

DER ANVISIERTE ZUSCHAUER.

Zu einer Spiegelreflexion in der
Effi Briest-Verfilmung Rainer Werner
Fassbinders

VON MARIJANA ERSTIĆ

I

Die Prozesshaftigkeit von Sehen und Verkennen, die im Spiegel ihren medialen Ort findet und in Philosophie, Literatur, bildenden Künsten und Religion immer wieder reflektiert worden ist, hat einen ihrer Ausgangspunkte im Mythos des Narziss. Wie der ‚gläubige Knabe‘, der „vergeblich nach flüchtigen Bildern hascht“, nach „nichtige[m] Spiegelbilde“¹, so ist auch jede(r) andere Sich-Widerspiegelnde in der Bewegung zwischen Ab-Bildung und Verzerrung, Bestätigung und Zurücknahme gefangen, in einer Täuschung buchstäblicher Reflexion. Wenngleich die Wasserfläche Narziss’ seit Leon Battista Alberti als der Initiations-Ort der Malerei und der visuell argumentierenden Künste interpretiert wird², und die Geschichte des Motivs, in ihren Einzelkonfigurationen und -argumentationen, mit dem Betrachter, seiner Position, seinen Erwartungen spielt³, so scheinen die filmischen Spiegelungen den eigentlichen Medienumbruch zu markieren. Als eine Metaebene fiktionaler Spiegelung veranschaulicht die aus der Doppelung resultierende spiegelbildliche Entzweigung im Film neben der Diskrepanz von Schein und Sein auch ihre Reflexion, die in der Indexikalität des Gezeigten einen anderen Stellenwert einnimmt als innerhalb der Malerei.⁴ Indem sie das Spiegel-Bild nicht nur in der Gratwanderung zwischen dem Virtuellen und dem Realen sondern auch in einer für das Medium charakteristischen, weil (auch) technisch-temporali-

-
- 1 Ovid Naso, Publius: *Metamorphosen. Epos in 15 Büchern*, hrsg. v. Hermann Breitenbach, Stuttgart 1971, S. 430-434, hier S. 106.
 - 2 Vgl. Alberti, Leon Battista: *Della Pittura/Über die Malkunst*, hrsg. v. Oskar Bätschmann/Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 102-103.
 - 3 Vgl. hierzu Hart Nibbrig, Christian: *Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur*, Frankfurt a.M. 1987; Baltrušaitis, Jurgis: *Der Spiegel. Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien*, Gießen 1986.
 - 4 Zu den Spiegelungen im Film vgl. Blümlinger, Christa (Hrsg.): *Der Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, Wien 1990; dalle Vacche, Angela: *The Body in the Mirror. Shapes of History in Italian Cinema*, Princeton/New Jersey 1991; Koebner, Thomas: *Wie in einem Spiegel. Schriften zum Film. Dritte Folge*, Sankt Augustin 2003.

sierten Bewegung inszeniert, unterscheidet sich die Ontologie filmischer Spiegelungen grundlegend von jener der Fotografie.⁵

Doch implizieren die filmischen Spiegelungen neben der brüchigen Identität des diegetischen Subjekts auch eine Umcodierung der Relation zwischen dem Gezeigten und dem Zuschauer? Kann gerade der Film anhand der visualisierten Spiegelungen das Moment des narzisstischen (V)Erkennens transportieren, es durch Indexikalität und Zeitlichkeit performativ umsetzen?⁶ Kann andererseits einem filmischen, also technisch reproduzierbaren und projizierten Bild die Kraft der institutionalisierten Sprache, des Theaters, der Riten überhaupt eigen sein?⁷ Diese Fragen nach der ‚Authentizität‘ des Spiegelbildes und der Genauigkeit der Sprache, nach dem visuellen wie verbalen Ver- und Er-Kennen, ja auch nach dem Umcodieren der Bedeutung des Kinodispositivs im gefilmten Spiegelbild, werden in dem vorliegenden Aufsatz anhand des Films „Fontane Effi Briest“ von Rainer Werner Fassbinder reflektiert.

II

Die vierte Verfilmung von Theodor Fontanes Gesellschaftsroman *Effi Briest* (1885)⁸ war ein ambitioniertes Projekt, das durch eine außergewöhnlich lange Drehzeit und die letztendliche Eigenfinanzierung des Films geprägt war⁹, ästhe-

5 Vgl. Deleuze, Gilles: *Kino I und II. Das Bewegungs-Bild/Das Zeit-Bild*, Frankfurt a.M. 1991, hier Bd. 2, S. 127-128. Die Termini ‚Zeit-Bild‘ (‚L'image-mouvement‘) und ‚Bewegungs-Bild‘ (‚L'image-temps‘) rekurrieren auf die von Bergson postulierte Vorstellung der mechanischen (‚temps‘) und der subjektiven Zeit (‚durée‘). Vgl. ebd., Bd. 1, S. 13-26. Vgl. auch Bergson, Henri: *Materie und Geist. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg 1991, hier S. 127-174; Bergson, Henri: *Schöpferische Entwicklung*, Jena 1912, hier S. 309-311.

