

Inhalt

Inhaltsverzeichnis	1
1. Einleitung	3
2. Der Nicht-Organische Körper: Deleuzeschen Begriffe im Film. Mit einem Beispielszene aus Fassbinders <i>In einem Jahr mit 13 Monden</i> .	6
2.1. Bildbeschreibung	6
2.2. Die Fluchtlinie, das Natürliche und das Wirkliche	9
2.3. Das Falsche	13
2.4. Die Kriegsmaschine	15
3. Transsexualität. Das Frau - Werden in Fassbinderswerk	16
3.1. Fremdverstehen ist Angstverstehen	16
3.2. Der nächste Fremde ist das andere Geschlecht	20
3.3. der Begriff „Werden“	21
3.4. Kriterien des Frau-Werdens	25
4. Die interdisziplinäre Analyse der Erzählung: Ein Treffpunkt des Films und des Romans: das Raum der Erzählung bei Genette <i>Diegese</i> und Bazin <i>Tiefenschärfe</i> in Deleuze <i>Zeit-Bild</i> .	27
4.1 Genette im Werk „Zeit-Bild“ von Deleuze	28
4.2. Autor, Erzähler, Figur – Hypotext, Modus, das Erzählte	29
4.3. Der Sinn der Kameratechnik „Tiefenschärfe“ bei Andrea Bazin	31
Exkurs: Über den Artikel „ein Bergsonischer Film“ von Bazin	38
5. <i>Die bitteren Tränen der Petra von Kant</i> . Selbstinszenierung/Selbstobjektivierung	43
5.1. Szenebeschreibung.	43
5.2. ein künstlicher Raum – ein beliebiger Raum	45
5.2.1 die verfremdete Objektivierung des Frau-Werdens	45
5.2.2. das Erbe des europäischen Films nach dem Zweiten Weltkrieg.	51

6. <i>Die Ehe der Maria Braun</i> : Das Zeitbild, das nicht im Text steht	58
6.1. Szenenbeschreibung	58
6.2. Der Regisseur als Leser. Der Zeit-Raum, der nicht im Text steht.	59
7. <i>In einem Jahr mit 13 Monden</i>	72
7.1. Szenenbeschreibung	72
7.2. Das Melodrama des Erhabenen nach Auschwitz.	74
7.3. Das dynamische Erhabene, Kristall/Zeit-Bild und literarischer/glatte Raum	79
7.4. Deleuze‘ Definition des neuen deutschen Films und Adornos „Erziehung nach Auschwitz“.	86
8. Schluss/Fazit	90
Bibliographie	94

1. Einleitung

In der vorliegenden Arbeit geht es um die Darstellungsweise des Deleuzeschen Begriffs „Werden“ Deleuze‘ in den filmischen Erzählungen Fassbinders. Dabei wurden nicht nur seine Monographien sondern auch seine gesammelte Gespräche beachtet. Denn die Strategie von Deleuze ist, nicht den Begriff als Substantiv zu behandeln, sondern den Begriff in der „Pragmatik (die Umstände, Ereignisse, Handlungen)¹“ Anwendung finden zu lassen:

[D]ie Sprache gewinnt Handlungscharakter, so daß die abstrakten Einheiten oder Konstanten der Sprache immer mehr an Bedeutung verlieren. Diese aktuelle Forschungsbewegung ist gut, denn sie ermöglicht Begegnungen, Zusammenschlüsse zwischen Romanciers, Linguisten, Philosophen, »Vokalist...« etc. Zunächst der Entwicklungsgang von Roland Barthes: er ist durch Philologie hindurchgegangen, [...] aber nach und nach hat er eine eigene Pragmatik gefunden, die Pragmatik einer intimen Sprache, in der die Sprache von innen durch Umstände, Ereignisse und Handlungen durchdrungen wird².

Das bedeutet, dass der Begriff zwischen den Menschen entsteht. Im Vergleich zu den Monographien kann seiner Erklärung des Begriffs in den Dialogen viel leichter gefolgt werden. Während Deleuze in den Monographien versucht, mit dem Begriff die verschiedenen Strömungen der „Musik³“ bzw. „Ton⁴“ als „Ereignisse⁵“ in den Sätzen zu konstruieren, beweist er bei den Dialogen, wo und wie der Begriff entstehen könnte. Das ist die Pragmatik. Der Dialog ist ein Ort, wo die Dinge als Begriffe zwischen den

¹ Deleuze, G.: Gespräch über Tausend Plateaus. S. 45.

² Deleuze, G.: Ebd.

³ Ebd. S.46.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

Menschen entstehen, und dadurch die Begriffe wahrnehmbar (= Verstehen) werde. Mit anderen Worten, versteht man den Begriff erst, nachdem man versteht, wie der Begriff/das Wort angewendet werden soll. Ohne seine Strategie zu berücksichtigen, ist es kaum möglich, mit seinen Begriffen umzugehen.

In dieser Arbeit werden die Melodramen bzw. Liebesgeschichten Fassbinders als „ein literarischer Raum“ betrachtet, in dem der Sozialkode hinterfragt, dekodiert und dadurch bewusst gemacht wird: „Das *Hollywood-M[elodrama]* ist überwiegend ein Frauenfilm: die Heldinnen der *>weepies<* leiden am Konflikt ihrer Gefühle mit sozialen, moralischen und ökonomischen Zwängen, werden gebeult von Gewalt und Sentimentalität“⁶. Deleuze zufolge sind demgegenüber Neue Deutsche Filme Filme mit literarischem Raum, die aus der Angst nach dem Zweiten Weltkrieg unvermeidbar den Wert ihrer gesellschaftlichen Welt bezweifeln lassen. In diesem Kontext lassen sich die „Frauenfilme“ unter den Neuen Deutschen Filmen Fassbinders sowohl zu sozialkritischen, als auch zu literaturwissenschaftlichen Aspekten befragen.

Inhaltlich wird sich diese Arbeit aus einem theoretischen (Kapitel 2-4) und einem praktischen Teil (Kapitel 5-7) zusammensetzen. In Kapitel 2 wird beispielweise zuerst die Relation zwischen den Begriffen Deleuze‘ und den Filmbegriffen dargestellt. Dann werden die drei wichtigen Begriffe der Kunst von Deleuze präziser erklärt: „Fluchtlinie“, „Das Falsche“ und „Kriegsmaschine“. Kapitel 3 beschreibt die Bedeutung von Fremd/Angstverstehen in Fassbinders Werk mit Rücksicht auf Deleuze‘ Theorie. Dann wird erklärt, warum der Begriff „Frau-Werden“ als „Anormal-Werden“ in der Gesellschaft betrachtet werden kann. Dadurch wird die Funktion des „Werdens“ in der sozialbezogenen Kunst beschrieben. In Kapitel 4 wird geklärt, wie die Filme mit der

⁶ Renk, Hertha-Elisabeth. „Melodrama“ In Metzler Lexikon Literatur. S. 488.

literaturwissenschaftlichen Theorie analysiert werden können. Dabei finden die Erzähltheorie Genettes und der Filmbegriff Bazins Anwendung, da Deleuze „literarischer“ Raum ist, den Genette „diegese“ nennt. Dabei kann Deleuze‘ Versuch, die Grenzlinie zwischen Virtuellem und Aktuellem aufzuweichen, durch Bazins Begriff „Schärfentiefe“ unterstützt werden. Zunächst wird die Beziehung der Bildtypen und Erzählung mit der Definition von Deleuze betrachtet. Dann wird Fassbinders Erzählstil mit dem von Visconti, der höchstwahrscheinlich Fassbinder beeinflusst hat, verglichen. Zum Schluss des Kapitels wird die Dauer im literarischen Raum und Film erläutert. Ab Kapitel 5 fängt die Analyse einzelner Werke an. Jede dieser Analysen beginnt mit einem Bild, der Beschreibung einer Szene und der Transkription der gesprochenen Text. Bei der Analyse des Werkes „*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*“ geht es um den verfremdeten Körper und einen literarischen/beliebigen Raum als Kriegsmaschine, um die Gestik als die Pädagogik der Wahrnehmung und Verhaltensweise des Körpers, und um Godards und Viscontis Einflüsse auf Fassbinder. In Kapitel 6 wird in der Analyse von „*Die Ehe von Maria Braun*“ über die Beschreibung des Zauderns im Zeit-Bild, die Darstellweise des biographischen Hintergrunds im literarischen Raum, die Konstruktion der filmischen Erzählung und ein Ereignis, das die Fragestellung provoziert, geschrieben. In Kapitel 7 wird „*In einem Jahr mit 13 Monden*“ analysiert und geklärt, wie das Melodrama als Kunst betrachtet aussieht, wie eine Ästhetik des Erhabenen nach Auschwitz dargestellt wird, wie das Werk die Bewusstmachung gegen das „ursprüngliche Vergessen“ provoziert, wie der dynamische Erhabene als Kernbegriff der Film- und Erzähltheorie von Deleuze betrachtet wird und wie in den Neuen Deutschen Filmen die Verknüpfung zwischen Adorno und Poststrukturalisten versucht wird. Am Ende wird als Fazit kurz zusammengefasst.

2. Der nicht-organische Körper: Deleuzesche Begriffe im Film. Mit einem Beispielbild aus Fassbinders *In einem Jahr mit 13 Monden*.



2.1. Szenenbeschreibung.

Auf einem Schlachthof sind zwei Protagonisten zu sehen. Elvira Weißhaupt, die durch eine Geschlechtsumwandlung von Erwin zu Elvira wurde, und Zora, eine Freundin von ihr, die Prostituierte ist. Die beiden laufen im Bildhintergrund an den Rindern vorbei. Elvira fängt an, über ihre Vergangenheit zu erzählen, mit ihrer Frau Irene und ihrem Geliebten. Unvermittelt sind die Geräusche im Schlachthof in der Diegese nicht mehr zu hören; der Monolog von Elvira tritt in der Vordergrund. Bis sie das Schlachtzimmer betreten, sind die Bewegungen von Elviras Lippen und ihre Stimme synchron. Zwar wurde ihre Stimme schon unnatürlich vom Erzähler (aus einem Off) verdeutlicht, aber das Bild verbindet sich noch mit dem Ton. Dieses Bild provoziert bei den Zuschauern

bereits die Assoziation, dass die Rinder geschlachtet werden. Das blutunterlaufende rote Auge des Rindes betont einen organischen Körper, der in den kommenden Szenen abgebaut und materialisiert wird. Das lebende Rind wird zu Fleisch, Blut und Knochen, d.h. das Material, das niemals mehr ein „lebendes Rind“ ist). Joseph Vogl zitiert eine Stelle bei dem Theoretiker Worringer, in der er über die gotische Tierornamente schreibt: „Köpfe, gestreckte und verrenkte Häuse, Pfoten, gewundene Leiber, Andeutungen von Augen, ein Auseinandertreiben von Fragmenten, Partialobjekten und Einzelteilen oder eine Komplikation von Elementen zum Flechtwerk: [...] sie bilden keine Einheit eines Exemplars, einer Art oder Gattung⁷“. Die Rinder bewegen sich in Fassbinders Film im schmalen Raum zwischen den Zäunen, der einen Weg zum Schlachtzimmer darstellt. Sie werden buchstäblich „nicht-organisch“. Der Akzent wird im Bild in dieser Szene nicht auf die Protagonisten gesetzt, sondern auf die Rinder, die normalerweise nur Hintergrundkulisse sind. Wie in anderen von Fassbinders Werken lässt die filmische Technik „Schärfentiefe“ das Unnatürliche „natürlich“ erscheinen. In filmischer Terminologie ausgedrückt, spricht man von „Mise-en-scène“. Die Szene zeigt alles. Der Zuschauer glaubt, dass alles „natürlich“ ist. Die Kamera erfasst alles, was dort liegt. Im Kino wird alles gezeigt, was die Kamera erfasst hat. In der bildlichen Malerei wäre es nahezu unmöglich, anhand dieser Komposition den Sinn zu verstehen, denn die Protagonistin befindet sich „hinter“ den Rindern, die nur als ein Teil der Einstellung dort stehen. Bazin schrieb in seinem kurzen Artikel *SCHNEIDEN VERBOTEN!* folgendes:

Es geht mir in diesen Anmerkungen nicht um die Form, sondern um das Wesen des Erzählens

⁷ Vogl, J.: *Anorganismus*. S. 183.

oder, genauer, um einige Interdependenzen zwischen Wesen und Form. [...] Die Einheit des Ortes bei einem Ereignis muß lediglich in dem Moment beachtet werden, wo ihr Bruch die Realität in deren bloße imaginäre Darstellung verwandeln würde. [...] Schwieriger ist es zweifellos, a priori die Art von Sujets oder gar die Umstände zu definieren, auf die dieses Gesetz zutrifft⁸.

Obwohl Elvira nur im Hintergrund zu sehen ist, kann sie als Mittelpunkt der Szene betrachtet werden. Das liegt an ihrer Stimme, an ihrem Wortgebrauch und der externen Analepse, die eine Vorgeschichte der Handlung darstellt, in der sie über ihre Vergangenheit berichtet. Die reine interne Fokalisierung mit absolutem OFF⁹ überlappt die Sequenz im Schlachthof. Während die Rinder von Schlächtern professionell und routiniert verarbeitet werden, intensiviert sich die Stimme. Das Bild und der Ton laufen unabhängig voneinander. „Damit ändert[e] sich ebenfalls die Beziehung zwischen dem Bild und Wörtern, Tönen, Musik“, sagte Deleuze über die Funktion des Bildes, was er in *Pädagogik der Wahrnehmung* weiterführt:

[F]undamentale Asymmetrien zwischen Akustischem und Visuellem sollten bald dem Auge die Macht geben, das Bild zu lesen, aber auch dem Ohr, die leisesten Geräusche zu halluzinieren. [...] Es war ein seherischer Film, dem ganz bestimmt nicht mehr an einer Verschönerung der Natur lag, sondern daran, sie in höchster Intensität zu *vergeistigen*. [...] Film als neue Kunst und neues Denken¹⁰.

Aber was lehrt der Film, was heißt die *Pädagogik der Wahrnehmung*? Worin liegt die

⁸ Bazin, A.: *Schneiden Verboten!* . S. 85.

⁹ Vgl. Siewert, S.: *Fassbinder und Deleuze*. S. 20.

¹⁰ Deleuze, G.: *Brief an Serge Daney*. S. 104f.

Beziehung zwischen Literatur und Film?

2.2. Fluchtlinie – das Natürliche und das Wirkliche

Deleuze befand Worringers Begriff „Expressionismus“ als ein gutes „Beispiel für ein nicht-organisches Lebensverständnis, das ganz im Film verwirklicht¹¹“ ist. „Schon vor langer Zeit“ - schrieb Deleuze folgendes- ;

Worringer [hat] gezeigt, daß es in den Künsten die Konfrontation zwischen »klassischen« organischen Regime und einem anorganischen oder kristallinen gibt; dieses ist aber nicht weniger vital als jenes, sondern lebt ein mächtiges nicht organisches Leben, ein barbarisches oder gotisches.

Warum wird hier plötzlich das Gotische mit ins Spiel gebracht? Joseph Vogl sieht im Kernbegriff „der gotischen Linie“ den Zusammenhang zwischen Deleuze und Worringer. Er markiert „eine gewisse Synonymie zwischen dem Gotischen und Erhabenen“:

Im Erhabenen, das kein Merkmal eines Gegenstandes, sondern ästhetischer Zustand ist, treten die verschiedenen Vermögen in einen Konflikt oder Kampf miteinander ein, in eine agonale Regellosigkeit: Sinnlichkeit gegen Verstand, Einbildungskraft gegen Vernunft. Die Beziehung zwischen den verschiedenen Vermögen ist nicht harmonisch, sondern diskordant, und das Übergroße, das Chaotische, das Unermeßliche, die Disproportion bewirken eine jene Erschütterung, jene Bemächtigung und Überwältigung, jenen Zwang, mit dem sich bei Kant

¹¹ Deleuze, G.: *Zweifel am Imaginären*. S. 99f.

wie bei Worringer oder Deleuze dieser spezifisch ästhetische Zustand artikuliert¹².

Grob gesagt, wäre demnach der Kamp fzustand aus den diskoordinierten Spannungen zwischen den verschiedenen Vermögen „das Erhabene“. Laut Vogl kann Worringers Definition der Ästhetik in zwei Stränge unterteilt werden. Einerseits in das Natürlich-Organische, und andererseits in das Wirkliche-Anorganische. Das Natürlich-Organische nennt Worringer ebenso wie Deleuze „klassisch“. Das ist das Milieu, in dem die synthetische Einheit des intellektuellen Vermögen und des sinnlichen „unter der Herrschaft des Verstandes herstellt [wird]. Das Natürliche wird damit als jenes empirische Feld angesetzt, in dem sich die Gegenstände möglicher Erfahrung konstituieren [...] es ist das Feld der Rekognition¹³“. Während Kant anhand des Beispiels einer Linie zeigt, dass die natürliche Wahrnehmung eine synthetische Einheit ist, wäre die gotische Linie dann „gerade das Gegenteil¹⁴“. Das Gotische bzw. Erhabene hängt mit der Region „des Wirklichen“ zusammen. Vogl fasst das mit Worringers „glücklichen Begriff »Anschauungsqual«“ zusammen:

[D]ie Unfähigkeit zu Gegenständen überhaupt, die Unfähigkeit zu empirisch erfahrbaren Objekten, verstreute Sinnesreize und ein Chaos von Daten. [...] Das Wirkliche [...] gezeichnet von disparaten Einzelheiten, einem Gestöber von Kräften und Molekülen, von begriffslosem Gestammel und einem vorsebjektiven oder nicht-personalen Leben.

An der Grenze zu diesem Chaos [...] ist nun die gotische Linie angesiedelt¹⁵.

Diese gotische Linie, so vertieft Vogl, „steht mit in einem unmittelbaren

¹² Vogl, J.: *Anorganismus*. S. 182.

¹³ Vogl, J.: ebd. S. 183.

¹⁴ Vogl, J.: ebd. S. 184.

¹⁵ Vogl, J.: ebd. S. 184.

Austauschverhältnis“ mit dem Chaos. Durch den Kontakt mit dem Wirklichen erhält sie ihren besonderen Charakter und Merkmale, die in gewisser Weise auch De-Markierung sind¹⁶. Hier wird laut Worringer der Sinn des Gotischen in der Kunst sichtbar. Cordula Hufnagel fand im gotischen Kunstwerk „krampfartige Verzückung, monströse und morbide Formungen, Verrenkungen, die inneren Widerspruch zwischen dem Wollen des Körpers und dem des Geistes anzeigen, dem nur im Rausch der Verkrampfung einer hysterisch sich gebarenden Mystik zu entkommen¹⁷“. Der Kunstbegriff „gotische Linie“ von Worringer strebt einem Chaos des Wirklichen zu, das sich „in der Welt der körperlichen Empfindungen und mit ihnen nicht realisieren läßt¹⁸“. Aus dieser krampfartigen Verzückung zwischen der körperlichen Wahrnehmung und des geistigen Willens, zwischen dem Natürlichen und Wirklichen entsteht der „Willen zu eine Form des Denkens¹⁹“. Die Anschauung des Films als Kunstwerk, im Sinne von Deleuze, bedeutet „eine tiefe Verbindung zwischen Film und Denken zu sehen²⁰“. Die Linie, die Worringer als „gotisch“ bezeichnet, entspricht der „Fluchtlinie“ von Deleuze. Der „Film als neue Kunst und neues Denken²¹“ kennzeichnete sich demnach durch eine „Fluchtlinie“. Aber warum gerade eine „*Fluchtlinie*“? Vielleicht deshalb, da sie zum „singulären Denken“ führt. Das singuläre Denken ist das Denken, das „sich nur noch in seiner »Ohnmacht« begreift und erhält, einer Ohnmacht, die von den Toten wiederkehrt und der Nichtigkeit dessen, was allgemein produziert wird, die Stirn bietet²²“. Diese Linie des singulären Denkens flieht vor dem „triumphierenden kollektiven Denken²³“; Deleuze nennt sie deshalb eine „Fluchtlinie“. Es ist nur möglich, schöpferisch zu sein,

¹⁶ Vogl, J.: ebd. S. 183.

