischen Kontext wenig Sinn macht. Filmanalytisch-methodisch macht genauso wenig Sinn, dass Pott sich ausschließlich auf die historisch relevanten, jedoch nicht mehr taufreichen Filmtheorie-Klassiker stützt, wie etwa die ‚subjektive Kamera‘ Kracauers (S.81) und die ‚(Parallel-)Montage‘ Bazins (S.147) sowie Pudowkins (S.83f.), nicht zuletzt die ‚Farbendramaturgie‘ Arnheims (S.55f.). Nicht jedoch, dass hier etwas Nicht-Nachvollziehbares oder Nicht-Diskutables niedergelegt wäre; aber diese ersten Filmtheorien, die im Zeitalter kontroverser Standpunkte zum neuen Medium keinen ästhetisch emanzipierten Fragenkomplex der Kinematografie ausdiskutierten, dienen in der heutigen Kino-epoche, die ihren theoretischen Ansatzpunkt neben dem alternativen Filmdenken philosophisch-semiotischer Bildästhetik im Deleuzeschen Sinne, in der kognitivistischen Perspektive der Filmnarrativik nach Bordwellscher Definition sucht, eher als kritische Gegenstände und somit als neue Gedankenanlässe. Potts Zitate aus den filmtheoretischen Vorläufern fungieren jedoch nur als konterfeie Belege, nicht als Diskussionsmittel. Dies scheint noch fragwürdiger, zumal wenn man bedenkt, dass es sich bei Potts Dissertation um die Sinneswahrnehmung der ingeniosen Kinokomplexität Fassbinders handelt. Denn seine hochstilisierte Filmästhetik, die sich in Form der ‚Regelverletzung‘ konventioneller Filmsprache herauskristallisiert, hätte sich gegenüber den normative Töne in sich tragenden, frühen Filmtheorien als operationalisierendes Gegenargument erkennen lassen können.

Sang-Joon Michael Bae (Marburg)