6 Zur Performativität vgl.: Hülk, Walburga: „Paradigma ‚Performativität?‘“, in: Erstić, Marijana/Schuhen, Gregor/Schwan, Tanja (Hrsg.): *Avantgarde – Medien – Performativität. Macht- und Körperinszenierungen zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts*, (Medienumbrüche 7), Bielefeld 2005, S. 9-25; Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen/Basel 2001; Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt a.M. 1997, S. 309-311; Derrida, Jacques: „Signatur, Ereignis, Kontext“, in: *Limited Inc.*, Wien 2001, S. 15-45.

7 Als eine Einleitung in das Thema der Performativität/Perfomanz vgl. Wirt, Uwe: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2002.

8 Fontane, Theodor: „Effi Briest“, in: *Werke, Schriften und Briefe*, hrsg. v. Walter Keitel/Helmuth Nürnberger, Bd. 4, Abt. 1. Sämtliche Romane, Gedichte, Nachgelassenes, München 1974. Die Kenntnis der Romanhandlung wird vorausgesetzt. Eine ausführliche Bibliographie zum Thema der Fontane-Verfilmungen findet sich im Internet unter <http://www.fontanearchiv.de/sek-lit.pdf>, 14.04.2004.

9 Vgl. Fassbinder, Rainer Werner: „Bilder, die der Zuschauer mit seiner eigenen Phantasie füllen kann. Ein Gespräch mit Kraft Wetzel über ‚Fontane Effie Briest‘“, in: Töteberg, Michael (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder. Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*, Frankfurt a.M. 1986, S. 53-66, hier S. 59f. sowie Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder*, München/Wien 1925, S. 142.

tisch aber in einer ‚Literaturverfilmung‘¹⁰ mündete, die sich nicht nur weitestgehend buchstäblich an der literarischen Vorlage orientiert¹¹, sondern im Gegensatz zu den früheren Adaptionen des Romans („Der Schritt vom Wege“, Deutschland 1938, Regie: Gustav Gründgens; „Rosen im Herbst“, BRD 1955, Regie: Rudolf Jugert; „Effi Briest“, DDR 1968, Regie: Wolfgang Luderer) die Hypokrisie, den Sadsismus und die Dressurmechanismen der preußisch-wilhelminischen Gesellschaft in ihrem Bezug zur zeitgenössischen Wirklichkeit entlarvt. Zwar ist das für diesen Film charakteristische wortwörtliche Rekurrieren auf die Vorlage durchaus als starke Nähe zur Romanhandlung interpretierbar.¹² Die Bild-Ton-Dichotomien, Risse und Antagonismen innerhalb des filmischen Bildes, provokative Szenenwiederholungen und Kontrastierungen von Text und Bild legen dennoch die Vermutung nahe, vielmehr als um eine filmische Nacherzählung handelt es sich hier um eine kritische Reflexion der eigenen Gattung. So generiert der Film seinen Umgang mit diesem Thema nicht aus der reduzierten, auf die Beziehung Effi-Instetten zugespitzten Romanhandlung, auch nicht ausschließlich aus dem offensichtlichen Kontrast der Bilder und des Textes. Es ist vornehmlich das an Jean-Marie Straubs Adaptions-Poetik orientierte Verlassen des linearen Erzählflusses, das gegen die vermeintlich angestrebte Nähe zur Romanhandlung spricht. Dieses kristalline Erzählen wurde sowohl mit Hilfe der Bewegungs-Bilder, der Aneinanderreihung und Verzeitlichung isoliert wirkender Bilder als auch des Zeitbildes gestaltet: durch Auffächerung der Filmbilder mittels Spiegelungen, anachronistisch gestaltete Interieurs, Fotografien und mehrfach wiederholte Einstellungen, deren kristalline Struktur der Banalisierung von Textambivalenzen entgegenwirken sollte. Indem der selektierende, partiell arbeitende Charakter einer Literaturverfilmung ferner mittels Zwischentitel und Weißblenden (die das Blättern der weißen Buchseiten, mithin die Nähe zur Literatur implizieren¹³) thematisiert wird, tritt hier ein veritabler filmischer Leseakt zu Tage, welcher das Ausfüllen der kryptisch-fragmentarischen Bilder und die medialen Antagonismen und Hybridisierungen von Literatur und Kino zum eigentlichen Thema dieses Films erhebt.¹⁴

10 Speich, Herbert: *Rainer Werner Fassbinder*, Weinheim 1992, S. 343.

11 Vgl. hierzu Schanze, Helmut: „Fontane Effi Briest. Bemerkungen zu einem Drehbuch von Rainer Werner Fassbinder“, in: Knilli, Friedrich u.a. (Hrsg.): *Literatur in den Massenmedien – Demontage von Dichtung?*, München 1976, S. 131-138.

12 Vgl. Jansen/Schütte (wie Anm. 9), S. 142 sowie Braad Thomsen, Christian: *Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk eines maßlosen Genies*, Hamburg 1993, S. 193.