¹⁷ Hufnagel, C. *Die hysterische Linie der Gotik*. S. 51.

¹⁸ Hufnagel, C. Ebd. S. 51.

¹⁹ Hufnagel, C. Ebd. S. 51.

²⁰ Deleuze, G.: *Brief an Serge Daney*. S. 104.

²¹ Deleuze, G. Ebd. S. 105.

²² Deleuze, G.: Ebd. S. 105.

²³ Ebd.

wenn man das Anorganische sinnlich wahrnehmen kann, was wiederum unmöglich ist:

Solange man nicht einen ganzen Komplex von Unmöglichkeiten hat, wird man nicht diese Fluchtlinie finden, diesen Ausweg, den die Schöpfung darstellt, diese Potenz des Falschen, die die Wahrheit bildet²⁴.

Wie ist diese Unmöglichkeit konkretisierbar? Welche Beispiele sind für das Anorganische denkbar? Deleuze führt etwa Kafka an:

Kafka war es, der erklärte: die Unmöglichkeit für einen jüdischen Schriftsteller, deutsch zu sprechen, die Unmöglichkeit, tschechisch zu sprechen, die Unmöglichkeit, überhaupt nicht zu sprechen. Pierre Perrault stößt auf dasselbe Problem: unmöglich, nicht zu sprechen, englisch zu sprechen, französisch zu sprechen. Kreatives Schaffen findet in Engpässen statt. Selbst in einer gegebenen Sprache, selbst im Französischen zum Beispiel, ist eine neue Syntax eine Fremdsprache in der Sprache. Wenn ein Schöpfer nicht von Unmöglichkeiten an der Kehle gepackt wird, ist er kein Schöpfer. Ein Schöpfer ist jemand, der seine eigenen Unmöglichkeiten schafft und gleichzeitig Mögliches²⁵.

Der „neuen“ Kunst ist ein nicht-organisches Moment, eine nicht-organische Syntax inhärent. Diese Falsche gibt kein natürliches angenehmes Gefühl, sondern ein nicht-natürliches unangenehmes Gefühl, das befremdlich ist und mit dem der Mensch als ein sinnliches Wesen nie zurechtkommen wird – das ist die Macht des Falschen.

²⁴ Deleuze, G.: *Die Fürsprecher*. S. 195.

²⁵ Deleuze, G.: Ebd. S. 194.

2.3. Das Falsche

Deleuze definierte „das Falsche“ relativ genau: „Das Falsche ist nicht Irrtum oder Verwirrung, sondern eine Macht, die das Wahre unentscheidbar macht²⁶“ und „Falsches gibt es, sobald die Unterscheidung von Realem und Irrealem nicht mehr erkennbar ist²⁷“. Einfach gesagt, meint das Reale hier das Natürlich-Organische, das Sinnliche. Im Bereich des Films spricht man von „*découpage classique*“, dem unsichtbaren natürlich-organischen Schnitt in der Hollywood-Tradition. Das ist der Film, bei dem kontinuierliche Linearität, „die verlängerte Verknüpfung der aktuellen Momente²⁸“, erzeugt wird. Das Irreale ist das „abrupte und diskontinuierliche Auftauchen im Bewusstsein, eine Virtualität, die sich aktualisiert²⁹“. Diese Nicht-Unterscheidbarkeit ist der Sinn der „Pädagogik der Wahrnehmung“. Einfach gesagt, sehen wir nicht, was es in der „realen“ Welt gibt, sondern lediglich das, was wir in uns sehen. „Das Auge ist [...] die Sichtbarkeit des Bildes. [...] Das Auge ist nicht die Kamera, es sei die Leinwand. Und die Kamera mit all ihren propositionalen Funktionen ist eher ein drittes Auge, das Auge des Geistes³⁰“. Der Film zeigt dem Zuschauer eine Bilderreihe, die der Autor zusammengestellt hat. Das Bild bzw. Image bezeichnet Deleuze als „Kristall“. Noch konkreter gesagt, sieht der Zuschauer im Kristall „das Falsche oder vielmehr das Vermögen des Falschen. Das Vermögen des Falschen ist die Zeit in Person, [...] weil die Form der Zeit als Werden jedes formale Modell der Wahrheit in Frage stellt³¹“. Das ist das Zeit-Bild, es „ersetzt das Modell des Wahren durch das Vermögen des Falschen als Werden³²“. Das Falsche ist nicht das direkte Gegenteil des Wahren im Rahmen des

²⁶ Deleuze, G.: *Zweifel am Imaginären*. S. 97.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Deleuze, G.: *Über das Bewegungs-Bild*. S.82.

³¹ Deleuze, G.: *Zweifel am Imaginären*. S. 98.

³² Deleuze, G. Ebd. S. 99.

Dualsystems, sondern liegt dazwischen. Es ist das Konjugative „UND“, das die Fluchtlinie zieht:

Das UND ist weder das eine noch das andere, es ist immer zwischen den beiden, es ist die Grenze, es gibt immer eine Grenze, eine Flucht- oder Stromlinie, nur sieht man sie nicht, weil sie das unscheinbarste ist³³.

Das Ziel des Zeit-Bilds ist „die Grenzen sehen, d.h. das nicht Wahrnehmbare sichtbar machen. [...] [D]ie Bilder *und* Töne³⁴“. Das ist die „Pädagogik der Wahrnehmung“. Der Zuschauer lernt, wie das nicht Wahrnehmbare angeschaut werden kann; das ist die Zeit in einer Person. „Das wären zwei interessante Sachen in einem Leben, die Amnesien und die Hypermnesien, [das ist mir passiert, aber wann war das?]³⁵“. Das ist das Geschehnis in einer Person. Die Singularität des Geschehnisses in neuen Zeit-Räumen macht den Kode der Gesellschaft sichtbar, der dem Zuschauer gehört. „Zunächst scheint eine Gesellschaft sich weniger durch ihre Widersprüche zu definieren als durch Fluchtlinien, sie flieht von allen Punkten aus, [...] einfach durch die bloße Erweiterung der Grenzen³⁶“. Der „neue“ Film zeigt diese beiden Richtungen des Unsichtbaren gleichzeitig. Eine ist die der Pädagogik der Wahrnehmung; die andere ist die gesellschaftliche Grenzlinie. „[D]ieser neue Film zeitigte so manche Höhepunkte, doch immer sollte es eine Pädagogik sein³⁷“. Kann die Position Fassbinders in der inneren Entwicklung des Films, bzw. der „Suche nach neuen audio-visuellen Kombination und

³³ Deleuze, G.: *Drei Fragen zu six fois deux*. S. 68.

³⁴ Deleuze, G.: ebd. S.69.

³⁵ Deleuze, G.: *Über die Philosophie*. S. 201.

³⁶ Deleuze, G.: *Kontrolle und Werden*. S. 246.

³⁷ Deleuze, G.: *Brief an Serge Daney*. S. 104.

großen pädagogischen Entwürfen³⁸, gefunden werden? Inwiefern steht die „Linie des Films als das neue Denken“ bei Fassbinder in der Tradition des italienischen Neo-Realismus und der Nouvelle Vague³⁹?

2.4. Die Kriegsmaschine

Wird sofort geantwortet, durch ein Moment von der Kriegsmaschine zu finden, „durch eine bestimmte Weise, den Zeit-Raum zu besetzen, auszufüllen, oder neue Zeit-Räume zu erfinden: solche Kriegsmaschinen sind revolutionäre Bewegungen, [...] aber auch künstlerische Bewegungen⁴⁰. Mit anderen Worten äußerte Deleuze. Das ist „Revolutionär-Werden, nur dadurch kann die Schande abgewendet oder auf das Unerträgliche geantwortet werden⁴¹. Das heißt, nicht die Revolution zu ermöglichen, sondern „etwas Neues zu schaffen⁴². Der Film lehrt eine neue Art und Weise der Wahrnehmung. Er bringt die Kognition der Menschen zum neuen Verhältnis von Kunsttheorie und Ästhetik:

Eine Theorie des Sinnlichen geht unmittelbar in eine Theorie der Kunst über, und zwar in einer Weise, daß sich, wie Worringer an der Gotik und Deleuze etwa an Bacon zeigt, das Sein des Sinnlichen unmittelbar im Kunst zeigt, das Kunstwerk selbst also Ort und Entwickler einer Experimentellen Erfahrung ist⁴³.

Die „Kriegsmaschine“ wird hier nicht im Sinne von einer Maschine für Krieg angewendet, sondern im Sinne von einem Mittel bzw. Milieu, die neuen Zeit-Räume zu

³⁸ Deleuze, G.: ebd. S. 105f.

³⁹ Vgl. Deleuze, G.: *Fürsprecher*. S. 178.

⁴⁰ Deleuze, G.: *Kontrolle und Werden*. S. 247.

⁴¹ Ebd. S. 245.

⁴² Ebd.

⁴³ Vogl, J.: ebd. S. 191.

erfinden. In der Kunst wäre ein Kunstwerk selbst „der Ort und Entwickler einer Experimentellen Erfahrung“ geworden. Das ist die Erfindung des Neo-Realismus;

Man glaubt nicht mehr so recht an die Möglichkeit, auf Situationen einzuwirken oder zu reagieren, und trotzdem ist man überhaupt nicht passiv, man erfaßt oder entdeckt irgendetwas Unerträgliches, etwas, das nicht auszuhalten ist, selbst im alltäglichsten Leben. Dieser Film ist seherisch. [...] Die Beschreibung ist an die Stelle des Objekts getreten. Wenn man sich derart in reinen optischen und akustischen Situationen befindet, so bricht nicht allein die Aktion und also auch Erzählung zusammen, sondern Wahrnehmungen und Affekte ändern ihre Natur, weil sie in ein ganz anderes System übergehen, als es das sensomotorische des »klassischen« Film war. Mehr noch, es ist nicht einmal mehr derselbe Raum-Typ⁴⁴.

Die Werke Fassbinders als eine „Kriegsmaschine“ zu betrachten, heißt das Moment des „Werdens“ in den Werke zu finden. Im kommenden Kapitel wird dargestellt, wie der Begriff „Werden“, ins besonderes „Frau-werden“, im Sinne von Deleuze angewendet wird.

3. Transsexualität. Das Frau-Werden in Fassbinders Werk

3.1. Fremdverstehen ist Angst-Verstehen

Wenn der Name „Fassbinder“ fällt, wird oftmals das Thema „gesellschaftliche Randgruppen“ assoziiert. Zum einen, da er sich in seinem gesellschaftlich umstrittenen Werk mit diesen beschäftigt, zum anderen, da er sich selbst in diesem Milieu bewegte und an der Existenzgrenze lebte. Er präsentiert seinem Publikum von der Gesellschaft ausgeschlossene Existenzen wie Gangs, Arbeitslose, Homosexuelle oder Gastarbeiter,

⁴⁴ Deleuze, G.: *Über das Bewegungs-Bild*. S. 77f.

wobei er das Moment zeigt, an dem „das Soziale“ entsteht. Das Soziale ist weder die Gesellschaft noch Gemeinschaft, sondern der Verkehr bzw. Austausch mit dem Fremden. Dieser Prozess des Austauschs macht das Drama bei Fassbinder aus. Er lässt die Randgruppen selbst sprechen und in Dialog treten. Deren Stimmen verhallen jedoch in der Gesellschaft; sie werden nicht kodiert, nicht verstanden und dann entfremdet. Es wäre zu einfach zu sagen, dass Fassbinder solche Menschen aus moralischen Gründen beschrieb. Zwar äußerte Fassbinder selbst, dass sein Werk von Unterdrückten handelt, aber er hätte eher sagen sollen, dass es um eine künstliche künstlerische Objektivierung seiner entfremdeten positionslosen Weltanschauung geht. Sein Wunsch ist es, das System zu entlarven. Mit den Worten von Deleuze ausgedrückt ist der „Wunsch zu codieren – und die Angst, die Furcht vor decodierten Strömen – [...] Angelegenheit des Sozius⁴⁵“. Die ambivalenten Positionen der Figuren in Fassbinders Werken entlarven die Instabilität der Gesellschaft. Der Zuschauer verliert das Sicherheitsgefühl, dass er „normal“ ist und bekommt Angst. Derlei Angst kann auch Fassbinder selbst täglich gehabt haben. Unwillentlich und unbewusst identifiziert sich der Zuschauer über das Angstgefühl mit dem Produzenten Fassbinder, auch wenn er ihn nicht persönlich kennt und nichts über ihn weiß. Diese Identifikation ist alles anderes als angenehm, denn es geht um das Gefühl, auf der Welt keinen Platz zu haben und mit seinem Dasein unzufrieden zu sein. Und genau das sind Eigenschaften des Neuen deutschen Films, den Deleuze wie folgt charakterisiert:

Wenn es eine Gemeinsamkeit des neuen deutschen Films (Wenders, Fassbinder, Schroeter oder Schlöndorff) gibt, dann liegt sie, als Resultat des Krieges, ebenfalls hier, nämlich in dem stets

⁴⁵ Deleuze, G./ Guattari, F.: Anti-Ödipus. S. 177.

variablen Band zwischen diesen Elementen: den unmittelbaren Darstellungen einer bleiernen, nutzlosen und nicht erinnerbaren Zeit, denen sich die Figuren nicht entziehen können; und, von einem Pol zum anderen, den Mächten des Falschen, die an einer Erzählhandlung weben, insofern sie sich innerhalb „falscher Bewegungen“ äußern. Die deutsche Passion ist zur Angst geworden, doch die Angst ist auch der letzte Grund des Menschen, seine Würde, die etwas Neues ankündigt, eine aus der Angst entstehende Schöpfung als edle Passion⁴⁶.

Die Filme stellen gesellschaftliche Normen in Frage. Der Zuschauer wird zum Zweifeln gebracht. Zum Nachdenken über den Ort, an dem er war, wo er ist und wo er hinmöchte. Das erschüttert die Selbstverständlichkeit des Werts der Welt. Der Zuschauer wird nolens volens zum Zweifeln gebracht – zum Zweifeln nach dem eigenen Standort. Wo komme ich her, wo bin ich jetzt und wo will ich hin? „Die deutsche Schule der Angst, insbesondere Fassbinder und Daniel Schmid, verwandelten in ihren Außenaufnahmen die Städte in Wüsten [...]“⁴⁷. Fassbinders Filme erzählen von der Angst der Fremden und gleichzeitig von der Angst vor den Fremden, die der Auslöser war, die eigene Existenz zu überdenken. Sartre führt auf den Antisemitismus bezogen über die Angst vor den Fremden folgendes aus:

Nun können wir den Antisemiten verstehen. Er ist ein Mensch, der Angst hat. Nicht vor den Juden, vor sich selbst, vor seiner Willensfreiheit, seinen Instinkten, seiner Verantwortung, vor der Einsamkeit und vor jedweder Veränderung, vor der Welt und den Mensch, vor allem – außer vor den Juden. Er ist ein uneingestandener Feigling, ein Mörder, der seine Mordsucht verdrängt und kennt, ohne sie zügeln zu können, und der es doch nur wagt,

⁴⁶ Deleuze, G.: Kino 2. S. 180f.

⁴⁷ Deleuze, G.: Kino 1. S. 168.

bildlich oder im Anonymat der großen Masse zu töten, ein Unzufriedener, der aus Angst vor den Folgen seiner Auflehnung es nicht wagt, sich aufzulehnen. [...]

Der Jude dient hier nur als Vorwand; anderswo bedient man sich das Negers oder des Gelben. [...]

Der Antisemitismus ist, kurz gesagt, die Angst, Mensch zu sein. Der Antisemit will ein unerbittlicher Felsen, ein reißennder Sturzbach, ein verheerender Blitz – alles, nur kein Mensch sein⁴⁸.

Fassbinders Film lässt den Zuschauer (= Leser) zum Täter werden, der gleichzeitig Opfer seiner Angst wird. Gesellschaftliche Randexistenzen lassen die zweiseitige Angst entstehen. Die Randgruppen sind Menschen mit Angst vor der Bodenlosigkeit des eigenen Lebens; der Sozium hat Angst, Opfer der Aggression der Angst zu werden, d.h. er hat Angst davor, „Mensch zu sein“ (= Täter). Der Begriff „Fremdverstehen“ in der Kulturwissenschaft ist in diesem Sinne das Verstehen der Angst vor der Angst „Mensch zu sein“, weil die Unsicherheit des Fremden die Grundlosigkeit der Gesellschaft entlarvt und mit Gewalt offen legt. Fassbinders Filme zeigen diese zweiseitige Angst. Einerseits die Angst des Fremden an sich (=Opfer, Unterdrückter), andererseits die Angst des Täters aus der Angst davor, „ein Mensch zu sein“. Der Bezeichnung „die Andere“ in der feministischen Wissenschaft fehlt zum Beispiel die Perspektive des Täters bzw. der Majorität. Zwar relativiert diese Bezeichnung den Wert der Welt und bestimmte Positionen, aber sie lässt nicht an dem eigenen Ich zweifeln. Sie liefert keine Erklärungsmuster, warum die Majorität oder die Umwelt auf die Unterdrückten bzw. die Minderheiten mit Aggression reagiert.

⁴⁸ Sartre, J.-P.; Betrachtungen zur Judenfrage. S. 46f.

3.2. Der nächste Fremde ist das andere Geschlecht

Biologisch betrachtet gibt es bei Menschen zwei Geschlechter, das Männliche und das Weibliche. In dieser Hinsicht unterscheiden sich Frauen und Männer von Natur aus. Die Bezeichnung „die Andere“ nimmt diese Tatsache zum Ausgangspunkt. Die Männer unterdrückten die Frauen, und in der phallogozentristischen Gesellschaft waren Frauen im Hintertreffen. Das wurde bereits von Wissenschaftlern historisch nachgewiesen. Aber würde sich dieser Konflikt lösen, wenn „die Andere“ gesellschaftlich gleichgestellt und gleichen Normen unterworfen wäre? Dies ist nicht der Fall, da „die Andere“ als Begriff nur funktioniert, wenn es einem „Männlichen“ gegenübergestellt wird, das als Norm gesetzt wird. Deshalb wird in dieser Arbeit der Begriff „der Fremde“ betont. Er ist im Kontext der postkolonialistischen Literaturwissenschaft eine Erweiterung des Begriffs „die Andere“. Aber wie kann dieser „Fremde“ der Gesellschaft auf das andere Geschlecht bezogen werden? Die Antwort liegt in der Perspektive, welche vom „Außen“ die Norm der Gesellschaft (oder „eine“ Welt) betrachtet. Kurz gesagt, ist der Begriff „die Andere“ dem „des Fremden“ inhärent. So gesehen ist der nächste Fremde das andere Geschlecht. Der „Fremde“ zeichnet sich dadurch aus, dass er bei der normbestimmenden Majorität die Angst vor dem Unheimlichen auslöst. Deleuze benennt das mit dem Wort „Anormal“: „Das Anormale ist weder Individuum noch Gattung, es ist nur ein Träger von Affekten und umfaßt weder vertraute oder subjektivierte Gefühle noch artspezifische oder signifikative Eigenschaften⁴⁹“. Diese Position ist „eine periphere Position⁵⁰“, wo der sich „namenloser Schrecken“ ausbreitet⁵¹. „Man sieht, daß das Anormale, der Outsider, mehrere Funktion hat: [...] er treibt die Transformation des Werdens oder die Übergänge von Mannigfaltigkeiten auf

⁴⁹ Deleuze, G./ Guattari, F: *Tausend Plateaus*. S. 334.

⁵⁰ Deleuze, G./ Guattari, F: ebd. S. 335.

⁵¹ Deleuze, G./ Guattari, F: ebd. S. 334.

der Fluchtlinie immer weiter voran⁵². Er betont, „daß alle Arten des Werdens mit dem Frau-Werden beginnen und sich durch das Frau-Werden vollziehen⁵³. Und er definiert es wie folgt:

[E]s gibt kein Mann-Werden, weil der Mann die morale Entität par excellence ist. [...] Die Funktion der Gesichtshaftigkeit hat uns gezeigt, in welcher Form der Mann die Mehrheit gebildet hat, oder viel mehr den Standard, auf dem diese Mehrheit beruht [...].

Aber wie betrifft dieses „Frau-Werden“ dann die Frau selber? „Frau-Werden betrifft Männer ebenso wie Frauen⁵⁴“, schreibt Deleuze. Wie kann nun aber die Frau, das „Frau-Werden“ erreichen, obwohl eine Frau doch schon eine Frau ist? Um das zu verstehen, muss der Begriff „Werden“ genauer untersucht werden.

3.3. Der Begriff „Werden“

Was ist das „Werden“? Vereinfacht gesagt ist der Begriff „Werden“ das Moment der „Deterritorialisierung⁵⁵. Dieses „Werden“ konstituiert sich in Beziehung zwischen Majorität und Minorität, d.h. zwischen Norm und außerhalb der Norm. „Es gibt nur eine Geschichte der Mehrheit oder von Minderheiten, die in Beziehung auf die Mehrheit definiert werden⁵⁶. Deleuze spricht in diesem Kontext von „Territorialisierung“, „Deterritorialisierung“ und „Reterritorialisierung“ einer Gesellschaft. In literaturwissenschaftlicher Terminologie ausgedrückt sind „Kodierung“, „Dekodierung“, und „(Re- oder) Überkodierung“ gemeint. Die Art des Begriffs „Werden“ ist nicht genau

⁵² Deleuze, G./ Guattari, F: *Tausend Plateaus*.S. 340f.

⁵³ Deleuze, G./ Guattari, F: ebd. S. 378.

⁵⁴ Deleuze, G./ Guattari, F: ebd. S. 396.

⁵⁵ Deleuze, G./ Guattari, F: ebd. S. 412.

⁵⁶ Deleuze, G./ Guattari, F: ebd. S. 398.

definierbar, denn das Werden kommt nur durch die vom Werk inspirierte Intuition (von Deleuze oder auch vom Leser) zustande. Das „Frau-Werden“ hängt mit Sexualität zusammen. *„Die Sexualität vollzieht sich durch das Frau-Werden des Mannes und das Tier-Werden des Menschlichen⁵⁷“*:

Die Sexualität bringt zu viele unterschiedliche Arten des Paar-Werdens ins Spiel, die wie Geschlechter sind, eine ganze Kriegsmaschine, durch die Liebe hindurch geht. [...] Es zählt aber nur, daß die Liebe selber eine Kriegsmaschine ist, die eigenartige und fast furchtbare Kräfte besitzt. Sexualität ist die Produktion von tausend Geschlechtern, die lauter unkontrollierbare Arten von Werden sind.

Nochmal also, was heißt „Werden“? „Werden heißt, [...] Partikel herauszulösen, [...] [die] was man wird und wodurch man wird, *am nächsten* sind. In diesem Sinne ist das Werden der Prozeß des Begehrens. Dieses Prinzip der Nähe oder Annäherung ist ganz eigentümlich [...]“⁵⁸. Kurz gesagt, ist das „Frau-Werden“ ein Moment der Dekodierung durch den Begehrensprozess der Sexualität. Hier wird die Argumentation von Deleuze problematisch, denn einerseits weigert er sich, Analogien und Metaphern zu benutzen, andererseits kommt er nicht umhin, sie heranzuziehen, um seine Begriff zu plausibilisieren. Die Schwierigkeit besteht darin, dass er Beispiele von Werken oder Namen gibt, diese aber schon mit kodierten Bildnissen oder einem Sinn verbunden sind. Eigentlich möchte er nur betonen, dass sich der Affekt des „Geschehnisses“ im Werk und der Leser auf einer gewissen Ebene treffen und dass dann etwas geschehen könnte: *„Die Wahrnehmung verändern⁵⁹“*. Allein der Affekt kann diesen Prozess auslösen, d.h.,

⁵⁷ Deleuze, G./ Guattari, F: ebd. S. 379f.

⁵⁸ Deleuze, G.:/ Guattari, F ebd. S. 371.

⁵⁹ Deleuze, G./ Guattari, F: ebd. S. 384.

„Affekte sind Arten des Werdens⁶⁰“. „Denn der Affekt ist kein persönliches Gefühl und auch keine Eigenschaft mehr, sondern eine Auswirkung der Kraft der Meute, die das Ich in Aufregung versetzt und taumeln läßt. [...] Eine schreckliche Involution, die uns zu ungeahnten Arten des Werdens treibt⁶¹“. Deleuze führt in diesem Kontext drei Beispiele aus der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts an, nämlich Hölderlin, Kleist und Nietzsche. Dabei betrachtet er den „Rahmen der Erzählung“ als „Plan⁶²“. Alle Werke haben gemeinsam, dass der Plan kein Organisationsprinzip, sondern ein Transportmittel der Affekte ist und dass der Plan zwangsläufig scheitert, „aber auch daß die mißlungenen Ansätze integraler Bestandteil des Plans sind⁶³“. Warum? Deleuze antwortet:

Denn in gewisser Weise gehört das Scheitern des Plans zum Plan selber: der Plan ist unendlich, ihr könnt mit ihm auf tausend Wegen anfangen, ihr werdet immer etwas finden, das zu spät oder zu früh kommt und euch zwingt, [...] all eure Affekte neu zusammensetzen und das ganze Gefüge neu aufzubauen.

Die Erzählung muss also scheitern, da sie unendlich oft wieder angefangt. Der Leser findet im Moment des Scheiterns etwas, das „zu spät oder zu früh kommt“. Dort liegt das Moment der Dekodierung. „Niemand kann sagen, wo die Fluchtlinie verläuft [...] in jedem Fall kann man sagen, ob die Linie konsistent ist, das heißt, [...] ob die Mannigfaltigkeiten sich wirklich in ein Werden von Übergängen verwandeln⁶⁴“. Das ist lediglich nach dem Geschehnis (Schreiben/Lesen) möglich, weil der Leser die

⁶⁰ Deleuze, G./ Guattari, F: ebd. S. 349.

⁶¹ Deleuze, G./ Guattari, F: ebd. S. 328.

⁶² Deleuze, G./ Guattari, F: ebd. S. 365.

⁶³ Deleuze, G./ Guattari, F: ebd. S. 364-366.

⁶⁴ Deleuze, G./ Guattari, F: ebd. S. 341-342.

Argumentationsregeln (= Spiel) erst nach dem Geschehnis „erfindet“, wie Wittgenstein sagt. „Die Deterritorialisierungen bleiben relativ und werden durch die elendesten Reterritorialisierungen kompensiert, so daß das Unwahrnehmbare und die Wahrnehmung einander ständig folgen oder sich hinterherlaufen, ohne jemals wirklich zusammenkommen⁶⁵“. Und es ist nur deswegen möglich, weil es nicht um die Substanz, sondern um die Modifikation geht. „Wir sprechen hier nicht von der Einheit der Substanz, sondern von der Unendlichkeit von Modifikationen, die auf ein und derselben Ebene des Lebens Teile voneinander sind⁶⁶“. Vermutlich ist das bereits eine Aussage von Deleuze zur ästhetischen Erfahrung, welche auf den dem Werk immanenten Horizont und das Leben des Lesers referiert und miteinander schwingt:

Kleist hat wunderbar erklärt, weshalb Formen und Personen nur Erscheinungen sind, die durch die Verlagerung eines Schwerpunktes auf abstrakten Linien und durch die Verbindung dieser Linien auf einer Immanenzebene erzeugt werden⁶⁷.

In diesem Moment verändert sich die Modifikation und dadurch die Wahrnehmung des Lesers, d.h. die Dekodierung der vorherigen Wahrnehmung des Lesers. Der Leser *sieht* nicht mehr nur eine Welt, sondern mehrere andere Welten. Deleuze vergleicht diese Wahrnehmungsveränderung mit denen in der Malerei:

In der Malerei gibt es kein größeres Scheinproblem als das der Tiefe, insbesondere der Perspektive. Denn die Perspektive ist nur eine historische Art und Weise, die Diagonalen oder Transversalen, die Fluchtlinien zu *besetzen*, das heißt, mobilen visuellen Block zu

⁶⁵ Deleuze, G./ Guattari, F: ebd. S. 387.

⁶⁶ Deleuze, G./ Guattari, F: ebd. S. 347.

⁶⁷ Deleuze, G./ Guattari, F: ebd. S. 365.

reterritorialisieren⁶⁸.

Damit meint er eine Fluchtlinie als Dekodierungsmoment, das erneut einen Code fixiert. Deleuze betrachtet das Gedächtnis als Instanz, auf der die Kodierung der Gesellschaft besteht, deren Willen zur Macht „männlich“⁶⁹ konnotiert ist. „Frau-Werden“ bedeutet nicht, eine Frau zu werden, sondern durch Sexualität ein weibliches Moment zu spüren, welches vom „Männlichen“ ausgeschlossen ist. „Eine Qualität funktioniert nur als Deterritorialisierungslinie eines Gefüges oder als Übergangslinie von einem Gefüge zum nächsten“⁷⁰. In diesem Sinne ist das Ziel vorliegender Arbeit, solch eine Qualität in den Werken von Fassbinder herauszuarbeiten. Vielleicht könnte man Fassbinder hinsichtlich dieser „Qualität“ in die Kleist-Hölderlin-Nietzsche-Kafka-Tradition einreihen.

Wie hängt das mit dem zuvor erwähnten „Fremdverstehen“ zusammen? Das Angst-Verstehen meint, wie bereits erwähnt, das Moment der Dekodierung zu verstehen, da die Angst auf dem normlosen Zustand des Fremden beruht. Die Existenz der Fremden entlarvt die Willkürlichkeit des Systems der Majorität. Da die normbildende Majorität Angst vor dem „Mensch-Sein“ hat, muss sie zwangsläufig mit instinktiver Aggression auf den Fremden reagieren. Diese Aggression ist der Instinkt der territorialisierten Tiere, aber meint nicht „Tier-Werden“. Einfach ausgedrückt bedeutet „Fremdverstehen“, das „Werden“ zu begreifen. Im folgenden Kapitel soll nun ein Kriterium für das Moment des Frau-Werdens präsentiert werden.

3.4. Das Kriterium des „Frau-Werdens“

⁶⁸ Deleuze, G./ Guattari, F: ebd. S. 407.

⁶⁹ Deleuze, G./ Guattari, F: ebd. S. 399.

⁷⁰ Deleuze, G./ Guattari, F: ebd. S. 417.

Das Kriterium des „Frau-Werdens“ liegt aufgrund der überschüssigen Affekte, die den Leser verunsichern, im Moment des Scheiterns der Erzählung. Durch den Schreck wird die durch einen Code fixierte Perspektive des Lesers dekodiert. Das „Frau-Werden“ dreht sich um die Sexualität, d.h. um Liebesgeschichten. Liebesgeschichten mit dieser Qualität sind auch politisch, obwohl sie sich nur mit persönlichen Beziehungen befassen, denn „Frau-Werden“ ist dem „Minoritär-Werden“ inbegriffen:

Minoritär-Werden ist eine politische Angelegenheit und erfordert einen Kraftaufwand, eine aktive Mikropolitik. Dies ist ein Gegenteil von Makropolitik und sogar von *Geschichte*, wo es nur darum geht, zu wissen, wie man eine Mehrheit erobert oder sich verschafft⁷¹.

Anhand des Lebens der Menschen wird eine politische Substanz gezeigt. Die Funktion der dekodierten Strömung in Fassbinders „Melodrama“ beleuchtet den Prozess der Kodierung einer Welt⁷². Wie bereits mehrfach gesagt, zeigt Fassbinder mit dem Frau-Werden „die Angst, die Furcht vor decodierten Strömen“ des Sozius. Das Frau-Werden bzw. die Fluchtlinie sind in den früheren Filmgattungen nicht zu finden und markieren die Entstehung des neuen Films. Die Pädagogik der Wahrnehmung, die die Wahrnehmung des Zuschauers verändert, ermöglicht, die Zeit und den Code der Gesellschaft durch die Kombination verschiedener Bilder erkennbar zu machen. Aber wie können diese Filme noch als Einheit bzw. als ein „literarisches Werk“ betrachtet werden? Godard versucht dies durch die Konjunktion „UND“ zu zeigen – ihm gelingt

⁷¹ Deleuze, G.: ebd. S. 397.

⁷² Laut Heretha-Elisabeth Renk waren wichtiges *Vorbild* Schillers „Räuber“, „sowohl für die Massenproduktion von M.en als auch für die anspruchsvollen romant. Dramatiker [z.B. Grillpatzer, Byron, V. Hugo usw...], die sämtlich Elemente des M.s verwendeten“. Renk, H.-E.: „Melodrama“ In Metzler Literatur Lexikon. S. 299. Wie schon die Rezeption Nietzsches von Schiller verstanden wurde, könnte Fassbinders Dramenstil mit Schillers vergleichbar sein.

es durch eine unnatürliche Kombination von Bild „UND“ Ton. Alle Elemente des Films werden zerrissen und wieder zusammengefügt, d.h. Bild „UND“ Ton „UND“ der Plot, welcher wiederum ein Plan der Erzählung ist. „Als Handlungsplan oder Erzählmuster bestimmt der *plot* die Anordnung der Ereignisse, aus denen die Geschichte besteht, im Diskurs⁷³“, erläutert Matthias Bauer. Die Narrativität verleiht dem Film eine einheitliche Struktur. Wie schon zitiert, betrachtet Deleuze den „Rahmen der Erzählung“ als „Plan⁷⁴“. Und der zwangsläufig scheiternde Plan ist kein Organisationsprinzip, sondern ein Transportmittel der Affekte. Aber auch die misslungenen Ansätze sind integraler Bestandteil des Plans. Die Voraussetzung bei der Bildauswahl ist, dieses Moment des Scheiterns in der Erzählung als „*plot points*⁷⁵“ anzusehen, denen ein Moment einer Fluchtlinie bzw. des Werdens inhärent sein könnte. Um das Moment des Scheiterns in der Erzählung zu finden, wird im folgenden Kapitel die Erzähltheorie von Gérard Genette skizziert. Denn die Theorie von Genette kann in der Germanistik eigentlich vorausgesetzt werden. Bevor dieses Scheitern gefunden werden kann, muss verstanden werden, was ein „nicht-gescheiterter“ Zustand bedeutet.

4. Die interdisziplinäre Analyse der Erzählung: Ein Treffpunkt des Films und der Romans: das Raum der Erzählung bei Genette *Diegese* und Bazin *Tiefenschärfe* in Deleuze *Zeit-Bild*.

Die wenigsten Ansätze der interdisziplinären Literaturtheorie eignen sich, um auf die Untersuchung anderer Medien übertragen zu werden. Wenn, wie in vorliegender Arbeit, Filme als Erzählungen betrachtet werden, könnte man jedoch die Theorie von Gérard

⁷³ Bauer, M.: *Romantheorie und Erzählforschung*. S. 227.

⁷⁴ Deleuze, G./ Guattari, F: ebd. S. 365.

⁷⁵ Bauer, M.: ebd.

Genette methodisch fruchtbar machen, denn Genette distanziert sich vom „high structuralism“ und vertritt stattdessen einen „low structuralism“, „der ein analytisches Instrumentarium zur Beschreibung konkreter Erzähltexte zur Verfügung stellen will“⁷⁶. Dieses könnte auch bei Filmen anwendbar sein, da sich diese laut Koppe und Winko (ebenso wie literarische Texte) durch narrative Ebenen, Zeitabfolge oder etwa Modi bzw. der Stimme konstituieren, während formalistische bzw. strukturalistische Literaturtheorien eher sprachwissenschaftlich orientiert sind. Hier ergibt sich die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Literatur und Film als Erzählung und nach dem Stellenwert des Erzählers im Film. Die Definitionskriterien für die Beschreibung verschiedener Instanzen sind unscharf, aber es lässt sich annähernd festlegen, „dass die Kategorie der Stimme das Verhältnis zwischen Narration und Geschichte bestimmt, während die Behandlung der Zeit und des Modus das Verhältnis zwischen Erzählung und Geschichte betreffen“⁷⁷.

4.1. Genette im Werk „Zeit-Bild“ von Deleuze

Klaus Englert, der Übersetzer von Deleuzes „Das Zeit-Bild“, markiert in einer Anmerkung zum Werk, dass Deleuze den Begriff „Erzählung [récit]“ von Genette übernommen hat⁷⁸. Laut Englert ist die Erzählung der Oberbegriff für die „Erzählhandlung (*narration*)“ und für die Beschreibung. Die Erzählhandlung erstreckt sich auf die Darstellung der Handlung und Ereignisse. Die Beschreibung bezieht sich auf die Darstellung der Gegenstände und Figuren⁷⁹. Das „sensomotorische Bild“ bzw. das „Bewegungs-Bild“ ist direkt mit der Handlung verbunden. Im Realismus im Film

⁷⁶ Köppe, T. / Winko, S.: *Neuere Literaturtheorien*. S. 55.

⁷⁷ Ebd. S. 57.

⁷⁸ Deleuze, G. *Das Zeit-Bild*. S. 361f.

⁷⁹ Vgl. Ebd.

bis etwa zum Ende der dreißiger Jahre wird die Handlung durch das Agieren der Figuren vorangetrieben. „Die Situation setzte sich also direkt in Aktion und Passion fort⁸⁰“. Gegenüber diesem sensomotorischen Bild beschreibt das Zeit-Bild den Prozess, wie die Protagonisten die Dinge und Leute sehen und begreifen, damit die Aktion und Passion entsteht und in den Alltag eindringt, auch in die Dinge, die unbemerkt ablaufen⁸¹. „[D]ie Handlung halte sich freischwebend in der Situation, statt sie zu vollenden oder abzuschließen⁸²“. Die Rekonstruktion alltäglicher Gestik und Mimik „verwandelt die Aktion vielmehr in optische und akustische Beschreibungen, während sich die Erzählung selbst in Aktion verwandelt⁸³“. Simpel gesagt, die Kamera beschreibt, wie ein Protagonist erzählt. Die Aktion „Erzählen“ an sich wird sichtbar. Die Erzählung verwandelt sich in Stimme und Gesten; die Protagonisten berichten, was sie getan haben und das ist die „Krise des Aktionsbildes⁸⁴“.