13 Genau diese Funktion der Weißblenden im Film unterstrich auch Fassbinder in einem seiner Interviews, Vgl. Fassbinder (wie Anm. 9), S. 55. Vgl. auch Borchert, Corinna: „Fassbinders Fontane. Der Regisseur verfilmt den Roman ‚Effi Briest‘“, in: *Der Tagesspiegel*, 11.02.1972 und *Stuttgarter Zeitung*, 01.12.1971 sowie Schmidt, Eva M. J.: „War Effi Briest blond? Bildbeschreibungen und kritische Gedanken zu vier Effi Briest Verfilmungen“, in: Albersmeier, Franz-Josef/Roloff, Volker (Hrsg.): *Literaturverfilmungen*, Frankfurt a.M. 1989, S. 128.

14 Vgl. Wolff, Jürgen: „Verfahren der Literaturrezeption im Film, dargestellt am Beispiel der Effi-Briest-Verfilmung von Luderer und Fassbinder“, in: *Der Deutschunterricht. Beiträge*

Das ständige Changieren der Bedeutungsebenen beinhaltet jedoch auch eine Annäherung an die realistische Schreibweise der Romanvorlage. Mithilfe einer, Fassbinder zufolge, „genauen“, weil „nie eindeutigen Sprache“¹⁵, die auf ihren eigenen, der Wirklichkeit nur ‚beinahe‘ entsprechenden Charakter verweist, entziehe sich der Schulbuchklassiker Theodor Fontanes jeglicher Einseitigkeit, und das ständige gegenseitige Ausspielen der Bilder und des Textes im Film ist eine konsequente Antwort auf die ambivalenten Erzählsituationen und -haltungen des Romans. Ohne für sich einen Wahrheitsanspruch zu erheben, bildet die collageartige, provokative Verfilmung die Interpretation schlechthin, eine filmische Lesart und Weiterführung der Fontaneschen Erzählform, die jedoch weniger auf der Ebene der Handlung, als auf der Ebene einer aus der Sprache der Vorlage gewonnenen Ästhetik zu situieren ist. Diese das Gesagte und Beschriebene antagonistisch erscheinende, sich immer auch selbst zurücknehmende Sprache findet ihr wohl ausdrucksstärkstes filmisches Pendant in einer der Schlusszenen des Films: in dem Schrei Effis nach dem Besuch der Tochter Annie. Der Beichtduktus des Romanmonologs wird dabei beigehalten, die Passage geradezu wortwörtlich zitiert:

„Oh Gott im Himmel, vergib [verzeih] mir, was ich getan; ich war ein Kind... Aber [Oder] nein, nein, ich war kein Kind [mehr], ich war alt genug, um zu wissen, was ich tat. Ich *hab'* es [hab's] auch gewußt, und ich will [auch] meine Schuld nicht kleiner machen,... aber *das* ist zuviel. Denn das hier, mit dem Kind, das bist nicht *du*, Gott, der mich strafen will, das ist *er*, bloß *er*! [Und] Ich habe [immer] geglaubt, dass er ein edles Herz habe [er habe ein edles Herz] und habe mich immer klein neben ihm gefühlt; aber jetzt weiß ich, dass *er* es ist, *er* ist klein. Und weil er klein ist, ist er grausam. Alles, was klein ist, ist grausam. Das hat *er* dem Kinde beigebracht, ein Schulmeister [Lehrmeister] war er immer [schon], Crampas hat ihn so genannt, spöttisch damals [zwar], aber er hat recht gehabt. ‚O gewiß [doch], wenn ich darf.‘ Du *brauchst* nicht [mehr] zu dürfen; ich will euch nicht mehr, ich haß' euch, auch mein eigen[es] Kind. Was zu viel ist, ist zu viel. Ein Streber war er, weiter [sonst] nichts. – Ehre, Ehre, Ehre...und dann hat er den armen Kerl totgeschossen, den ich [noch] nicht einmal liebte [geliebt habe] und den ich vergessen hatte, weil ich ihn nicht liebte. Dummheit war alles, und nun Blut und Mord. Und ich schuld. Und nun schickt er mir das Kind, weil er einer Ministerin nichts [keine Bitte] abschlagen kann, und ehe er das Kind [es] schickt, richtet er's ab wie einen Papagei und bringt ihm die Phrase bei ‚wenn ich darf‘. Mich ekelt [vor], was ich getan; aber was mich noch mehr ekelt, das

zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung, Jg. 33, H. 4, 1981, S. 47-75, hier S. 55; Schestag, Uda: „Literaturverfilmung‘ oder ‚literarischer Film‘? Überlegungen zum Verhältnis von Literatur und Film am Beispiel von Rainer Werner Fassbinders ‚Effie Briest‘-Verfilmung“, in: Fürnkäs, Josef u.a. (Hrsg.): *Das Verstehen von Hören und Sehen. Aspekte der Medienästhetik*, Bielefeld 1993, S. 138-149.