4.2. Autor, Erzähler, Figur – Hypotext, Modus, das Erzählte.

Fassbinders Filme bestehen immer aus drei Positionen. 1. Person (= Protagonisten) , 2. Person (=Umgebung) und 3. Person (=Zuschauer/Metaposition). Bei jeder Szene bewegen sich mit dem Lauf der Handlung Akzente des Bewusstseins des Zuschauers (= Lesers) auf verschiedenen Positionen, die sogar gleichzeitig ablaufen. Der Zwang des Lesers zur Identifizierung, Objektivierung oder auch Selbstobjektivierung macht die Qualität von Fassbinders Filmen aus. Die Kamera erfasst jede Szene des Dramas und dann wird der Film geschnitten und zusammengesetzt. In „Der moderne Regisseur“

⁸⁰ Deleuze, G. Ebd. S. 15.

⁸¹ Vgl. Deleuze, G. Ebd.

⁸² Deleuze, G.: ebd.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd. S. 17.

schrieb Bazin: „er integriert die Montage in seine Gestaltung⁸⁵“. Der Film zeigt das „Wie“ (= *discours*) und der Zuschauer nimmt dadurch das „Was“ (= *histoire*) wahr. Ist es möglich, dass „Film erzählen“ die „Erzählung des Films“ meint? Bazin betrachtet den Film jedenfalls als eine Art und Weise der Erzählung:

Die Erzählung bei Welles oder Wyler ist nicht weniger explizit bei John Ford, aber sie hat dieser gegenüber den Vorteil, nicht auf die besonderen Effekte verzichten zu müssen, die sich aus der Bildeinheit in Zeit und Raum ergeben⁸⁶.

Der moderne Regisseur versucht die Kameratechnik „Tiefenschärfe“ anzuwenden. „Sie berücksichtigt die Kontinuität des dramatischen Schauplatzes und natürlich dessen Dauer⁸⁷“. Sie ist „die Weigerung, das Geschehen zu zerstückeln, seinen dramatischen Inhalt in der Zeit zu analysieren, ein positives Verfahren, dessen Wirkung der des klassischen Schnitts überlegen ist⁸⁸“.

Meistens ist es nicht so schwierig zu verstehen, was die Filme von Fassbinder erzählen, jedoch ist schwierig, sich dazu zu positionieren, denn der Film provoziert den Zuschauer, mehrere Positionen einzunehmen. Er zwingt ihm verschiedene Perspektiven auf. Die Unentschlossenheit, welche Position zu beziehen ist, blockiert die Urteilskraft. Auf das klassische Drama bezogen dienen *discours* und *histoire* dem Zweck der Identifikation des Zuschauers mit den Figuren. Der *discours* wäre nur ein der *histoire* untergeordneter Effekt. Politisch kann nach dem Zweiten Weltkrieg nur genannt werden, was Zweifel generiert. Woher kommt diese Ohnmacht der Urteilskraft bei

⁸⁵ Bazin, A.: *Die Entwicklung der kinematographischen Sprache*. S. 269.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Bazin, A. Ebd. S.268.

⁸⁸ Ebd.

Fassbinder? Ist diese Unentschlossenheit eine Art von Aufhebung der klassischen Erzählung?

4.3. Der Sinn der Kamertechnik „Tiefenschärfe“ bei Andrea Bazin

Deleuze markiert das Ende des Bewegung-Bildes und den Anfang des Zeit-Bildes. Dieser Paradigmenwechsel erfolgt nach Andrea Bazins Publikation *Die Entwicklung der kinematographischen Sprache*. Laut Bazin ist Jean Renoir der Vorläufer von Orson Welles, der die „Tiefenschärfe“ in Film etabliert hat. „In seinen Filmen entspricht die Suche nach der Komposition in der Bildtiefe einer teilweisen Aufhebung der Montage, [...]. Sie berücksichtigt die Kontinuität des dramatischen Schauplatzes und dessen Dauer⁸⁹“. Die Synchronisation der Dauer des Geschehens mit der Welt, wo der Zuschauer lebt, ermöglicht die offene Welt der Diegese. Laut Bazin entnimmt der Film nach dem Zweiten Weltkrieg „das Geheimnis einer realistischen Wiedergeburt der Erzählung, die die wirkliche Zeit der Dinge, die Dauer des Geschehens wieder integrieren kann, an deren Stelle der klassische Schnitt hinterlistig nur eine intellektuelle und abstrakte Zeit setzte⁹⁰“. Bei Fassbinder ist der „Schauplatz“ so exakt lokalisierbar und kontextualisiert, dass der Zuschauer zweifellos auf die Geschichte der „Bundesrepublik Deutschland“ nach dem Zweiten Weltkrieg gestoßen wird. Wo in Deutschland die Geschichte genau spielt, ist dabei nicht immer von Belang. So wählt Fassbinder mal Bremen, München, Berlin, Köln oder auch Frankfurt am Main. Die Unentschlossenheit erwächst aus der „Vieldeutigkeit in der Bildstruktur⁹¹“ der Tiefenschärfe. Mit der Anwendung dieser Technik im Jahr 1938 „beschrieb der Schnitt,

⁸⁹ Bazin, A. Ebd. S. 268.

⁹⁰ Bazin, A. Ebd. S. 273.

⁹¹ Ebd. S. 270.

heute schließlich [...] *schreibt* der Regisseur den Film unmittelbar⁹². Dann schlussfolgert Bazin, wie folgt:

Der Filmmacher ist nicht mehr nur der Konkurrent des Malers und des Dramatikers, sondern endlich dem Romanschriftsteller ebenwürdig⁹³.

Für Bazin ist die Montage eine Technik, die Bestimmtheit und einen einzigen Sinn hervorruft, den der Zuschauer bzw. Leser versteht. Sie weist darauf hin, „was der Regisseur sagen wollte“⁹⁴. Im Gegensatz dazu, wird nur die Abstraktion durch einen gesteigerten Realismus des Bildes möglich⁹⁵. Diese Form der Abstraktheit ähnelt der von Roland Barthes. Zum „schreibbaren Text“ formuliert er:

Der schreibbare Text ist ständig Gegenwart, und kein konsequentes Sprechen (das ihn zwangsläufig in Vergangenheit verwandeln würde) kann sich ihm aufstülpen. Der schreibbare Text, das sind wir beim Schreiben, bevor das nicht endende Spiel der Welt (die Welt als Spiel) durch irgendein singuläres System (Ideologie, Gattung, Kritik) den wäre, das sich dann auf die Pluralität der Zugänge, die Offenheit des Textgewebes, die Unendlichkeit der Sprachen niederschlägt. Das Schreibbare, das ist das Romaneske ohne den Roman, die Poesie ohne das Gedicht, der Essay ohne Darlegung, das Schreiben ohne den Stil, die Produktion ohne Produkt, die Strukturierung ohne die Struktur⁹⁶.

Je mehr wahrnehmbar ist desto abstrakter wird es. Mit anderen Worten: Wegen oder dank der überschüssigen Zugänge schlägt sich auf die Unendlichkeit der Sprache nicht

⁹² Ebd. S. 274.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Vgl. Bazin, A.: S. 273.

⁹⁶ Vgl. Barthes, R.: *S/Z*. S. 9.

nur die Sprache im Sinne des Gesprochenen nieder, sondern auch die *kinematographische Sprache*. Bazin betont deswegen, dass der Regisseur *schreibt*. Das Geheimnis einer filmischen Erzählform nach Jean Renoir ist die Form, die alles ausdrücken kann, ohne die Welt zu zerstückeln, den Sinn zu enthüllen, der hinter den Wesen und den Dingen liegt, ohne die natürliche Einheit zu zerstören⁹⁷. Bevor er starb, stellte Fassbinder eine Liste mit seinen „Top 10“ Filmen zusammen. Der beste Film für ihn ist „die Verdammten“ von Visconti. Es ist offensichtlich, dass sich Fassbinder mit seiner BRD-Trilogie thematisch auf Viscontis „Drei Deutsche Serien“ bezieht. Wichtiger noch ist aber, dass Visconti als „der größte Ästhet der Neo-Realisten“⁹⁸ für Fassbinders stilistische Aufrichtung prägend war. Sein filmischer Stil ist laut Bazin:

[E]in Film, der fast ausschließlich aus Plansequenzen zusammengesetzt ist und in dem versucht wird, durch Tiefenschärfe und unbegrenzte Panoramafahrten das gesamte Geschehen einzufangen⁹⁹.

Genette schrieb über die Beziehung um Wahrnehmbarkeit und Abstraktheit:

Das ist der berühmte „Wirklichkeitseffekt“ von Roland Barthes, dessen ästhetische Funktion [...] George Orwell in seiner Studie über Dickens hervorgehoben hat: „The outstanding, unmistakable mark of Dickens’s writing is the *unnecessary* detail [...]“¹⁰⁰.

Es lässt die Relation zwischen der Figur und dem Grund des Sinneswahrnehmens umkippen. Laut Russel West-Puvlov beschäftigen sich die poststrukturalistischen Denker

⁹⁷ Vgl. Bazin, A.: S. 272.

⁹⁸ Bazin, A.: S.272.

⁹⁹ Bazin, A.: ebd.

¹⁰⁰ Genette, G.: *Neuer Diskurs der Erzählung*. S. 222.

nicht mehr mit der Bedeutung als solcher, sondern wie im Kontext beispielsweise ein Wort funktioniert:

Kristeva, Foucault, and Deleuze and Guattari are one and all busy with the question of the how of meaning. Their enquiry treats meaning as something produced, something specific to a time and a place, and that emerges out of that context. The task then becomes to lay bare the conditions of possibility which allow meaning to be generated – and upon which truth is then delineated, not as something essential, intrinsic, or eternal, but as the contingent product of a process of production¹⁰¹.

Die Bilder geben keinen Sinn mehr, sondern sie lassen Leser den Sinn produzieren. Die Handlung an sich ist sowohl bei Fassbinders „Maria Braun“ als auch Viscontis „die Verdammten“ simpel, denn es handelt sich jeweils um ein Liebes- bzw. Familiendramen. Vom Publikum aber wurden sie aufgrund der historischen Tragweite der Thematik „Nazis in Germany“ ernst genommen. Der Name „Fassbinder“ steht für die Kontextualisierung der Nachkriegszeit der BRD. Die Kombination der Bilder („discours“ in Gannettes Terminologie¹⁰²), der Handlung („histoire bzw. Plot¹⁰³“) UND des Filmkontexts („Modi“¹⁰⁴) ermöglicht durch Tiefenschärfe ein Geschehnis im Bild („Erzählung¹⁰⁵“). Der Regisseur vermittelt das Geschehnis durch Bilder, die Schriftsteller durch Worte entstehen lässt. „Das Gehirn ist gewiß kein Zentrum von Bildern, das man als Ausgangspunkt nehmen könnte, sondern es stellt für sich selbst ein besonderes Bild unter anderen dar, ein Indeterminiertheitszentrum im nichtzentrierten

¹⁰¹ West-Pavlov, R.: *Space in Theory*. S. 22.

¹⁰² Gannette, G.: *Diskurs der Erzählung*. S. 17.

¹⁰³ Ebd. Und auch S. 203.

¹⁰⁴ Ebd. S.18.

¹⁰⁵ Ebd. S.17.

Universum der Bilder¹⁰⁶. Damit kann erklärt werden, warum der Philosoph Deleuze den Film als Forschungsgebiet der Philosophie betrachtet hat. Er schrieb folgendes:

Das Ding ist das Bild, wie es an sich ist, wie es sich auf alle anderen Bilder bezieht, deren Einwirkung es ganz und gar unterliegt und auf die es unmittelbar reagiert. Die Wahrnehmung des Dings ist das gleiche Bild, aber bezogen auf ein bestimmtes anderes Bild, von dem es begrenzt wird, dessen Wirkung es nur in begrenztem Maße aufnimmt und auf das es nur mittelbar reagiert. [...] Kurz, Dinge und Wahrnehmungen sind *Erfassungen*; allerdings sind die Dinge totale objektive Erfassungen, während die Wahrnehmungen partielle und partiische, subjektive Erfassung sind¹⁰⁷.

Dieser Aussage folgend, würde für ihn „das Ding an sich“ (Kant), „der Gott bzw. die Welt als Ganzes“ (Spinoza), und „das Reale“ (Lacan) für ihn gleichen Status haben, zumindest auf gleicher Ebene. Menschen können das imaginieren und wahrnehmen, aber letztlich nicht begreifen: „Nicht an andere Welt glauben, sondern an das zwischen Menschen und Welt, [...] und zwar im Sinne des Unmöglichen, des Udenkbaren, das dennoch nur gedacht werden kann¹⁰⁸“. Das Publikum folgt den Geschehnissen im Bewusstsein bzw. Gehirn des Autors: „Dieser Glaube macht aus dem Ungedachten die dem Denken eigene Macht, durch das Absurde und kraft des Absurden¹⁰⁹“. Es geht die Bilder des Autors, die er gesehen und rekonstruiert hat. Den (fiktiven) Welt(-raum) im Bewusstsein nennt Genette *Diegese*, die er wie folgt versteht:

¹⁰⁶ Deleuze, G.: *Das Bewegungs-Bild und seine drei Spielarten*. S. 419.

¹⁰⁷ Ebd. S. 420.

¹⁰⁸ Deleuze, G.: *Das Zeit-Bild*. S. 222.

¹⁰⁹ Ebd.

Die Diegese in dem Sinne, wie Souriau diesen Ausdruck 1948 im kinematographischen Kontext eingeführt hat (das diegetische Universum als Ort des Signifikats im Gegensatz zum *Leinwanduniversum* als Ort des filmischen Signifikanten), ist eher ein ganzes Universum als eine Verknüpfung von Handlungen(Geschichte): Die Diegese ist mithin nicht die Geschichte, sondern das Universum, in dem sie spielt, in etwa so, wie man sagt, daß Stendhal nicht im selben Universum lebt wie Fabrice¹¹⁰.

Diese Definition der Diegese und des Raumkonzeptes „diegetische[s] Universum als Ort des Signifikats“ korrespondiert mit dem Filmkonzept vom Deleuze. Mit dem Wort „*Leinwanduniversum* als Ort filmischen Signifikanten“ meinte Genette den linguistischen Strukturalismus, die Dichotomie zwischen Signifikat – Code – Signifikat. Der Leser liest die Bilder auf der Leinwand als Zeichen, kodiert die Zeichen, und gibt dem kodierten Zeichen einen Sinn. Im Gegensatz dazu betrachtet Genette die Literatur als Universum als solches. Das Konzept von Deleuze „offene Totalität¹¹¹“ des Films ist ein Ebenbild des literarischen Universums von Genette: „Wir müssen uns dieses Unvermögens bedienen, um ans Leben zu glauben und Identität von Denken und Leben zu finden¹¹²“. Wie schon im Kapitel 2.3. erwähnt wurde, versucht Deleuze, die Grenze zwischen Realem und Irrealem aufzulösen („Macht des Falschen“), die Genette noch klar zieht. Deleuze schrieb wie folgt:

Das Reale ist die legale Verbindung, die verlängerte Verknüpfung der aktuellen Momente; das Irreale ist das abrupte und diskontinuierliche Auftauchen im Bewusstsein, eine Virtualität, die sich aktualisiert. [...] Falsches gibt es, sobald die Unterscheidung von Realem und Irrealem nicht

¹¹⁰ Genette, G.: Neuer Diskurs der Erzählung. S. 201.

¹¹¹ Deleuze, G.: Zweifel am Imaginären. S. 93.

¹¹² Deleuze, G.: Das Zeit-Bild. S. 222.

mehr erkennbar ist¹¹³.

Bazins Konzept der Tiefenschärfe ist eine Verknüpfung beider Konzepte. Wie bereits gesagt, äußerte Bazin: „Nur durch einen erhöhten Realismus des Bildes wird die Abstraktion möglich¹¹⁴“. Die diegetische Welt von Genette fordert den erhöhten Realismus heraus, um ein virtuelles Universum des Signifikats entstehen zu lassen. Das nennt Deleuze das Irreale. Dazu schrieb Bazin: „Sie [die Tiefenschärfe] berücksichtigt die Kontinuität des dramatischen Schauplatzes und dessen Dauer¹¹⁵“. Die Kontinuität und Dauer der diegetischen Welt wird die des Realen. Das ermöglicht zu sagen „das hätte passieren können“ bzw. „das ist mir passiert, aber wann war das¹¹⁶?“ Die virtuelle Welt in der realen Kontinuität des Schauplatzes bringt das Falsche zum Vorschein. „Das Falsche ist nicht Irrtum oder Verwirrung, sondern eine Macht, die das Wahre unentscheidbar macht¹¹⁷“.

Der Zusammenhang zwischen Literatur und Film mit der Terminologie von Deleuze ist unter dem Aspekt der virtuellen Welt als die Diegese von Genette erklärbar. Und diese Verknüpfung ist auch durch die filmtechnische Terminologie verstehbar. Die „Tiefenschärfe“ synchronisiert die Dauer des virtuellen Universums und der Welt. Die Grenze zwischen der virtuellen und realen Welt wird dadurch unscharf. Fassbinder hat demnach seine Unentschlossenheit in seinem Werk vom Neorealismus übernommen, der es erst ermöglicht hatte, mit dem Film zu *schreiben*, ihn Romanen ebenwürdig zu machen.

Der theoretische Teil schließt mit einem knappen Exkurs zu einem Fallbeispiel,

¹¹³ Deleuze, G.: Ebd. S. 97.

¹¹⁴ Bazin, A.: Ebd. S. 273.

¹¹⁵ Bazin, A.: Ebd. S.268.

¹¹⁶ Deleuze, G.: *Über die Philosophie*. S. 201.

¹¹⁷ Deleuze, G.: Deleuze, G.: *Zweifel am Imaginären*. S. 97

an dem die Theorie erprobt werden soll.

Exkurs: Über den Artikel „*ein Bergsonischer Film*“ von Bazin

Deleuze sprach von der „Krise des Aktionsbilds“, das neben dem Wahrnehmungsbild und dem Affektbild zu den drei Arten von Bewegungsbildern gehört. Nach Deleuze ist das Affektbild Ende der 30er Jahre an einem Endpunkt angelangt. Hier bedeutet die Aktion „Reaktion zur Situation“. Grob gesagt, bedeutet „Situation“ hier die (diegetische) Welt und ihre Handlung. Deleuze schrieb über den Zusammenhang von Wahrnehmungsbild und Aktionsbild folgendes:

[...] je mehr die Reaktion an Unmittelbarkeit verliert und in der Tat mögliche Aktion wird, desto mehr geht die Wahrnehmung auf Abstand, greift vor und setzt die virtuelle Aktion der Dinge frei.
»Die Wahrnehmung beherrscht den Raum genau in dem Verhältnis, in dem die Aktion die Zeit beherrscht.«¹¹⁸

Die Aktion bezieht sich auf die Handlung. Die Geschichte hat immer einen Anfang und ein Ende. Die Zeit in der Geschichte läuft mit der Handlung, insofern sich die Figuren bewegen. Genette nennt das die Geschwindigkeit der Zeit „isochron für die Szene“¹¹⁹, der Körper „setzt die Aktion die Bewegung zu »Handlungen« (Verben) in Beziehung“¹²⁰. Es geht also einfach um Ursache und Wirkung. Im Film *Picasso* wird genau das Gegenteil präsentiert. Nämlich zeigt „[e]ine Unvorhersehbarkeit, die im Umkehrschluß bezeugt, daß sich eine Mischung nicht aus ihren Elementen erklärt. Das zeigt sich daran, daß das ganze Prinzip des Films als Darbietung und sogar (genauer) als

¹¹⁸ Deleuze, G.: *Das Bewegungs-Bild und seine drei Spielarten*. S. 422.