15 Fassbinder (wie Anm. 9), S. 61.

ist eure Tugend [mehr noch ekelt mich vor eurer Tugend]. Weg mit euch. Ich muß leben, aber ewig wird es ja wohl nicht dauern.¹⁶



Abb. 1: Screenshot aus „Fontane Effi Briest“

Der anthologischen Romanpassage folgt der Filmmonolog auch insoweit getreu, indem lediglich diese Einstellung durch einen Gefühlsausbruch gekennzeichnet ist. Vor dem Gitter einer Stuhllehne gefilmt, wird die einzige, mit mimischer Entladung¹⁷ gepaarte ‚Beichte‘ in diesem durch die Reduktion des mimischen und gestischen Ausdrucks, durch das so genannte Unterspielen charakterisierten Film im Gefangensein der filmischen Körpersynekdoche – des Gesichts¹⁸ – sofort wieder zurückgenommen (Abb. 1). Wenn dann in der darauf folgenden Einstellung der Off-Sprecher „Ja, Effi lebte wieder auf, und die Mama [...] wetteiferte mit ihrem Mann in Liebes- und Aufmerksamkeitsbezeugungen“¹⁹ vorliest, jene Sätze

-
- 16 Fontane (wie Anm. 8), S. 274-275; vgl. auch Fassbinder, Rainer Werner: „Fontane Effi Briest“, in: Töteberg, Michael (Hrsg.): *Fassbinders Filme*, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1990, S. 67. Die Textabweichungen im Film-Monolog wurden im Zitat in eckige Klammern gesetzt.
- 17 Vgl. Sierek, Karl: „Eye-Memory und mimische Entladung. Der Warburg-Kreis und die Darstellung des Gesichts im bewegten Bild“, in: Barck, Joanna/Beilenhoff, Wolfgang (Hrsg.): *Montage AV*, „Gesicht im Film“, Jg. 13, H. 1, 2004, S. 72-89.
- 18 Vgl. Blüminger, Christa/Sierek, Karl (Hrsg.): *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Wien 2002; Löffler, Petra/Kümmel, Albert (Hrsg.): *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, (Mediologie, Bd. 10), Köln 2004 sowie Hülk, Walburga (Hrsg.): *Gesicht im frühen Film*, (vorrassichtlich) Siegen 2006.
- 19 Fontane (wie Anm. 8), S. 278. Vgl. auch Fassbinder (wie Anm. 16), S. 169.

also, welche die zu späte Reaktion der Eltern nur annähernd anklagend beschreibt, und die Kamerafahrt dabei Effis einsamem, bereits zu Beginn des Films eingespieltem Spaziergang folgt (Abb. 2), führen die Bild-Text-Diskrepanz und der Zitatcharakter des Gezeigten nicht nur die Heuchelei des Elternhauses vor. Sie klagen auch die Sprachironie, den feinen Spott des Romans des Euphemismus an.

Gleichwohl galt es im Film weniger den Text des Romans mittels der Bilder zu subvertieren, als den spezifischen, aus angedeuteten Sprachambivalenzen bestehenden Realismus kritisch, gedanklich und visuell weiterzuführen, ihn in das Zeitgenössische zu transportieren.



Abb. 2: Screenshot aus „Fontane Effi Briest“

III

Eine Annäherung an die diegetische Machart Fontanes wurde, neben der Transponierung der Sprachambivalenzen in den Bereich der filmischen Bilder, auch mit Hilfe des Handlungsaufbaus erreicht, ist doch der „Keim des Ganzen“²⁰ auch im Film an seinen Beginn gesetzt. Im Roman wird dieser ‚Keim‘ durch den Ruf von Effis Freundinnen, durch jenes „Effi komm“²¹ versinnbildlicht, das die Grenze zwischen der Jugend und dem Erwachsensein, dem Privaten und der Gesellschaft, dem Pragmatismus und der Imagination markiert. Innerhalb der filmischen Fonta-

20 Fontane (wie Anm. 8), S. 101.

21 Fontane (wie Anm. 8), S. 18.

neinterpretation liegt dieser ‚Keim‘, etwas verschoben, in der Sequenz der Werbung Instettens um Effi.

In der Halbtotale ist ein Innenraum zu sehen: ein Hausflur, mit einer Treppe im Hintergrund. Auf der Treppe, hinter einem weißen Geländer stehen in halber Umarmung und unbewegt Effi als Rückenfigur und ihre Mutter dem Zuschauer frontal zugewandt. Die Kamera ist vollkommen starr, nur der Erzähler aus dem Off liest die Passagen des Romans samt der Dialoge vor, in denen Effi von ihrer Mutter auf die Werbung Instettens vorbereitet wird:

Frau von Briest aber, die unter Umständen auch unkonventionell sein konnte, hielt plötzlich die schon forteilende Effi zurück, warf einen Blick auf das jugendlich reizende Geschöpf, das, noch erhitzt von der Aufregung des Spiels, wie ein Bild frischesten Lebens vor ihr stand. [...] und sagte beinahe vertraulich...²²

Bei diesen Worten kommen Effis Vater und Instetten durch eine Tür in den Flur, steigen allerdings nicht die Treppe hinauf, sondern bleiben vor dem Geländer stehen, die Kamera bleibt ruhig, der Erzähler liest ununterbrochen weiter:

‚Es ist am Ende das Beste, du bleibst so wie du bist. Ja, bleibe so. Du siehst gerade so gut aus. Und wenn es auch nicht wäre, du siehst so gar unvorbereitet, so gar nicht zurechtgemacht aus, und darauf kommst in diesem Augenblick an. Ich muß dir nämlich sagen, meine süße Effi...‘, und sie nahm ihres Kindes beide Hände, ‚ich muß dir nämlich sagen...‘ ‚Aber Mama, was hast du nur? Mir wird ja ganz angst und bange.‘ ‚Ich muß dir nämlich sagen, daß Baron Instetten eben um deine Hand angehalten hat.‘²³

Während die Stimme diese Textpassage aus dem Off vorliest, steigt Effi die Treppe hinunter, macht vor Instetten einen Knicks und bleibt ihm gegenüber stehen (Abb. 3). Beide sind zunächst als Profillfiguren zu sehen, zwischen ihnen der ‚alte Briest‘. Da die Kamera während der zentralperspektivisch aufgebauten Szene unbewegt bleibt, der ‚alte Briest‘ und Instetten durch die rechte Seitentür auf den Handlungsschauplatz gelangen, um dort, wie auch die beiden weiblichen Figuren nach ihrem Positionswechsel, zu verharren, lässt die Theatralität auf die Tradition der *Tableaux vivants* schließen.²⁴ Spätestens nach einem harten Schnitt freilich, der

22 Fontane (wie Anm. 8), S. 17; Fassbinder (wie Anm. 16), S. 100.

23 Ebd.

24 Zu den *Tableaux vivants* vgl. Folie, Sabine/Glasmeier, Michael (Hrsg.): *Tableaux Vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, Wien 2002; zu den Hybridisierungen von Film und Theater in den Fassbinderfilmen vgl. Binczek, Natalie: „Figurative und defigurative Bilder in den frühen Filmen von Rainer Werner Fassbinder“, in: Roloff, Volker/Winter, Scarlett (Hrsg.): *Theater und Film in der Zeit der Nouvelle Vague*, (Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft, Bd. 8), Tübingen 2000, S. 179-198; Seibert, Peter: „Rainer Werner Fassbinder: Film wie Theater – Theater wie Film“, in: Lemke, Inga (Hrsg.): *Theaterbühne – Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und*

auf die Nahaufnahme Instettens und Effis folgt, entpuppt sich dies als irreführend. Der gesamte Raum erscheint jetzt in einer Halbtotalen, die Personeneinteilung ist im Vergleich zu der vorhergehenden Einstellung seitenverkehrt (Abb. 4).



Abb. 3: Screenshot aus „Fontane Effi Briest“



Abb. 4: Screenshot aus „Fontane Effi Briest“

Tanztheater im und für das Fernsehen, Anif/Salzburg 1998, S. 103-117. Vgl. auch Lommel, Michael u.a. (Hrsg.): *Theater und Schaulust im aktuellen Film*, (Medienumbrüche I), Bielefeld 2004.

Dennoch ist diese Irritation kein Bruch mit der *decoupage classique*, wurde doch innerhalb der ersten Sequenz kein Guckkastenraum inszeniert, sondern ein brüchiges Familienporträt, dessen vordere, dem Betrachter zugewandte Seite – wie durch eine doppelt zu sehende Glaskugel und den dunklen Rahmen bewiesen – in einem Spiegel gefilmt wurde und somit geschlossen ist (Abb. 3). Natürlich ist diese Spiegelung ein Verweis auf die Fragwürdigkeit und Ambivalenz der dargestellten Situation, innerhalb der die fragile Romanfigur den gesellschaftlichen Normen geopfert wird. Durch Reflexion wird nicht nur ein zu Normen erstarrtes Leben aufgezeigt, es wird auch nicht nur die Situation der Werbung Instetzens um Effi als in sich brüchig charakterisiert. Zwischen dem Wort, d.h. zwischen dem von Fassbinder vorgelesenen Teilen des Textes und dem unbewegten Bild gibt es ohnehin signifikante Unterschiede. Effi ist kein ‚Abbild frischesten Lebens‘, keine ‚Tochter der Lüfte‘, ihre Mutter muss sie keineswegs von einer Flucht abhalten. Der Widerspruch zwischen dem aufgeregten und bewegten Rhythmus des Textes und den steifen und undramatisch-unbewegten Bildern, deutet auf eine andere, außerfilmische Wirklichkeit,²⁵ scheint doch die letzte Konsequenz der Spiegelung, mithin das eigentliche in diesem filmischen Kern enthaltene Paradigma des Films, der anvisierte Zuschauer zu sein.²⁶ Im Filmbild eingefangen wie in einem (fiktionalen) Spiegelkabinett, das sein Imago und sein Abbild gleichermaßen festhält, scheint er in den blassen, widersprüchlichen, auf die Nähe der Fotografie zum Tode²⁷ rekurrierenden Figuren des Films seine potentiellen Eigenbilder zu finden. Solch eine filmische Strategie würde letztendlich bedeuten, dass die „doppelte Konstitution des Sehraumes“²⁸ entblößt, wenn auch nicht völlig aufgelöst wird, eine Konstitution, die den Zuschauer durchaus im Glauben lässt, ihm falle die Subjektrolle zu, obschon er, der vom Sehraum anvisierte, bloß ein Objekt des vor ihm Präsentierten und von ihm Angeschauten bleibt. Der eigenen Position ungewiss, wäre der implizierte Zuschauer explizit mit seiner passiven Voyeurrolle konfrontiert, irreführt und zum Enträtseln veranlasst, sowie genötigt, sich der persönlichen Stellung innerhalb des im Film Gesehenen zu vergewissern. Die Subjekt-

25 Vgl. dazu z.B. Schachtschabel, Gaby: *Der Ambivalenzcharakter der Literaturverfilmung. Mit einer Beispielsanalyse von Theodor Fontanes Roman Effi Briest und dessen Verfilmung von Rainer Werner Fassbinder*, Frankfurt a.M. u.a. 1984, S. 71.