¹¹⁹ Genette, G.: *Neuer Diskurs der Erzählung*. S. 214.

¹²⁰ Deleuze, G.: *Das Bewegungs-Bild und seine drei Spielarten*. S. 422.

»Suspence« auf diesem Warten und diesen ständig neuen Überraschungen beruht¹²¹«. Der Film thematisiert die Schöpfung von Picasso, „die [...] doch nicht wie Ursache und Wirkung, sondern so wie Leben Leben zeugt. [...] die *Dauer* der Malerei¹²²«. Bazin definiert das als eine Revolution im Film:

Diese Revolution bestand in der Abschaffung des Rahmens, dessen Verschwinden des Universums des Bildes mit dem Universum überhaupt eins werden läßt. [...] die Dimensionen des Gemäldes und seine Grenzen gemahnen es dabei stets an die Autonomie des gemalten, außerhalb der Zeit für immer kristallisierten Mikrokosmos¹²³.

Dadurch zeigt der Film „*Picasso*“, „daß diese Dauer ein integraler Bestandteil des Werks selbst sein kann, eine zusätzliche Dimension, die im Endzustand dummerweise ignoriert wird¹²⁴“. Darüber hinaus schreibt Bazin, „»das Malen«, das heißt ein Bild, das in der Zeit existiert, das seine Dauer, sein Leben und manchmal – wie am Ende des Films – seinen Tod hat¹²⁵“. Deleuze nennt einen solchen Film *das Affektbild*. Der Affekt „setzt die Bewegung zu einer »Eigenschaft« (Adjektiv) in Beziehung, die als Zustand erlebt wird. [...] diese Bewegungen bezeichnen eher die Koinzidenz von Subjekt und Objekt im Reinzustand¹²⁶“. Picassos Malen ermöglicht reine Dauer an sich darzustellen, was wiederum ein Beispiel für ein Zeit-Bild ist. Bazin erklärt, warum das nur im Kino gezeigt werden kann:

Doch nur das Kino konnte das Problem vom Grund auflösen, die groben Annäherungen des

¹²¹ Bazin, A.: *Ein Bergsonischer Film*. S. 232.

¹²² Ebd.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd. S. 234.

¹²⁶ Deleuze, G.: ebd. S. 423.

Diskontinuierlichen in den zeitlichen Realismus kontinuierlichen Sehens verwandeln und endlich die Dauer selbst sichtbar machen¹²⁷.

Bazin nennt das „die konkrete Dauer¹²⁸“. Für ihn muss die Dauer der im Film abgebildeten Zeit der Zeit der Aufnahme des Films entsprechen. Hier bedeutet das Adjektiv „konkret“ keine Fälschung, die den Zuschauer täuscht. Um diese beiden Ebenen trennen zu können, muss die Zeit der Montage und die der Aufnahme unterschieden werden. Für Bazin ist nur die Zeit der Aufnahme konkret:

Die gesamte Filmkunst basiert auf der freien Zerstückelung der Zeit durch die Montage, doch jedes einzelne Teil des Mosaiks bewahrt die realistische zeitliche Struktur der vierundzwanzig Bilder pro Sekunde. [...] Doch als Regisseur begriff und spürte er die Notwendigkeit einer filmischen Zeit und verwendete die konkrete Dauer für seine Zwecke, ohne sie zu fälschen¹²⁹.

Nach dieser Feststellung über die Dauer bemerkt Bazin: „Das Kino ist hier nicht bloß die bewegte Photographie einer zuvor existierenden, äußerlichen Wirklichkeit¹³⁰“. Denn dieser Film ist „pure Erwartung und Ungewißheit, reiner »Suspence« schließlich, dank der Abwesenheit eines Sujets¹³¹“. Er verweigert nicht die Montage an sich, sondern die Montage, die die Dauer in der Welt fälscht. Er sagt dazu: „Statt von einzelnen, unbeweglichen Zeichnungen auszugehen, die bei der Projektion aufgrund der optischen Täuschung bewegt erscheinen, braucht man nur noch die bereits als Kinoleinwand funktionierende Leinwand des Malers in ihrer realen Dauer zu photographieren¹³²“. Der

¹²⁷ Bazin, A.: Ebd. S. 234.

¹²⁸ Ebd. S. 238.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Ebd. S. 235.

¹³² Ebd. S. 236.

reine Zustand der reinen optischen und akustischen Situation wirkt im Zeit-Bild zusammen. In diesem Moment wird im Zeit-Bild die „reale Dauer (Bazin)“ sichtbar. Das Bewegungs-Bild, das die Reaktion zur Handlung (= diegetische Zeit) provoziert, hat mit diesem Film nichts mehr zu tun. Ohne Sujet „passiert buchstäblich nichts, nichts zumindest als die Dauer des Malens: nicht einmal seines Sujets, sondern des Bildes; Die Handlung, wenn es überhaupt Handlung gibt, hat nichts mit den sechsunddreißig dramatischen Situationen zu tun¹³³“. Deleuze benutzt Bazins Ideen um seine eignen Thesen zu untermauern: „In einem sehr schönsten Texte erklärt Bazin, daß das Foto eine Gußform [ist], [...] während der Film ganz Moderation ist¹³⁴“. Die Handlung von *Picasso* ist „reine und freie Metamorphose, im Grunde ist sie unmittelbares Begreifen des Geistes, sichtbar gemacht durch die Kunst; Beleg auch dafür, daß diese Freiheit Dauer ist¹³⁵“. Diese Sichtbarmachung ist das didaktische Element, das Deleuze in *Pädagogik der Wahrnehmung* gezeichnet hat. Deleuze bezeichnet das ganz konkret als „Gehirnkino¹³⁶“:

Das Gehirn ist die verborgene Seite aller Bahnungen, diese können die aller primitivsten konditionierten Reflex triumphieren lassen oder im Gegenteil Bahnungen, die schöpferischer, und Verbindungen, die weniger „wahrscheinlich“ sind, eine Chance geben. [...] an der Kunst ist es, neue aktuelle Wege darin zu bahnen. Man kann von filmischen Synapsen sprechen, Anschlüssen und falschen Anschlüssen¹³⁷.

Picasso zeigt diese neuen aktuellen Wege durch Picassos Linienführung. Durch die

¹³³ Ebd. S. 236.

¹³⁴ Deleuze, G.: *Über das Bewegungs-Bild*. S. 80.

¹³⁵ Bazin, A.: ebd. S. 236.

¹³⁶ Deleuze, G.: *Über Zeit-Bild*. S. 90.

¹³⁷ Ebd. S. 91.

Veränderung des Zeichens wurde die Metamorphose, die die zeitliche Transformation Bazin betrachtete, sichtbar. „Die Form zeugt die Form, ohne sie je zu begründen¹³⁸“. Das ist die Freiheit des Geistes durch die Kunst (Bazin), die Deleuze „das Gehirn“ nennt. Solche Filme revolutionieren laut Deleuze und Bazin¹³⁹, welcher schrieb, dass „diese Freiheit Dauer ist¹⁴⁰“:

Vor allem aber entsteht die Möglichkeit, das Filmbild zu temporalisieren: das ist reine Zeit, ein wenig Zeit im Reinzustand und nicht allein Bewegung.

Für Bazin revolutioniert dieser Film in zweierlei Hinsicht. Erstens: „die Abschaffung des Rahmens, dessen Verschwinden das Universum des Bilds mit dem Universum überhaupt eins werden lässt¹⁴¹“, was hier bereits im Zusammenhang mit der „Schärfentiefe“ erläutert wurde. Zweitens ist es die räumliche Dimension der Dauer: „die Zeit als unwandelbare Form herausarbeiten¹⁴²“. Das Zeit-Bild ist in diesem Sinne die Pädagogik der Wahrnehmung, die „eine zusätzliche Dimension¹⁴³“ des Werks erfahrbar macht. Im Gegensatz zu Deleuze zieht Bazin, ebenso wie Genette, aber eine Grenzlinie zwischen der Welt und den Werken:

Doch die Dimensionen des Gemäldes und seine Grenzen gemahnen es dabei stets an die Autonomie des gemalten, außerhalb der Zeit für immer kristallisierten Mikrokosmos.

[Picasso zeigt,] daß diese Dauer ein integraler Bestandteil des Werks selbst sein kann, eine zusätzliche Dimension, die im Endzustand dummer Weise ignoriert wird. [...] ein Bild, das

¹³⁸ Bazin, A.; ebd. S. 236.

¹³⁹ Vgl. Deleuze, G.: Ebd. S. 89. Bazin, A.: Ebd. S. 232.

¹⁴⁰ Bazin, A.: ebd. S. 236.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Deleuze, G.: ebd. S. 89.

¹⁴³ Bazin, A.: ebd. S. 232.

in der Zeit existiert, das seine Dauer, sein Leben und manchmal – wie am Ende des Films – seinen Tod hat¹⁴⁴.

Die Frage, die sich Deleuze stellt, ist, wie diese Dimension – die Autonomie der Dauer in der Kunst – INNERHALB „der Zeit für immer kristallisierten Mikrokosmos (Bazin)“ integriert werden kann. Deleuze suggeriert nur das Moment des Werdens im Zeit-Bild. Dort tauchen die nicht zielgerichteten, diskrepanten Bewegungen auf, „so werden es andere Formen sein, eher Werden als Geschichten...“¹⁴⁵.

5. Die bittere Tränen der Petra von Kant. Selbstinszenierung/ Selbstobjektivierung.

5.1. Szenebeschreibung.



¹⁴⁴ Bazin, A.: ebd. S. 233f.

¹⁴⁵ Deleuze, G.: ebd. S. 88.

TEXT:

PETRA: *hoffnungsvoll* Hallo? Nein hier ist nicht von Kant. *Sie schmeißt den Hörer hin, setzt sich auf einen Sessel, trinkt. Wieder klingelt das Telefon, schnell nimmt sie ab. Hoffnungsvoll.* Ja? Nein, nein, nein, nein. *Sie hängt ein.* Oh, ich hasse, hasse, hasse dich. Ich hasse dich. Wenn ich sterben könnte. Einfach weg sein. Diese Schmerzen. Ich halt nicht aus. Ich...ich...ich kann nicht mehr. O Vater unser, diese Dreckschwein. Diese miese kleine Dreckschwein. Ich werds dir zeigen eines Tages. Ich mach dich so fertig. So fertig. Du sollst kriechen vor mir, du kleine Hure. Du sollst mir die Füße küssen. O Mann, ich bin so im Arsch. Lieber Gott, womit hab ich das verdient. Womit bloß. *Das Telefon klingelt.* Karin?! *Sie hängt ein.* O Scheiße, Scheiße. Ich brauch dich so sehr. Ruf doch an wenigstens, ruf doch bitte wenigstens an. Ich will wenigstens deine Stimme hören. *Sie weint, geht dann zur Bar, macht sich einen Drink.* Das kann doch nichts kosten, anzurufen. Einfach anrufen. Das kann doch nichts kosten. Aber die Sau denkt gar nicht dran. Das ist alles kalkuliert, alles kalkuliert. Die läßt mich warten, weil... oh, das ist alles so schmutzig. Du ekelst mich an. Einfach eine kleine dreckige Nutte. Und ich lieb dich so sehr. Ich lieb dich so wahnsinnig. Wenn du wüßtest wie das schmerzt. Oh ich wünsche dir, daß es dir auch mal so geht. Ich wünsche dir, daß du auch mal so am Ende bist. Das sieht nämlich alles ganz anderes aus. Du bist ja so dumm. Du bist strohdumm. Wir könntens so schön haben zusammen. So schön. Du wirsts schon noch kapieren, eines Tages. Aber dann wirds zu spät sein. Viel zu spät. Glaub mir, ich werd mich rächen an dir.

Es klingelt an der Tür, Petra rennt hinaus¹⁴⁶.

Eine Frau (Petra) sitzt auf einem weißen Fellteppich. Die Kamera fängt das Bild von

¹⁴⁶ Fassbinder, R. W.: *Die bittere Tränen der Petra von Kant*. S. 43f.

Bodenhöhe aus ein. Petra trägt eine Perücke, ein grünes Kleid und einen schwarzes Halsband mit einer roten Blume. Auf dem Boden liegt lediglich ein Telefon. Durch Tiefenschärfe ist auf der Wand im Hintergrund ein Gemälde zu sehen. Es ist Nicolas Poussins „Midas und Dionysos“. Obwohl sich die gesamte Handlung des Films vor diesem Gemälde abspielt, wird es selbst überhaupt nicht thematisiert. Das Gesicht der Frau ist so stark geschminkt, dass es aus der Ferne wie eine Maske aussieht. Dies entemotionalisiert Stimme und Text, die emotionale Inhalte sind. Ihre Gestik ist still und dynamisch und zärtlich und grob zugleich; in ihrer Mimik spiegeln sich im Wechsel Ärger, Freude und Enttäuschung. Während sie sanft den Telefonhörer streichelt, trinkt sie Alkohol aus der Flasche, und sabbert auf den Teppich, der ihr wieder aus dem Mund fließt.

5.2. ein künstlicher Raum – ein beliebiger Raum

5.2.1 die verfremdete Objektivierung des Frau-Werdens

Mit den Worten von Botho Strauß ausgedrückt, ist das Werk eine „sehr künstliche Nachempfindung einer echten Kitsch-Geschichte¹⁴⁷“: die Kostüme, der Raum, und die Protagonisten. Alles Sichtbare ist künstlich verfremdet. Die Kamera hat nur die Funktion, die Szene zu kadrieren. In dieser Szene gibt es eine externe Fokalisierung, sie ist eine mit der reinen mise en scène. Hier ist der Protagonist nur ein Objekt. Die Unbeweglichkeit der Kamera akzentuiert die Distanz zwischen der diegetischen Welt und der außer diegetischen Welt. Die Perspektive des Erzählers (Kamera) verhindert die Unmittelbarkeit des Gefühls, das reine Zeigen erzeugt den kalten Abstand, der so kalt ist, dass die Figur ohne Ton sogar komisch aussehen würde. Barthes spricht im

¹⁴⁷ Strauß, Botho. *Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken*. Frankfurt a. M. 1987. S. 237. Zit. Aus Töteberg, M. *Reiner Werner Fassbinder*. S. 69.

Zusammenhang mit Brecht bezüglich des alternativen Sinns zum Komischen vom „stumpfen Sinn“: „Brecht hätte diese (zweigliedrige) dramatische Dialektik gemocht – Pastische, und ein lächerlicher Fetisch¹⁴⁸“. Der stumpfe Sinn des Bildes verhindert das Unmittelbare des Dramas durch das Komische. Dieses ernsthafte aber auch gleichzeitig lächerliche Beispiel zeigt die Unmöglichkeit der Tragödie in Gegenwart. Je affektiver die Figur die Gesten der realen Kategorie nachahmt, desto lächerlicher wird es. Die Spannung zwischen Ton und Bild verhindert die emotionale Regung beim Leser. Stattdessen objektiviert sie die Geste des leidenden weiblichen Körpers. Diese dialektische Spannung zwischen dem Aufgreifen der emotionalen Gesten der Figur als sozialem Zeichen und der Lächerlichkeit hervorrufenden Abstand der Kamera ist eine Variation der *Pädagogik der Wahrnehmung*. Diese Szene ist keine Tragödie mehr als Drama mit der Emotion, sondern ein Bezeichnen des weiblichen Körpers:

Hier beginnt der Fetisch, das Haare, und damit gleichsam eine *nicht-negierende Verspottung* des Ausdrucks. Der gesamte stumpfe Sinn (seine störende Kraft) verläuft über diese üppige Masse der Haare [...] ich glaube, daß der stumpfe Sinn eine gewisse *Emotion* mit sich bringt; sie ist eine Emotion, die einfach *bezeichnet*, was man liebt, was man verteidigen möchte; sie ist eine Wert-Emotion, eine Bewertung. [...] aber der Erotismus, der im stumpfen Sinn erhalten ist [...], ist nicht gleichbedeutend mit einer Ästhetik: Euphorisia ist häßlich, [...] ¹⁴⁹.

Im Kontext von Barthes und Brecht argumentiert Deleuze hinsichtlich der sozialen Geste als Zeichen wie folgt:

¹⁴⁸ Barthes, R. Ebd. S. 55.

¹⁴⁹ Vgl. ebd. S. 56

Brecht schuf diesen Begriff des Gestus, den er zum Wesen des Theaters erhob, das nicht auf die Intrige oder das „Sujet“ reduzierbar sei. Ihm zufolge muß der Gestus sozial sein, obgleich er auch die Existenz anderer Arten des Gestus anerkennt. Was wir hier allgemein Gestus nennen, ist das Band oder die Verbindungsstelle zwischen den Verhaltensweisen, ihre gegenseitigen Koordinierung, jedoch nur insofern, als diese Koordinierung nicht von einer vorgängigen Geschichte, einer fertigen Intrigen oder einem Aktionsbild abhängt. [...] die Figur ist auf ihre eigenen körperlichen Verhaltensweisen reduziert, und was daraus vorgehen soll, ist der Gestus, das heißt „Schauspiel“, eine Theatralisierung oder Dramatisierung, die jede Intrige aufwiegt. [...] Jedesmal entsteht der Raum durch diese Wucherungen von Körpern, Töchtern, Gepäckstücken und Tieren, die auf der Suche nach einer „Strömung“ sind, die von einem zum anderen Körper fließt. [...] Es handelt sich um die formale Verkettung von Verhaltensweisen, die die Vereinigung der Bilder ersetzt¹⁵⁰.

Petras maskierte Körper bezeichnet eine Art der Stereotyp Verhaltensweise von Frauen, insbesondere „scheinbar emanzipierten Frauen“. Hier trifft genau das zu, was Deleuze über die Beziehung zwischen Brecht und nouvelle vague; besonderes Godald ausgeführt hat: „Der Gestus ist zwangsläufig, wie Brecht dies forderte, sozial und politisch, doch er ist zwangsläufig auch etwas anderes [...]. Er ist biovital, metaphysisch und ästhetisch¹⁵¹“.

Hier braucht es deswegen noch eine andere Art der Pädagogik der Wahrnehmung, nämlich der Beziehung des Bildes und des Tons. Deleuze lernte von Brecht: „ [i]n sofern er [der Gestus] das wichtigste Element der Theatralisierung ist, enthält er alle ästhetischen Bestandteile, vor allem musikalische¹⁵²“. Zunächst ist es die Spannung

¹⁵⁰ Ebd. S. 248f.