26 Obschon die Spiegelanwendung innerhalb der Sekundärliteratur oftmals besprochen wird, wird sie lediglich bei Thomas Elsaesser, auch hier allerdings nur angedeutet, mit dem Zuschauer in Verbindung gebracht. Vgl. Elsaesser, Thomas: *Rainer Werner Fassbinder*, Berlin 2001, hier S. 89-90.

27 Vgl. Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a.M. 1989. Barthes verweist in seinem essayistischen Werk auf die Verbindung zwischen der Fotografie und dem Tod, sowie auf die Tatsache, dass die Fotografie eben durch die Starre den filmischen Fluss unterbricht und somit auch das Leben. Vgl. ebd., S. 100-101.

28 Paech, Joachim: „Das Sehen von Filmen und filmisches Sehen. Anmerkungen zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert“, in: Blümliner, Christa (Hrsg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, Wien 1990, S. 37.

Objekt Rollen fielen so ineinander, wären umcodiert, mit jeder Einstellung allegorisch neu definiert.²⁹

IV

Ein derart manieriertes³⁰ Verfahren erinnert an die Grundthemen und -prämissen der Psychoanalyse und an ihre Verortung des prozesshaften und lebenslangen Selbst-(V)Erkennens in einer nicht zu überbrückenden ‚Urszene‘³¹ des spiegelbildlichen Chiasmus. Das Lacansche ‚Spiegelstadium‘³², das irgendwann in den ersten beiden Lebensjahren beim jubilatorischen Sich-Erkennen in einem Spiegelbild eintritt, leitet ein durch das virtuelle Bild veranlassetes Sich-Verkennen ein. Anhand weiterer Chiasmen – durch den eigenen wie durch den Blick der Mutter oder der/des Liebenden – figuriert, bleibt das Ich „generiert aus einer Fiktion“³³. Da *Je* und *Moi*, das ‚Reale‘ und das ‚Virtuelle‘ gleichermaßen prozesshafte Konstrukte darstellen wie die externe Sicht anderer, entpuppt sich also die Identität als eine permanent auf etwas anderes verweisende Allegorie. Das ‚Ich‘, unhintergebar und doch verkennend, setzt sich sodann aus den (überlebens-)wichtigen Imagines zusammen, den in einer permanenten Entstehung befindlichen Bildern eines unerreichbaren Anderen.³⁴ Dies wird auch in der Sprache weitergeführt, die nebst dem Blick-Chiasmus das Ich-Ideal formt und den narzisstischen Liebes-Trieb zumindest augenscheinlich in ein Streben nach der Anerkennung anderer umcodiert. Auch sie kann – von dem sich selbst permanent verkennenden Subjekt konstruiert, dasselbe gleichsam konstruierend – nur ein vergleichbares Paradoxon

29 Mit diesen Aspekten beschäftigt sich primär auch Elsaesser (wie Anm. 26), S. 89-90.

30 ‚Manieristisch‘ sind im Film die Verunklärungen der Raumsituation durch die immer wiederkehrenden Spiegelungen (besonders prägnant in den Einstellungen, in denen man durch den Einsatz der Spiegel in der Beurteilung des Standpunktes einzelner Figuren zunächst irregeführt wird) sowie das ständige Spiel mit dem Enträtseln der zweideutigen Raumkonstellation. Zum Thema des sprachlich motivierten „Exzesses“ im Manierismus vgl. Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen/Basel 11 1993, S. 277; Hauser, Arnold: *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München 1964; Hocke, Gustav René: *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in europäischer Kunst und Literatur*, Reinbek b. Hamburg 1987, S. 271; Vgl. auch Speich (wie Anm. 10), S. 350.

31 Kittler, Friedrich/Turk, Horst: *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, Frankfurt a.M. 1977.

32 Lacan, Jacques: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, wie sie uns in der Psychoanalyse erscheint“, in: *Schriften I.*, hrsg. v. Norbert Haas, Olten/Freiburg 1973, S. 61-70.

33 Hülk, Walburga: *Schrift-Spuren von Subjektivität. Lektüren literarischer Texte des französischen Mittelalters*, Tübingen 1999, S. 7.

34 Vgl. Schwering, Gregor: „Imagination und Differenz. Fassungen des Imaginären bei Rousseau, Freud, Lacan und Castoriadis“, in: Kleinschmidt, Erich/Pethes, Nicolas (Hrsg.): *Lektüren des Imaginären. Bildfunktionen in Literatur und Kultur*, Köln u.a. 1999, S. 33-51, hier S. 37-43 sowie Žižek, Slavoj: *Die Tücke des Subjekts*, Frankfurt a.M. 2001.

beinhalten, wie der Blick und das Spiegelstadium. Weniger auf ein Ding verweisend als auf eine Vorstellung, ist sie ein das Subjekt gestaltender, wie auch ein von diesem geformter Gegenstand. So suggeriert das im Aufsatz „L'instance de la lettre dans l'inconscient“³⁵ postulierte, nicht (mehr) symbolhaft elliptische sondern nunmehr allegorische, da nicht eingekreiste Sprachzeichen, dass nicht das Signifikat, d.h. die Idee – wie in dem de Saussureschen Zeichen präfiguriert³⁶ – die determinierende Größe darstellt. Das mit sich nicht deckungsgleiche allegorische Bestimmende ist der Signifikant, der Sprachkörper. Wie die dem Subjekt vorausgehende Sprache, die den Sinn nicht (vollkommen) erreichen kann, wie das sprachliche Zeichen, das weniger eine Einheit zwischen dem Sprachkörper und der Gegenstands Idee bildet als vielmehr einen ungleichen, auf weitere Konnotationen verweisenden Bruch, so wird auch das Subjekt in der und durch die Spiegelung zu einem Objekt seiner selbst, zu einem im fortwährenden Prozess sich befindendes und ein ‚Nichts‘ verdeckendes Konstrukt. Obgleich nicht mit den Termini des kulturwissenschaftlichen Performativitätsdiskurses versehen, erscheinen die immer wiederkehrenden, identitätsbildenden und subversierenden Spiegelungen des Körpers, Subjekts und der Sprache hier in einem Prozess der Konstruktion und ihrer gleichzeitigen Entgleisung befangen. Die Norm und ihre Kehrseite werden in Frage gestellt, sind sie doch Maskeraden und Allegorien, die sich um ein ‚rien‘ (das ‚Ding‘ und das ‚Nichts‘ gleichermaßen) gruppieren und ein Subjekt als fortwährendes Konstrukt und Objekt seiner selbst ausmachen. Das Identitätsbildende liegt im Imaginären, das mitunter aus dem Blick, dem Spiegel, den Augen des/der Liebenden, der Sprache etc. resultiert. Das Subjekt wird in einem Chiasmus geformt, der zitiert werden muss, um Wirksamkeit zu erlangen.

V

Eine vergleichbare Unmöglichkeit der Deckung von Virtuellem und Realem wird in „Fontane Effi Briest“ ausgetragen. Der implizier[er]te und anvisierte Zuschauer wird hier nur augenscheinlich als jene Größe angesprochen, welche die durch die intermediale ‚Erhellung der Künste‘ wie durch ihren Konflikt verdeutlichte Kruste der Gesellschaft neu beschreiben soll. Selbstverständlich ging es im Film um eine aus der anarchistischen 1968er Stimmung schöpfende Spiegelung nicht nur des Zuschauers, sondern auch der durch diesen symbolisierten und von ihm getragenen Gesellschaft, wie anhand des opulent-manieristischen Untertitels des Films deutlich wird: „‚Fontane Effi Briest‘ oder Viele, die eine Ahnung haben von ihren Möglichkeiten und ihren Bedürfnissen und dennoch das herrschende System in ihrem Kopf akzeptieren durch ihre Taten, und es somit festigen und durchaus bestätigen.“

35 Lacan, Jacques: „Das Drängen der Buchstaben im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud“, in: *Schriften I.*, hrsg. v. Norbert Haas, Olten/Freiburg 1973, S. 15-55.

36 Vgl. de Saussure, Ferdinand: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, hrsg. v. Charles Bally/Albert Sechehaye, Berlin/New York 32001.

Zu skeptisch, um geistlose Gesellschaftskritik oder einen naiv-revolutionären Individuums-Gedanken zu beherbergen, deuten zwar der interpunktionsfreie, irritierende Titel „Fontane Effi Briest“ und auch das Substantiv „Viele“, darauf hin, niemand – auch nicht der Autor der Romanvorlage – bleibe von der Kritik verschont. Das historische Kontinuum der gesellschaftlichen Zwänge mündet indes in einen eher zurückgenommenen, an die unbestimmten „viele[n]“ adressierten Aufruf. Auch wenn durch das Gleichsetzen des Filmtitels „Fontane Effi Briest“ mit der in den Worten „festigen und somit bestätigen“ beinhalteten Gegenwart, ein Versuch unternommen wird, eine Kontinuität der Problematik zu verdeutlichen, richtet sich die im Titel ausgesprochene, weder historisch noch politisch genau konturierte Kritik dann doch letztlich gegen das ‚Subjekt‘ und die ‚Gesellschaft‘ als abstrakte Größen. Nicht ihnen freilich gilt im Film das Interesse, sondern dem in der Figur Effis personifizierten Individuum des ‚nervösen Zeitalters‘³⁷, dem der einzige Ausbruch gewährt wird, der Schrei vom Ende des Films, der sogleich in jener Gefangennahme der Körperidentität im Raum zurückgenommen wird, die ihre zeitgenössische, noch stärker desillusionierende Weiterführung im Film „Martha“ (1973) findet.³⁸