¹⁵¹ Ebd. S. 251.

¹⁵² Ebd. S. 408.

innerhalb des Bildes. Hier ist der Ton. Die Stimme von Petra ist vom Körper unabhängig. Die „Sprache“ liegt hier auf drei Ebenen vor, die eine Entemotionalisierung bewirken. 1. Als vom Leser rezipierten Text, in dem das Moment des Frau-Werdens inhärent ist, 2. Petras Stimme im Film (Ton), 3. Petras Körper, den der Zuschauer sieht (Bild, Figur/ Gesten). Die affektive Sprache, d.h. auch das „Frau-Werden“ ist in dieser Szene in zweifacher Werte – nämlich durch die Stimme der Schauspielerin und deren Körper – unterdrückt. Der Körper wird in einen in einen künstlichen Raum gesetzt; Das Frau-Werden ist durch die Störung der Wahrnehmung bemerkbar. Ein Beispiel dafür ist hier die Trennung zwischen Bild (= Körper) und Ton (= Stimme). Die Stimme ist vom Raum abhängig, nicht vom Körper. Am Ende dieser Szene tritt die Figur aus dem kadrierten Raum heraus, aber die Stimme ist im leeren Raum noch zu vernehmen. Bezüglich „auf ihre reinen Beschreibungen reduzierten Räume (verlassene Städte oder Orte, die sich fortwährend selbst zerstören¹⁵³“ markiert Deleuze die Gemeinsamkeiten des neuen Deutschen Films. Nachdem Petra das Zimmer verlassen hat, wird der Raum mit dem Gemälde „Midas und Dionysos“ von Poussin an der Wand betont. Es bildet ab wie Midas Dionysos um die magische Fähigkeit bittet. Er wünscht sich, dass sich alles in Gold verwandelt, was er berührt, was auch in Erfüllung geht. Jedoch möchte und kann er diese Fähigkeit nicht behalten, da auch alle Nahrung auf seiner Zunge zu Gold wird. Sollte dieses Gemälde als Zeichen gelesen werden? Der Mythos könnte allegorisch verstanden werden, denn am Ende lässt Petra davon ab, jemanden besitzen zu wollen. Zutreffender ist jedoch die „Lesart“, in der Komposition des Raums die Verhaltensweise des Körpers kodiert zu sehen:

¹⁵³ Deleuze, G.: ebd. S. 180f.

Folglich sind bei Godard die Töne und Farben Verhaltensweise des Körpers, das heißt Kategorien: ihr gemeinsames Band finden sie in der ästhetischen Komposition, die sie durchquert, ebenso wie in der sozialen und politischen Organisation, die sie stützt und begrenzt¹⁵⁴.

Die im leeren Raum bleibende Stimme verbindet den Raum mit der Figur und deutet an, zu welchem Körper dieser Raum gehört. Das Renaissancegemälde mit dem griechischen Mythos, der weiße Fellteppich, Gin Tonic im Glas etc. sind alle Kompositionen der Nachahmung des phallogozentrischen Vorbilds. Dieses Zimmer gehört zur Kategorie der „scheinbar emanzipierten Frau“. Petra verlangt „emanzipiert zu sein“, da gerade das nach 68er Bewegung in der phallogozentrischen Welt zu einem Wert geworden ist. In diesem Sinne ist sie nicht emanzipiert, sondern sie ahmt einem Bild nach, was vom Sozius ihrer Zeit als „emanzipierte Frau“ betrachtet wird. Fassbinder hat durch seine Doppelpositionierung als bisexueller Mann eine kritische Distanz gegenüber den Feministen. Er steht für die feministische Position, aber er wird nicht ein Subjekt der feministischen Bewegung, sondern er objektiviert die Frauenbewegung, in der er selbst eine Position einnimmt:

Einige Feministinnen haben sich von DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT distanziert, weil sie glauben, der Film sei eine Kritik an der emanzipierten Frau.

Ich habe nicht gesagt, dass Petra von Kant emanzipiert ist, sondern ich habe gesagt, sie ist scheinbar emanzipiert. Sie redet so, wie emanzipierte Frauen reden, sie tut so, als sei sie emanzipiert, und merkt plötzlich, sie ist halt *nicht* emanzipiert. Ähnlich ist es bei der Geesche

¹⁵⁴ Deleuze, G.: ebd. S. 251.

Gottfried in Bremer Freiheit, die auch Emanzipation nur durchsetzen kann, indem sie mordet, also indem sie etwas tut, was die bürgerliche Gesellschaft, in der wir alle leben, halt bestrafen muss und ablehnen muss. Das sind beides traurige Fälle von Emanzipation, das sind keine glücklichen Fällen von Emanzipation¹⁵⁵.

Das ist der Gestus der Kategorie „scheinbar emanzipierten Frau“. So unterscheidet Deleuze den Gestus von der Verhaltensweise:

Die Verhaltensweise des Körpers ist wie ein Zeit-Bild, welches das Vorher und Nachher, die Serie der Zeit, in den Körper versetzt; doch der Gestus ist bereits ein anderes Zeit-Bild, die zeitliche Ordnung oder Anordnung, die Simultaneität ihrer Punkte, die Koexistenz ihrer Schichten¹⁵⁶.

Unter diesem Gesichtspunkten ist die Verhaltensweise die Spannung „Lächerliche des Körpers“. Und der Gestus ist die Spannung zwischen Ton und Bild, etwas Räumliches, in dem die Strömung des Werdens durchlaufen wird. Anderes gesagt, ist der „Körper ohne Organ“ als Topos, wo das Falsche entsteht. Die Spur des Körpers macht dessen Existenz des Körpers ohne Organ sichtbar. „Er ist jetzt eine gestaltlose Gesamtheit, die alles, was sich in ihr ereignete und auswirkte, eliminiert hat. Es handelt sich um eine Vernichtung oder ein Verschwinden, das aber nicht zu der Dimension des Entstehens in Gegensatz steht¹⁵⁷“. Das ist eine Art vom „beliebigen Raum¹⁵⁸“. Deleuze schrieb über den beliebigen Raum folgendes:

¹⁵⁵ Thomsen, C. B.; *Hollywoods Geschichten sind mir lieber als Kunstfilme*. S. 237.

¹⁵⁶ Deleuze, G.: ebd. S. 252.

¹⁵⁷ Deleuze, G.: *Das Bewegungs-Bild*. S. 166.

¹⁵⁸ Ebd.

Die gestaltlose Gesamtheit ist eine Ansammlung von Orten und Stellen, die unabhängig von einer zeitlichen Ordnung koexistieren, einer Zeitordnung, die unabhängig von Anschlüssen und Richtungen, die ihr die verschwundenen Personen und Situationen geben, von einem Teil zum anderen übergeht. [...] Schatten, Weißtöne und Farben sind also in der Lage, beliebige Räume, *abgelöste oder entleerte Räume*, hervorzurufen oder zu konstituieren. [...] Die Personen befanden sich immer weniger in „motivierenden“ sensomotorischen Situationen und eher in der Verfassung eines Spaziergängers, eines Bummlers oder Umherschweifenden, einer Verfassung, die rein optische und akustische Situation definierte. Das Aktionsbild neigte also dazu, zu zerfallen, während Eindeutigkeit der Orte an Bestimmtheit verlor und beliebige Räume aufkommen ließ, in denen sich die modernen Affekt der Angst, des Desinteresses, aber auch von Frische, extremer Geschwindigkeit und endlosen Wartens entwickeln konnten. [...] Die deutsche Schule der Angst, insbesondere Fassbinder und Daniel Schmid, [...].

5.2.2. das Erbe des europäischen Films nach dem Zweiten Weltkrieg.

Fassbinder ist in der Produktion seiner Kunstwerke – wie Thomas Elsaesser argumentiert – durch Neorealismus und *nouvelle vague* beeinflusst werden¹⁵⁹. Dadurch lassen sich vor allem hinsichtlich der „Tiefenschärfe“ die Gemeinsamkeiten zu Visconti erklären (vgl. Kapitel 4). Was Fassbinder jedoch durch das Kleinbürgertum zu zeigen versuchte, wollte Visconti durch das Großbürgertum: „eine kristalline Welt aus dem im Zerfall befindlichen Kristall¹⁶⁰“. Laut Deleuze gibt es vier fundamentale Elemente in Viscontis Filmen. Zwei davon haben mit der räumlichen Komposition zu tun, auf der das Zeit-Bild entsteht: Die erste ist „die aristokratische Welt der Reichen, die ehemals

¹⁵⁹ Vgl. Elsaesser, T.: Fassbinders Germany. S.137-139.

¹⁶⁰ Deleuze, G.: vgl. ebd. S. 127.

reichen Aristokraten: [...] wir verstehen diese Reichen nicht, weil sie eine Welt für sich geschaffen haben, deren Gesetz wir nicht begreifen und in der das, was uns zweitrangig oder sogar unangebracht erscheint, außerordentliche Bedeutung und ungewöhnlich Vorrang beansprucht [...] Das Genie Viscontis gipfelt in den oft in Rot und Gold gehaltenen großen Szenen oder »Kompositionen«¹⁶¹. Die Komposition von Petras Zimmers spiegelt ihre innere Welt wieder, deren Gesetze keiner versteht. Petra sagt, „Was ich mir erarbeitet habe, das schmeiße ich kaputt, solange ich will. Ist das klar, oder nicht?“. Ihre Mutter entgegnet, „Ich verstehe nichts, gar nichts. Was haben wir dir denn getan?“¹⁶². Das zweite räumliche Kompositionselement der „Dekompositionsprozess“, der die „kristallinen Gegenden“ unterwandert, undurchsichtig macht und verdunkelt, hängt mit dem ersten zusammen:

Dies bedeutet nicht nur, daß sich diese Aristokraten auf dem Weg ihres eignen Ruins befinden, der herannahende Ruin ist lediglich eine Konsequenz. Es gibt eine entschwundene Vergangenheit, eine allerdings im künstlichen Kristall fortbestehende Vergangenheit, die sie erweitert, sie vereinnahmt sie verschlingt und ihnen genau in dem Augenblick jegliche Kraft nimmt, in dem sie sich versenken¹⁶³.

Als Fazit zu Visconti schreibt Deleuze: „Viscontis große Kompositionen besitzen einen Sättigungsgrad, der ihre Verfinsterung bestimmt¹⁶⁴“. Das gilt auch für Fassbinders Werk, nur dass er hier nicht um „große Komposition“ geht, sondern um reduzierte. Während Visconti durch die Beschreibung der pompösen Kompositionen die Welt der Großen

¹⁶¹ Ebd. S. 127f.

¹⁶² Vgl. Fassbinder, R.W.: Bittere Tränen der Petra von Kant. S. 50.

¹⁶³ Deleuze, G.: ebd. S. 128f.

¹⁶⁴ Deleuze, G.: ebd. S. 129.

verfinstert, verfinstert Fassbinder die der „kleinen“ im Sinne der Neuen Sachlichkeit durch die betont überdetaillierte Beschreibung im Rahmen einer reduzierten Komposition. Einfach gesagt, verfremdet die pompöse Komposition Viscontis und lässt im Auge des Zuschauers das Zeit-Bild entstehen. Bei Fassbinder entsteht es durch die Beschreibung des verfremdeten Objekts, was ein Erbe der nouvelle vague ist, zu der Deleuze schreibt:

Das Kino im Gefolge der nouvelle vague hat unablässig in diesen Richtungen weitergearbeitet und immer Neues erfunden: die Verhaltensweisen und Stellungen des Körpers, die Aufwertung [...], die Schnelligkeit und Gewalt der Koordinierung, die Zeremonie oder das Theatralische im Film [...]. Das Kino der Körper hat seine Gefahren: eine Verherrlichung von Figuren aus Randgruppen, die aus ihrem Alltagsleben eine fade Zeremonie machen: ein Kult grundloser Gewalt in der Verkettung von Stellungen; eine Kultur katatonischer, hysterischer oder einfach verrückter¹⁶⁵.

Er betrachtet nouvelle vague als das Kino der „Verhaltensweise des Körpers“¹⁶⁶:

Die Verhaltensweisen und Stellung brachten ihren Gestus durch eine Macht des Falschen hervor, der sich die Körper das eine Mal entzogen und das andere Mal vollends hingaben, wenngleich sie auf diese Weise ständig mit der reinen Handlung [acte pur] des Kinos in Berührung bleiben; wenn das Verhalten sichtbar und hörbar sein sollte, müßte es sich auf einen Zuschauer [voyeur] und einen Zuhörer beziehen, die selbst nicht minder Stellungen des Körpers und Verhaltensweisen waren, so daß sich der Gestus aus dem Verhalten und einem

¹⁶⁵ Deleuze, G.: ebd. S. 252.

¹⁶⁶ Deleuze, G.: ebd. S. 254.

Zuhörer zusammensetzte – und umgekehrt¹⁶⁷.

Nun stellt sich die Frage, ob es für den Zuschauer einen Unterschied gibt, wenn ein „theatralischen Akt“ im Theater inszeniert zu sehen oder im Kino? Deleuze antwortet wie folgt:

Wenn uns das Kino aber nicht die Präsenz des Körpers gibt und nicht geben kann, dann vielleicht deswegen, weil es ein anderes Ziel verfolgt: [...] Was es so hervorruft, ist das Werden eines „unbekannten Körpers“, den wir hinter unserem Kopf haben, vergleichbar dem Ungedachten im Denken: es ist die Geburt des Sichtbaren, das sich noch dem Blick entzieht¹⁶⁸.

Das Fehlen der *Präsenz* des Theaters verstärkt das sehende Denken des Lesers. Das Objekt der Beobachtung ist nicht der Körper an sich, sondern der Körper im Bild. „[E]s verwirrt das Sichtbare und hält die Welt in der Schweben, was jeder natürlichen Wahrnehmung widerspricht¹⁶⁹“. Das Ziel des Films im theatralischen Kino ist eine Art der Objektivierung des Körpers und Sichtbarmachung des Raums, zu dem der Körper gehört. Die Präsenz des Körpers im Theater garantiert den Zuschauern die natürlichen Wahrnehmung von Raum und Zeit. Das Publikum spürt keine alternativen Zwischenräume der Welt, es zweifelt nicht. Das bedeutet, dass es nicht entscheiden und wählen muss. Und folglich nicht zum Denken angeregt wird:

Die Kraft Godards besteht [...] daraus eine Methode zu machen, die der Film zur gleichen Zeit in Frage stellen und anwenden muß. [...] Man könnte einwenden, daß es lediglich zwischen

¹⁶⁷ Deleuze, G.: ebd. S. 254.

¹⁶⁸ Ebd. S.259.

¹⁶⁹ Ebd. S. 259.

verknüpften Bildern einen Zwischenraum gibt. [...]: zu einem gegebenen Potential muß man ein anderes, aber nicht irgendeines Wählen, und zwar derart, daß sich eine Potential-Differenz zwischen beiden herstellt, die Produzent eines dritten oder von etwas neuem. [...] Mit anderen Worten: [...] das Ununterscheidbare, das heißt die Grenze sichtbar machen (6 fois 2)¹⁷⁰.

Der theatralische Film der *nouvelle vague* ist die „radikale Infragestellung des Bildes“¹⁷¹. Wenn Petra den Telefonapparat streichelt, assoziiert der Zuschauer, wie sie Karin streichelt, als ihr die Spucke aus dem Mund läuft, wie sie diese Karin ins Gesicht spuckt. Die Protagonistin scheint im betrunkenen Zustand vorherige Wandlungen in einer übertragenden Art und Weise zu wiederholen. Der Zuschauer wird praktisch dazu gezwungen, zu sehen, wie eine Frau mit einer Person spricht, die nicht anwesend ist. Petras Verhalten legt die Vermutung nahe, dass sie Karin adressiert und vor dem inneren Auge des Zuschauers taucht Karin auf, die im gleichen Zimmer gelebt hatte. Ihre Abwesenheit im Zimmer verweist paradoxerweise auf ihre Existenz. Das ist eine Art von Affekt-Bild, da der Zuschauer eine Figur sieht, die sich visuell etwas vor Augen führt. Das provoziert die Frage, ob Petras Zustand noch rational bzw. NORMAL ist. Es bleibt in der Schwebelage, welches Petras „wahres“ Gesicht ist – das ist die Macht des Falschen. Was das „Normale“ ist, wie in der Gesellschaft kodiert und vom Sozium bzw. der Majorität als Norm gesetzt. Diese Norm ist ebenso wie das Reale oder die Wahrheit, „die sich immer auf Seiten der Herren oder Kolonisatoren befindet“¹⁷². Dort entsteht die Macht des Falschen in den Kunstwerken, wo der verzweifelte Sozium nicht mehr kodieren kann und „jedes Modell des Wahren zerstört haben wird“¹⁷³. Das Moment der

¹⁷⁰ Ebd. S. 233f.

¹⁷¹ Ebd. S. 235.

¹⁷² Ebd. S. 198.

¹⁷³ Ebd. S. 199.

Erzählung ist dieser Raum, in dem sich die Geschichte abspielt. „Wir werden sehen, daß damit die Erzählung [récit] als ein neues Element eingreift, das von der Beschreibung wie von der Erzählhandlung [narration] verschieden ist¹⁷⁴“. Die Beschreibung hat eine Affinität zum Wahren, das vom Sozios als einzige Wirklichkeit anerkannt wird, während die Erzählung diese in Frage stellt. Die Handlung der Erzählung besitzt zwei Ebenen von denen sich die eine organisch (linear), und die andere anorganisch (zickzack-Linie) entwickelt. Voraussetzung, um die „Fälsche (Vgl. Kapitel 2) in den Bildern zu erkennen, ist, dass es diese beiden Ebenen gibt. Denn die Macht der Fälsche entsteht zwischen der natürlichen bzw. organischen Erzählhandlung und der anorganischen Erzählhandlung¹⁷⁵. Das Ende der eben analysierten Szene zeigt den leeren Raum und es ist lediglich zu hören, wie Petra ihre Töchter empfängt. „Eine derart fälschende Erzählhandlung wird durch befremdliche Szenen unterbrochen, die keine andere Funktion als die der reinen Beschreibung haben [...]“¹⁷⁶. Gegenüber ihrer Tochter verhält sich Petra in der nächsten Szene wieder NORMAL. Dadurch zeigt Fassbinder, dass der gleiche Raum – je nach Zustand der Person – unterschiedliche Qualität erhält, „von einem Pol zu anderen, den Mächten des Fälschen, die an einer Erzählhandlung weben, insofern sie sich innerhalb »falscher Bewegungen« äußern“¹⁷⁷. Die affektive Seite von Petra passt beispielweise nicht zu dem Gestus, der ein sozial konstruiertes Produkt ist. Das ANORMALE, für das der Begriff „Frau-Werden“ angewendet werden kann, ist der Träger des Affekts, wie Deleuze schrieb. Der Gestus der Kategorie der „scheinbar emanzipierten Frau“ in der phallogozentristischen bürgerlichen Welt wird durch die Verhaltensweise eines Affekträgers – nämlich Petra – entlarvt. In diesem

¹⁷⁴ Deleuze, G.: ebd. S. 179.

¹⁷⁵ Vgl. ebd. S. 180.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Ebd. 181.

Moment, in dem ihre Verhaltensweise nicht mehr zu ihrem Gestus passt, ist ihr Scheitern bereits angelegt. Das Drama mit dem Werden ist das Drama mit dem Scheitern, weil am Moment des Scheiterns eine Fluchtlinie läuft. Für das Publikum sieht es so aus als sei die Handlung gescheitert. Es kann diese Szene nicht natürlich wahrnehmen, weil diese noch nicht von ihm kodiert worden ist. Das Frau-Werden als eine Kriegsmaschine gegen den Gestus als soziale Kode resultiert aus der aus Liebe entstandenen anormalen Verhaltensweise. „Was es [das Kino] erfassen muß, ist das Werden einer realen Person [...]“¹⁷⁸, schrieb Deleuze:

Es ist die Simulation einer Erzählung, die Legende und ihre Verwandlungen, [...], eine Rede mit zwei Köpfen, mit tausend Köpfen, »einem nach dem anderen«. Das Kino kann sich nun mit Fug und Recht *cinéma-véritable* nennen, um so mehr, als es jedes Modell des Wahren zerstört haben wird, um Schöpfer und Erschaffer von Wahrheit zu werden: dies ist dann kein Kino der Wahrheit mehr, sondern die Wahrheit des Kinos¹⁷⁹.

Laut Deleuze wird demnach im Kino das Werden einer Person und sogar das Autors gezeigt. Daher ist nun die Szene des Dramas nicht mehr nur ein Frau-Werden der Figur im Film sondern kommt einem Frau-Werden des Autors gleich, d.h. also „Fassbinders Frau-Werden“. Deleuze weist zwar nicht explizit darauf hin, aber dann ist das Werk nicht mehr ganz von Autor und seiner Zeit unabhängig, d.h. es ist nicht autonom. Aus dieser Erkenntnis heraus soll im folgenden Kapitel anhand Fassbinders Autobiographie untersucht werden, wie er als ein Leser „Die Ehe der Maria Braun“ drehte. Denn der Film ist nichts mehr als die Bilder, die im Kopf des Regisseurs existieren.

¹⁷⁸ Ebd. S. 198.

¹⁷⁹ Ebd. S. 199.

Demgegenüber schöpft der Leser aus dem Text einen eigenen Bildraum, den sowohl Genette, Deleuze, als auch Bazin als „Raum der Erzählung“ thematisiert haben.

6. Die Ehe der Maria Braun: Das Zeitbild, das nicht im Text steht.

6.1. Szenenbeschreibung



TEXT:

Wir schneiden um auf die Tür. Dort steht Hermann, mager und abgerissen. Er sieht starr auf die Szene, seine Arme hängen herab. Wir schneiden um Maria. Sie ist aufgesprungen, steht wie angenagelt, macht dann einen ungläubigen Schritt auf Hermann zu. Bleibt vor ihm stehen, schließt die Augen, hebt das Gesicht zu ihm auf.

MARIA (leise) Hermann.

Hermann hebt die Hand, schwach, schlägt Maria kraftlos ins Gesicht. Tränen laufen über sein Gesicht. Mechanisch, kraftlos, schlägt er weiter. Maria wehrt sich nicht, bleibt einfach stehen mit geschlossenen Augen. Bill kommt dazu, will die beiden trennen. Hermann erwacht aus seiner Trance, beginnt wie wild auf Bill einzutrommeln, der ihn aber mit Leichtigkeit von sich weg hält. Maria sieht den Vorgang, sie erträgt die Demütigung Hermanns nicht länger, nimmt eine Flasche vom Tisch und schlägt sie Bill über den Kopf. Bill bricht zusammen¹⁸⁰.

In der frühen Nachkriegszeit sitzt ein magerer Mann (Hermann) auf einem Bett in einem Zimmer im Biedermeierstil. Er sieht Zigaretten, nimmt sich schnell eine, und beginnt zu rauchen. Ohne ersichtlichen Grund berührt und streichelt er fast weinend die Decke und fängt an, sie zu zerreißen. Ein nackter schwarzer Mann (Bill) und eine Frau in Unterwäsche (Maria) starren ihn an, sie wissen nicht, was sie machen sollen. Keiner spricht miteinander. Hermanns Mimik und Gestik zeigt, dass er emotional überwältigt ist. Bill und Maria verharren minutenlang einer Statue gleich in derselben Pose. Als Hermann anfängt die Decke zu zerreißen, steht Bill auf, geht zu ihm und hält ihn fest, um ihn zu stoppen.

6.2. Der Regisseur als Leser. Der Zeit-Raum, der nicht im Text steht.

Über den Prozess der Verfilmung der „Die Ehe der Maria Braun“ sagte Fassbinder im Interview:

Ich nehme mal die Geschichte der MARIA BRAUN als Beispiel. Ich bin mit der Geschichte einfach nicht klar gekommen, weil sie so wüst in meinem Kopf herum machte. Nach mir wäre es Achtstundensfilm geworden. Und die beiden haben es immerhin geschafft, aus all dem, was

¹⁸⁰ Die Ehe von Maria Braun. S. 54.

ich ihnen erzählt haben, eine Geschichte herauszuholen, die mir auch gefallen hat. Und wo ich gesagt habe, okey, einen Achtstundentfilm kann man nicht machen, das sehe ich ein - und euer Vorschlag gefällt mir auch. Und in diesem Punkt sind beide sehr gut, dass sie mir ein dramatische Konzept oder Korsett geben, das mich überhaupt nicht bedrängt, sondern befreit. [...]¹⁸¹.

Da „Maria Braun“ nach Fassbinders Konzeption acht Stunden lang geworden wäre, überließ er das Drehbuchschreiben einem Bekannten von ihm. Diesmal war es also nicht Fassbinder selbst, der das Drehbuch geschrieben hat. Welche Konsequenz hat das? In dieser Arbeit ging es um die Frage, ob Film als Erzählung aufgefasst werden kann, was im theoretischen Teil bejaht wurde. In diesem einen Fall hat Fassbinder den Text jedoch nicht selbst geschrieben, sondern den Text der anderen gelesen, die seine Ideen umgesetzt haben. Daher könnte folgende Frage gestellt werden: ist es möglich, durch den Film eine Erzählung schreiben, ohne den Text zu schreiben? Oder besser, was ist das Moment, den Film als die Erzählung betrachten zu können? Man betrachte hier präzise, was für eine Rolle das Drehbuch bzw. Text im Film spielt. Das Drehbuch ist nur ein „Plan“, der Transportmittel der Affekte ist. Wie in Kapitel drei bereits erwähnt wurde, ist der Plan Rahmen der Erzählung, aber nicht Organisationsprinzip. Laut Deleuze ist im Plan schon das Scheitern der Geschichte programmiert:

Denn in gewisser Weise gehört das Scheitern des Plans zum Plan selber: der Plan ist unendlich, ihr könnt mit ihm auf tausend Wegen anfangen, ihr werdet immer etwas finden, das zu spät oder zu früh kommt und euch zwingt, [...] all eure Affekte neu zusammensetzen und das

¹⁸¹ Steinborn, B./ Von Naso, R. „Ich bin Glück dieser Erde“. S. 607.

ganze Gefüge neu aufzubauen¹⁸².

Fassbinder brauchte demnach den Plan, um seinen überflüssigen Bildern im Kopf einen Kontext zu geben. Er sagte: „[...] sehr gut, dass sie mir ein dramatisches Konzept oder Korsett geben, das mich überhaupt nicht bedrängt, sondern befreit“. Deshalb ist es hier nicht so wichtig, wie Fassbinder auf Basis des Textes, das Bild realisiert hat, sondern eher welche Bilder Fassbinder im Kopf hatte, die nicht im Text stehen. Die Bilder, die der Erzählhandlung „Leerstellen“ im Zeit-Raum geben. Das Moment des Textes, das Fassbinder „befreit“, ist laut Deleuze „das Scheitern des Plans“. Die leere Zeit der Erzählung, die nichts zur Handlung (*histoire*) beiträgt, zeigt mehrere Schichten der Erzählweise (*discours*). Das Bild mit diesem leeren Zeitraum ist ein Art Zeit-Bild, welches ein Merkmal des Neuen deutschen Films ist: „[die] unmittelbare Darstellungen einer bleiernen, nutzlosen und nicht erinnerbaren Zeit, denen sich die Figuren nicht entziehen können; und, von einem Pol zu anderen, den Mächten des Falschen, die an einer Erzählung weben, insofern sie sich innerhalb »falscher Bewegung« äußern¹⁸³“. In dieser Szene hat man das Gefühl, die Zeit schwebte. Im Moment, in dem der Zusammenhang zwischen der Beschreibung der Szene und dem Verlauf der Handlung nicht direkt ersichtlich ist, taucht das Affektbild auf. In dieser Differenz zwischen der Handlung und der Beschreibung mit den Bildern liegt das Erzählen (*narration*) des Kinos, wo der Film als eine Erzählung (*récit*) betrachtet werden kann. Mit den Bildern, die der Erzählhandlung „Leerstellen“ im Zeit-Raum geben, „ist im voraus ein »literarischen Raum« konstruiert worden, der sich dem entgegenhalten läßt, was heute mit uns passiert¹⁸⁴“. In einem von Christian Braad Thomsen mit Fassbinder geführten

¹⁸² Deleuze, G.: Tausend Plateaus. S.365.

¹⁸³ Deleuze, G.: das Zeit-Bild. S. 181.

¹⁸⁴ Deleuze, G.: *Gespräch über Tausend Plateaus*. S. 51.

Interview kontrastierte Thomsen Fassbinder mit der These, dass es in seinen Filmen zwei Filmsprachen gäbe: „Einerseits ist da die Douglas Sirk inspirierte publikumsfreundliche Sprache in DIE EHE DER MARIA BRAUN [...] und andererseits die radikal experimentierende Sprache in IN EINEM JAHR MIT 13 MONDEN [...], die auf etwas Neues hinweist¹⁸⁵“. Fassbinder entgegnete:

Ich sehe das ganz anders. [...] Wie ich einen Film erzähle, hat etwas mit der Geschichte des Films zu tun. Es gibt Geschichten, von denen weiß man von vornherein, dass sie von einem großen Publikum verstanden werden können, egal wie man sie erzählt. Die Geschichte von Maria Braun und Lilli Marleen gelten, wenn der sind nicht so erzählt, dass sie die Erwartungen des Publikums erfüllen, sondern so, wie ich sie erzählen will. DIE EHE DER MARIA BRAUN ist übrigens – [...] – ein komplizierterer Film, als das die Geschichte zuerst einmal vermuten lässt. Bei MARIA BRAUN hat das Publikum die Möglichkeit, bei einer recht simplen Geschichte einzusteigen, wobei ich aber gleichzeitig auch komplexe Dinge einfließen lasse.

Versuche mal, die Geschichte der DRITTEN GENERATION zu erzählen, das ist ziemlich schwer. Während die Geschichte in MARIA BRAUN ganz leicht zu erzählen ist, womit ich nicht andeuten will, dass der Film als solcher simpel ist und ein Erfolg wurde, weil er simpel ist, sondern weil die Geschichte leicht zu erzählen ist. Aber auch in einer Geschichte, die leicht nachzuerzählen ist. Aber auch in einer Geschichte, die leicht nachzuerzählen ist, gibt es ja Gegensätze, Widersprüche und ideologische und philosophische Probleme, und alles dreht sich eben darum, wie man die integriert. Auch Geschichten wie MARIA BRAUN und LILLI MARLEEN könnte man so bringen, dass das Publikum nicht einsteigen würde. Aber das fände ich falsch. Ich meine, Geschichten, die oberflächlich gesehen eine Chance haben, viele Leute

¹⁸⁵ Thomsen, C.B.: „Bestimmte Erzählformen sind nicht ungefährlich“. S. 488.

anzusprechen, die muss man auch so erzählen, dass sie von vielen gesehen werden, und dass das, was man über die Zeit und die politischen Verhältnisse sagen will, auch irgendwie ankommt¹⁸⁶.

Diese Aussagen verdeutlichen, dass Fassbinder die Struktur des Films als ein Komplex der Handlung bzw. Geschichte und der Erzählweise betrachtete, ebenso wie Genette die literarische Erzählung als Konstrukt aus *histoire* und *discours* betrachtete. Laut Fassbinders Analyse des Films „DIE EHE DER MARIA BRAUN“ resultierte der Erfolg aus der einfachen leicht nacherzählbaren Geschichte. Für das breite Publikum, das Filme „oberflächlich“ bzw. aus Vergnügen sieht, ist die *histoire* wichtiger als *discours*. Film-Autor Fassbinder beschäftigt sich natürlich eher mit dem *discours*: „Im ganzen nicht mehr als Dreigroschenroman, im einzelnen nicht mehr als eben eine Aneinanderreihung mehrerer Boulevard-Zeitungsanreißer. Was also macht diesen Plot zu etwas so Großem? Es ist das Wie, versteht sich¹⁸⁷“. In diesem Film übt er keine offensichtliche Kritik gegen den sozialen Code der BRD der 1970er aus, in dem er Gewalt, Gastarbeiter oder Homosexualität zeigt, die er in seinen anderen Werken präsentiert. Fassbinder als Erzähler nannte zwei Ausgangspunkte für „Die Ehe der Maria Braun“. Erste ist die Liebesgeschichte. „Zweitens kommt da hinzu, dass es sich um eine Frau handelt, die Karriere macht, und zwar unter einem [...] ungerechten Regime, also einer Staatsform, die wir heute ablehnen¹⁸⁸“. Der erste Ausgangspunkt passt nicht zu der eingangs beschriebenen Szene, denn sie akzentuiert eher Verlangen als die Liebe. Denn Hermann, der mitansieht wie seine Frau und der schwarze Fremde Zärtlichkeiten austauschen, greift im Affekt zur Zigarette. Dann stellt er sich vor, wie

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Fassbinder, R.W.: *Die Städte des Menschen und seine Seele*. S. 88.

¹⁸⁸ Ebd. S. 487.

seine Ehefrau mit dem Fremden gelebt hat. Erst als er die Situationen gänzlich erfasst hat, läuft die Handlung der Liebesgeschichte weiter, die auch im Text steht: „Hermann erwacht aus seiner Trance, beginnt wie wild auf Bill einzutrommeln, der ihn aber mit Leichtigkeit von sich weg hält. Maria sieht den Vorgang, sie erträgt die Demütigung Hermanns nicht länger, nimmt eine Flasche vom Tisch und schlägt sie Bill über den Kopf. Bill bricht zusammen“. Dieser scheinbar unverbundene Zusammenhang zwischen der Liebesgeschichte und dem Rauchen lässt den Ort des Affekts andeuten. Joseph Vogl schrieb über den Ort des Affekts;

Der Ort des Affekts ist die Unterbrechung, sein Raum des Intervall, in ihm ist die Fortsetzung des Geschehens aufgeschoben und wenigstens fragwürdig geworden. [...] Es bricht aus der Kontinuität der Erzählung, aus dem Verlauf jeglicher Narration heraus und lässt sich nicht mehr in das Voranschreiten eines epischen Geschehens integrieren. [...] Er hat seinen logischen Ort in der Erzählung verloren und unterbricht den kontinuierlichen Übergang zwischen Vorher und Nachher¹⁸⁹.

Bei diesem Hermanns Rauchen „ist hier eine Suspensionslogik im Spiel, in der sich das Verhältnis von verstehen wollen und Ratlosigkeit unmittelbar dramatisiert und bestenfalls in Möglichkeiten, in reinen Potenzqualitäten kulminiert: Zorn, Empörung, Schmerz, Verachtung, Würde, Stolz oder Eifer, die sich allerdings nicht in dieser oder jener Situation, nicht in dieser oder jener Handlung und Fortsetzung verwirklichen werden und die Frage aufwerfen [...].¹⁹⁰“ Die Zögerung der Liebesgeschichte durch das Rauchen des Ehemanns schafft einen leeren zeitlichen Raum und dadurch lässt den

¹⁸⁹ Vogl, J.: *Über das Zaudern*. S. 14.

¹⁹⁰ Vogl, J.: ebd. S. 15.

reinen Akt „das Rauchen“ als ein Ereignis auftauchen. Auch in diesem Film taucht wieder das Sucht-Motiv auf. Marias Mutter tauscht ihren wertvollen Schmuck gegen zwei Packungen Camel-Zigaretten aus den USA, der Hausarzt von Maria ist drogensüchtig. In diesem Sinne ist eine Aussage am Ende des Interviews treffender: „Der Film ist viel persönlicher, als man anfangs glaubt¹⁹¹“. Die erzählten Bilder sind vom Regisseur/Autor abhängig. Demgegenüber lässt die literarische Erzählung das Bild im Kopf des Lesers entstehen. Deshalb muss hier der Regisseur Fassbinder als Leser des Textes betrachtet werden. Die Bilder im Kopf des Lesers sieht der Zuschauer in diesem Film. Fassbinder hat in „Deutschland im Herbst“ bewusst mit gleichen Themen seinen Pseudodokumentarfilm über sein privates Leben gedreht. Das erste Thema ist die Sucht und zweite ist, wie die staatliche Gewalt in Privaten ankommt. In „Maria Braun“ hat Fassbinder als Liebhaber von Maria einen schwarzen US-Amerikaner und einen reichen französischen Unternehmer, der mit Engländern handelte, ausgewählt. Dadurch wird die Geschichte plötzlich eine Geschichte über die Geschichte der BRD. Ein bürgerliches Melodrama der Nachkriegszeit wird so ein politisches und sozialkritisches. In der Liebesgeschichte werden ganz unterschiedliche Codes „überkodiert“¹⁹². Mit den Worten von Vogl; „[Der Ort des Affekts] markiert den Indifferenz Punkt aller Aktion; das Entweder-Oder der Handlung wird mit einem Sowohl-Als-Auch neu konfiguriert und umschließt damit alle gegensätzlichen Taten und Regungen im Raum ihrer gemeinsamen, nicht-exklusiven Möglichkeit¹⁹³“. Wie in Kapitel fünf erwähnt wurde, ist diese Geschichteschreibung mit der von Visconti vergleichbar, über die Fassbinder sagte:

¹⁹¹ Fassbinder, R.W.: *Die Städte des Menschen und seine Seele*. S. 491.

¹⁹² Deleuze, G./ Parnet, C.: *Dialog*. S. 25.

¹⁹³ Vogl, J.: ebd. S. 14.