Doch was geschieht mit dem filmischen Bild, das mithilfe der Spiegelung den (V)Erkennungs-Prozess auszulösen scheint? Wengleich die Szene impliziert, der Zuschauer avanciere durch die Spiegelung vom Voyeur zum Akteur, gehen hier die Realismusevokationen, ganz anders als diejenigen des italienischen Neorealismo beispielsweise, in keiner Utopie der zu verändernden Zustände auf, auch nicht in dem letztlich unentwirrbaren Manierismus des gesellschaftlichen Labyrinths. Das vom Film implizit thematisierte Kino-Dispositiv ist kein Abbild des reziproken Verhältnisses zwischen dem Gezeigten und Wahrgenommenen, sondern bloß ein impliziertes Zeichen desselben. Die in Gestalt von Spiegelungen, von wörtlich vorgetragenen Romanpassagen, von wiederholten Einstellungen zur Schau gestellte Iterierbarkeit wird hier anhand von Kontrastierungen des Gesagten und Gezeigten oder durch die unterschiedlichen Konnotationen wiederholter Szenen stets auch in ihrer Kehrseite präsentiert. Das derart präsentierte Hintergehen zitierter Muster entblößt zwar die Kehrseiten und Leerstellen der herrschenden Diskurse. Und dennoch bleibt es innendiegetischer Natur. Denn die durch den anvisierten Zuschauer angesprochene Film-Rezipient-Relation dokumentiert vielmehr die Unmöglichkeit einer revolutionistischen Subversion, als das sie genau diese auszulösen vermochte, die Bilder erschöpfen sich letztendlich symbolhaft in ihren eigenen Bedeutungen, die Unmöglichkeit und Ungenauigkeit einer Ausweitung dieser symbolischen Rede auf den Zuschauer reflektierend. Anders als die Lacansche Selbst-Spiegelung, die ein allegorisches, unaufhebbares

37 Vgl. Radkau, Joachim: *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, Berlin 2000.

38 Zum Verkörperungspotential der frühen Filme Fassbinders und zu den, auf den Wechsel des Kameramannes in Fontane Effi Briest zurückzuführenden Defigurationen des Körpers in Fassbinders späteren Filmen vgl. Binczek (wie Anm. 24), S. 192-194.

Imago darstellt, wird hier, bewusst wie es scheint, durch die Inkompatibilität des Bildes mit der vom Dispositiv gesteuerten Realität und Wahrnehmung des Zuschauers auch die Grenze einer performativen, zur Imagination und Reflexion einladenden filmischen Spiegelung postuliert.

Der Mythos von Narziss und Echo und die in ihm angedeutete Inferiorität der Sprache angesichts des (Spiegel-)Bildes³⁹ werden in diesem höchst literarischen Film letztendlich in Frage gestellt. Nicht die Sprache, die, mit der Kraft performativer Weiterführung ausgestattet, stets weitere, immer individuell entschlüsselbare Bedeutungen produziert, sondern die in sich uneindeutigen, unstimmgigen, verschlüsselten Bilder sind – wie anhand der Spiegelung beschrieben – letztlich für eine Reflexion ungeeignet. So werden mit Hilfe filmischer Manierismen die fontaneschen Sprachambivalenzen und Ungenauigkeiten auf den Bereich der Bilder transportiert und das ‚rien‘ der Weißblenden und des weißen Papiers bewusst mit den Konstrukten und nicht mit vermeintlich authentischen, wirklichkeitsnahen ‚Wahrheiten‘ ausgefüllt:⁴⁰ Der Zuschauer in seinen je unterschiedlichen historischen Konnotationen ist keine veritable sondern nur eine intendierte Größe. Doch dass anders als die Allegorie der Sprache der Spiegel an dieser Stelle den Ort der Unmöglichkeit einer indexialischen Widerspiegelung markiert und die beiden Pole keineswegs in den Kreis eines reziproken Symbols einschließt, beinhaltet weniger das Misslingen des performativen Aktes, als die Reflexion seiner (Un-)Möglichkeiten.⁴¹ Mehr als die Performativität der Spiegelungen wird der Akt in dem ihn prägenden Antagonismus präsentiert, der besagt, dass am Akt beide Seiten, die des Akteurs und die des Rezipienten, die Bestimmenden und die zu Bestimmenden sind, dass das Gelingen gleichzeitig auch von seinem Scheitern begleitet wird. Und dass das Begehren nach der Einheit und die Unerreichbarkeit derselben in seinem Zwiespalt stets ein allegorisches, weil „ein zu weites Feld“⁴² darstellen, das wissen wir ja wenn nicht seit Narziss so doch spätestens seit Fontane.

39 Diesen Eindruck vermittelt auch die Archäologie und Rezeption dieses Mythos, so wurde der Knabe Narziss von der Kunsttheorie ‚entdeckt‘ und von der Psychoanalyse erforscht, die Nymphe Echo dagegen entzog sich weitestgehend der Analyse.

40 Vgl. Lohmeier, Anke-Marie: „Symbolische und Allegorische Rede im Film. Die Effi Briest-Filme von Gustav Gründgens und Rainer Werner Fassbinder“, in: Arnold, Heinz Ludiwg (Hrsg.): *Theodor Fontane*, München 1989, S. 229-241.

41 Vgl. von Hantelmann, Dorothea: „I promise it's performative“. Zum Verhältnis von Performativität und zeitgenössischer Kunst“, in: Ersti/Schuhen/Schwan (wie Anm. 6), S. 23-32.

42 Fontane (wie Anm. 8), S. 296.