Er [= Visconti] ist ein großer Regisseur. LA CAUDA DEGLI DEI ist vielleicht der größte Film überhaupt, ein Film der meiner Ansicht nach für die Geschichte des Films ebenso bedeutend ist wie Shakespeare für das Theater. [...] Weil es gelungen ist, mit künstlerischen Mitteln Geschichte dazustellen, genauso, wie das Shakespeare gemacht hat. Es ist eben nicht eine historische Darstellung des Faschismus, genausowenig wie Shakespeares Dramen historische Dramen sind. [...] Visconti erschafft in seinem Film das Klima des Faschismus, und gleichzeitig wird deutlich, dass das unmöglich ist. [...]¹⁹⁴

Viscontis Film LA CAUDA DEGLI DIE ist eine der großen Familiengeschichten. Es geht um den Kampf innerhalb einer mächtigen einflussreichen Familie, der die Historie beeinflusst hat. Ebenso wie im Familiendrama König Lear von Shakespeare. Bei Visconti stehen in seinen bürgerlichen Dramen historische Geschehnisse wie der Faschismus im Hintergrund. Dadurch zeigt er, wie aus einem privaten Drama heraus historische bzw. politische Momente entstehen. Fassbinder hingegen lenkt den Blick darauf, wie das Persönliche und Historische in das Leben der „»[k]leinen«¹⁹⁵“ Leute gekommen ist: „[D]en sogenannten »Kleinen« wird hier die Größe zugebilligt, wie sie in der Kunst gemeinhin nur den sogenannten »Großen« zubilligt wird¹⁹⁶“. Die Gemeinsamkeit der beiden ist, dass sie „das Klima des Faschismus [erschaffen], und gleichzeitig wird deutlich, dass das unmöglich ist“. Mit Fassbinders Worten ausgedrückt: „[...] auch in einer Geschichte, die leicht nachzuerzählen ist, gibt es ja Gegensätze, Widersprüche und ideologische und philosophische Probleme, und alles dreht sich eben darum, wie man die integriert“. Mit dieser Szene werden alternative Codes des Films gezeigt, die Zeit-Bild genannt werden können. Erst als Hermann in der

¹⁹⁴ Hughes, J./ Riles B.: *Ein neuer Realismus*. S. 358.

¹⁹⁵ Fassbinder, R.W.: *Die Städte des Menschen und seine Seele*. S. 88.

¹⁹⁶ Fassbinder, R.W.: *Die Städte des Menschen und seine Seele*. S. 88.

beschriebenen Szene wieder in das Leben von Maria zurückkehrt, fängt das Drama richtig an. Denn in diesem Moment tauschen die alternativen Codes auf, die hinter der Lebensgeschichte von Maria zurückgetreten waren. Da die Akte bzw. Handlungen der Figuren nicht leicht kodierbar sind, haben der Leser bzw. Zuschauende Verständnisschwierigkeiten. Die Figuren Maria und Bill tun nichts anderes als den urplötzlich erschienenen Mann und seine irrationalen Handlungen zu beobachten – ebenso der Zuschauer. Die Orientierungslosigkeit von Hermann evoziert ein Gefühl der schwebenden Zeit. Diese Szene zeigt die Unmöglichkeit der sensomotorische Reaktion des Aktionsbildes. Sie können nichts anderes als „Sehen“ tun, da sie Hermanns Akt nicht kodieren und ihm keinen Sinn entnehmen können:

Die Personen befanden sich immer weniger in „motivierenden“ sensomotorischen Situationen und eher in der Verfassung eines Spaziergängers, eines Bummlers oder Umherschweifenden, einer Verfassung, die *die rein optische und akustische Situation* definierte. Das Aktionsbild neigte also dazu, zu zerfallen, während die Eindeutigkeit der Orte an Bestimmtheit verlor und beliebige Räume aufkommen ließ, in denen sich die modernen Affekte der Angst des Desinteresses, aber auch von Frische, extremer Geschwindigkeit und endlosen Wartens entwickeln konnten¹⁹⁷.

Diese Szene zeigt das Kind-Werden Hermanns. Hermann weint und trommelt auf Bill ein, der ihn umklammert. Am Ende stimmen Drehbuch und Bild wieder überein; die Handlung läuft normal. Hermann ist einer, der „zu spät“ gekommen ist: „Das Zu-spät ist kein in der Zeit sich ereignender Unfall, es ist eine Dimension der Zeit selbst¹⁹⁸“:

¹⁹⁷ Deleuze, G.: Das Bewegungs-Bild. S. 167.

¹⁹⁸ Deleuze, G.: *die Zeit-Bild*. S. 130.

Das Zu-spät bedingt das Kunstwerk, und es bedingt das Gelingen, weil die sensible und sinnliche Einheit von Natur und Mensch das Wesen der Kunst par excellence ist, insofern das Zu-spät-Erscheinen in jeglicher Hinsicht zu ihm gehört, außer in einer: der wiedergefundenen Zeit¹⁹⁹.

Er ist einfach durch „Zufall²⁰⁰“ da: „Jenen fraglichen Bereich muß man auch nicht kennen oder über ihn Bescheid wissen; man muß nicht Wissenschaftler sein; es genügt, in den verschiedenen Bereichen das eine oder andere schlicht versucht zu haben²⁰¹“. Maria verkörpert das Überlebensprinzip des kleinen Bürgertums im Sinne der Neuen Sachlichkeit, welches Parallelen aufweist zum Zustand der BRD Ende der 1940er Jahre. Während sie auf die Rückkehr ihres Ehemanns wartet, lässt sie sich von reichen anderen Männern – zuerst ein US-Amerikaner, dann ein Franzose – finanzieren. Fassbinder thematisiert hier einen Bereich der Geschichte der BRD, der oftmals von „Papas Kino“ fortgeschwiegen wurde. In der schwebenden bzw. leeren Zeit, die Vogl „die Zeit des Zauderns“ bzw. „Zaudersystem²⁰²“ nennt. Bevor Hermanns „wiedergefundene Zeit“ wieder läuft, bewegt er sich ziellos. Was im Ausland hinsichtlich der Geschichtsdarstellung als normal betrachtet wurde, war in Deutschland ANORMAL. Dort steht sowohl das Frau- als auch das Kind-Werden Fassbinders: „Dabei ist das Problem doch viel mehr das eines Minoritär-Werdens: nicht so tun, als sei man ein Kind, Verrückter, Frau, Tier, Stotterer oder Fremder, nicht Kind etc. spielen oder imitieren, wohl aber das alles werden, um neue Kräfte oder neue Waffen zu erfinden²⁰³“.

¹⁹⁹ Ebd. S. 131.

²⁰⁰ Deleuze, G./ Parnet, C.: Dialog. S. 17.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Vogl, J.: *Über das Zaudern*. S. 22.

²⁰³ Ebd. S. 13.

Das Wirtschaftswunder in den 1950er Jahren wurde von der Geschichtsschreibung oft betont. Was ist aber mit der Nachkriegszeit in der zweiten Hälfte der 1940er Jahre? Hier tritt Fassbinder mit dem Selbstbewusstsein „eines zu spät“ kommenden Kindes auf den Plan:

Er gibt keine Wahrheit, die sich nicht an die „Fälschung“ feststehender Ideen macht. Zusage: „die Wahrheit ist eine Schöpfung“ impliziert, daß die Produktion der Wahrheit eine Serie von Operationen durchläuft, die in der Bearbeitung einer Materie bestehen, also einer Serie von Verfälschungen im wörtlichen Sinne. [...] Diese Potenzen des Fälschens, die Wahres produzieren werden, das sind die Fürsprecher...²⁰⁴

Hier wird Fassbinders Standpunkt als Fragesteller deutlich: Zuerst fragt er, dass das Legale und Illegale beliebig sind. Warum ist das Zigarettenrauchen legal und der Konsum von Morphinum beispielsweise illegal? Des Weiteren wirft er die Frage auf, warum das Deutschland der 40er Jahre sich seine parasitäre Existenz nicht eingestanden hatte und die Tatsache, dass es jegliche politische und finanzielle Unabhängigkeit verloren hatte. Hinter der Liebesgeschichte als Hauptcode der Erzählung laufen verschiedene alternative Codes, die die Existenzweise des BRDs der Nachkriegszeit in die Frage stellen. Deleuze schrieb über die Kunst des Fragestellens:

Fragen werden produziert. [...] Die Kunst, ein Problem zu konstruieren, ist von äußerster Wichtigkeit: Ein Problem (eine Problemstellung) wird erfunden, bevor eine Lösung gefunden ist²⁰⁵.

²⁰⁴ Deleuze, G.: Die Fürsprecher. S. 182f.

²⁰⁵ Deleuze, G./ Parnet, C.: Dialoge. S. 9

Fassbinder erschafft das Klima dieser Zeit als ein Kind der „Papas Kino“-Generation, die er als Kind miterlebt hat. In „Maria Braun“ fragte er: Wer baute die Bundesrepublik Deutschland auf? Diese Frage produzierte Fassbinder als Leser einer Erzählung, die er eigenen Stil nacherzählt hat. Der „Stil ist Verkettung, Verkettung der Äußerung (énonciation). Stil hat, wer in seiner eigenen Sprache stottern und stammeln kann. Das ist so einfach nicht, denn zu diesem Stottern muß Notwendigkeit bestehen. [...] Stottern der Sprache selbst [ist das]. Fremder, Ausländer sein in seiner Muttersprache, eine Fluchtlinie ziehen²⁰⁶“. Das Stottern der Filmsprache ist hier ein leerer Zeit-Raum, der als das Zeit-Bild betrachtet werden kann. Dort liegt das Werden:

Werden ist das Unmerklichste, Werden ist die Vielheit der Akte, die in einem Leben enthalten sein und nur in einem Stil zum Ausdruck gebracht werden können. Weder Stil noch Lebensweise sind Konstruktionen. Im Stil zählen weder die Wörter noch die Sätze, weder Rhythmen noch die Figuren, so wie auch im Leben nicht die Geschichten zählen, nicht die Grundsätze und nicht die Konsequenzen²⁰⁷.

Dadurch wird deutlich, dass das Werden nicht auf der *histoire* Ebene sichtbar ist, sondern im *discourse*. Im Essay über Döblins „Alexanderplatz“ schrieb Fassbinder über Form: „entscheidend ist doch, ob ein Autor die richtigen Mittel für seine Intention wählt, [...] der [Leser] hat das Glück, einen Roman zu lesen, für den der Autor die ihm adäquate Form gefunden hat²⁰⁸“. Hier ist das Wort „Stil“ von Deleuze mit „Form“ bei Fassbinder äquivalent. Sowohl für Deleuze als auch für Fassbinder ist der entscheidende

²⁰⁶ Deleuze, G./ Parnet, C.: die Dialoge. S. 12.

²⁰⁷ Ebd. S. 11.

²⁰⁸ Fassbinder, R.W.: *Die Städte des Menschen und seine Seele*. S. 89.

Punkt, WIE etwas geäußert werden muss, nicht WAS, denn die Frage nach dem „was“ ist eine Frage nach der Wahrheit, nicht nach dem Falschen. Ist das „Wie“ geklärt, können Rückschlüsse auf den Effekt gezogen werden. Die Pragmatik²⁰⁹ des Erzählstils entsteht aus der Verkettung, durch die eine neue Funktion erfunden wird. Durch die Kombination der kompositorischen Elemente entsteht die „adäquate Form“ bzw. „der Stil“ der Erzählung: eine Ehefrau UND ein Liebhaber UND ein Ehemann UND eine Zigarette. Ein amerikanischer Soldat UND ein französischer Liebhaber UND ein immer „zu spät“ zurückkehrender deutscher Mann. In dieser Verkettung entsteht ein reines Ereignis „das Rauchen“, durch das die Frage nach der Grenzlinie gestellt wird, nämlich eine Grenzlinie zwischen dem Legalen UND dem Illegalen, zwischen Politik UND Privat, Republik UND Monarchie, und etwa Demokratie UND Diktatur. Im Film „Deutschland im Herbst“ äußert die Mutter von Fassbinder, welche eine politische Form man mit „die Demokratie“ benennen kann. Nach der Auseinandersetzung mit ihrem Sohn sagt sie schließlich Folgendes: „Das Beste wäre es so, ein autoritäre[er] Herrscher, der ganz gut is’ und ganz lieb und ordentlich“ (Deutschland im Herbst). In Fassbinders Denken treffen zwei Dinge aufeinander, ein Melodrama nach dem Zweiten Weltkrieg und die Auseinandersetzung mit der Rolle der RAF nach der staatlichen Aktion der BRD. Fassbinders Melodrama als eine Kriegsmaschine zieht eine Fluchtlinie, die sich historisch mit der Staatsform der BRD auseinandersetzt.

Im nächsten Kapitel wird Fassbinders Frau-Werden in seinem persönlichsten Film „In einem Jahr mit 13 Monde“ betrachtet. Dadurch wird abschließend geklärt, wie Fassbinder in einer filmischen Erzählung einen Zeit-Raum kreiert und mit welchem literarischen Begriff Deleuzes „das Werden“ verknüpft ist.

²⁰⁹ Deleuze, G./ Parnet, C.: *die Dialoge*. S. 126.

7. In einem Jahr mit 13 Monden:

7.1. Szenenbeschreibung



TEXT:

[Ich sage],

„Wenn ganz was Unerwartetes begegnet,
Wenn unser Blick was Ungeheures sieht,
Steht unser Geist auf eine Weile still [...]“.

[Dann Christoph sagte],

„So sehe ich mich am Ende denn Verbannt,
Verstoßen und verbannt als Bettler hier?
So hat man mich bekränzt, um mich geschmückt
Als Opfertier vor den Altar zu führen!
So lockte man mir noch am letzten Tage
Mein einzig Eigentum, mir mein Gedicht
Mit glatten Worten ab, und hielt es fest!
Mein einzig Gut ist nun in euren Händen,

Das mich an jedem Ort empfohlen hätte:
Das mir noch blieb vom Hunger mich zu retten!
Jetzt sehe ich wohl, warum ich feiern soll. [...]
Damit mein Lied nur nicht vollkommner werde,
Dass nur mein Name sich nicht mehr verbreite,
Dass meine Neider tausend Schwächen finden,
Dass man am Ende meiner gar vergesse;
Drum soll ich mich zum Müßiggang gewöhnen,
Drum soll ich mich und meine Sinne schonen. [...]
Allein wir selbst betrügen uns so gern,
Und ehren die Verworfen, die uns ehren.

[Und ich sagte],

„Ich höre, Tasso [...].“

[Und Christoph],

„[...] Gebt, o gebt mir nur
Auf einen Augenblick die Gegenwart
Zurück! [...].
Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott, zu sagen wie ich leide.²¹⁰“

Im Schlachthof beschreibt die Kamera die alltäglichen Handlungen eines Fleischers – Rind mit einer Maschine bewusstlos machen, an den Lift hängen, seinen Hals abschneiden, alle Flüssigkeiten des Rindes ablaufen lassen, es häuten, seinen Kopf fallen lassen.... Der Ton wird abgeschaltet, man hört nur die Stimme von einem transsexuellen Mann (Elvira) aus dem OFF. Sie/er spricht über die gemeinsame Vergangenheit mit ihrem/seinem Freund, der sich mit Theater beschäftigt hat. Während

²¹⁰ Goethe, J. W.: *Torquato Tasso*. S. 96-100.

ihres/seines Monolog fängt er/sie an, den Text aus Goethe „Tarquato Tasso“ zu rezitieren. Während der affektive Ton seiner/ihrer Stimme sich steigert, beschreibt die Kamera immer wieder gleichmütig die Vorgänge im Schlachthof. Diese kühle, alltägliche, gleichmütige Professionalität des Fleischers und die tonlos geschlachteten Rinder in den Bildern kontrastieren die rein emotionale Stimme Elviras.

7.2. Das Melodrama des Erhabenen nach Auschwitz.

Der in der beschriebenen Szene rezitierte Text aus Goethes „Tasso“ – „Wenn ganz was Unerwartetes begegnet, Wenn unser Blick was Ungeheures sieht, Steht unser Geist auf eine Weile still [...]“ – wird vom Begriff „das Erhabene“ trefflich bezeichnet. Die Ästhetik der abendländischen Dichtung geht, einfach gesagt, seit der Klassik um die Darstellungsweise des Erhabenen. Lyotard definiert: „Die moderne Ästhetik ist eine Ästhetik des Erhabenen [...]“²¹¹. Er fasst Kants Begriff „des Erhabenen“ einfach zusammen. Das wirkliche Gefühl des Erhabenen, „in dem Lust und Unlust aufs innerste miteinander verschränkt sind“, sei „[d]ie Lust, daß die Vernunft jegliche Darstellung übersteigt, der Schmerz, daß Einbildungskraft und Sinnlichkeit dem Begriff nicht zu entsprechen vermögen“²¹². Laut Lyotard ist die moderne Ästhetik des Erhabenen „nostalgisch“:

Sie vermag das Nicht-Darstellbare nur als abwesenden Inhalt anzuführen, während die Form dank ihrer Erkennbarkeit dem Leser oder Betrachter weiterhin Trost gewährt und Anlaß von Lust ist²¹³.

²¹¹ Lyotard, F.: *Postmoderne für Kinder*. S. 29.

²¹² Ebd.

²¹³ Ebd.

Dieses nostalgische Erhabene ist in den Gedichten der Neuen Sachlichkeit sichtbar, die „Benjamin und Adorno²¹⁴“ bereits seit dem Anfang der 30er Jahre kritisiert haben²¹⁵. Lyotard problematisiert den Zusammenhang zwischen dem Erhabenen und der Politik:

Was eine Politik des Erhabenen betrifft: es gibt keine. Sie wäre nur der Schrecken.

Aber in der Politik gibt es eine Ästhetik des Erhabenen. Die Akteure, die Helden des politischen Dramas, sind immer verdächtig und müssen immer verdächtigt werden, partikularen und interessebedingten Motiven zu gehorchen. Dies ist jedoch nicht der erhabene Affekt, den das Publikum für das Drama empfindet. Von dieser Problematik ausgehend, müßte man die häufig bemerkte Affinität zwischen der Revolution und dem Theater herausarbeiten, mit all dem, was sie „Manipulation“ und Zynismus erlaubt (wie gerade im Nationalsozialismus), und auch, was sie an Unschuld mitreißt (wie man es 1968 gesehen hat)²¹⁶.

Hier ist der Grund zu suchen, warum Adorno geschrieben hatte: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die anspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben²¹⁷“. Diese Thematik besteht genau den Mittelpunkt vom „Ende der großen Geschichte“ und von der Sinnlosigkeit als Ende der Moderne. Diese Thematik ist genau das, was Lyotard „Postmoderne“ genannt hat. Fassbinders Melodrama „13 Monde“ ist ein Beispiel, wie ein Künstler nach Auschwitz Gedichte mit einer Ästhetik des Erhabenen schaffen kann. Adorno schrieb: „Heute aber ist die positive Unterstellung, daß das Wirkliche vernünftig sei, daß heißt,

²¹⁴ Ebd. S.21

²¹⁵ Benjamin, W.: Linke Melancholie. S. Adorno, T.W.: Vorlesung über Negative Dialektik. S. 33.

²¹⁶ Lyotard, F.: Postmoderne für Kinder. S. 96.

²¹⁷ Adorno, T.W.: Gesamt Schrift. 10.I. S. 30.

daß das was ist einen Sinn habe, nicht mehr möglich²¹⁸“. Hier bedeutet der Sinn das einheitliche naturbeherrschende Prinzip²¹⁹. Lyotard übernimmt diese Perspektive Adornos und beschreibt, wie eigentlich das Programm der „Moderne“ zusammengefasst werden kann:

In der Tradition der Moderne ist die Beziehung der Menschen zu den Materialien durch das cartesianische Programm festgelegt: es gilt, sich zum Herren und Besitzer der Natur zu machen. Ein freier Wille unterwirft Gegebenheiten, indem er sie ihrem natürlichen Sinn entfremdet, seinen Zielen. Er bestimmt seine Ziele dank der Sprache. Die ihm erlaubt zu artikulieren, was möglich ist (ein Projekt), und es dem, was wirklich ist (der Materie), aufzuzwingen²²⁰.

Die Sprache als Material gibt der Einbildungskraft der Menschen Gestaltungsmöglichkeiten. Hier ist der „Sinn“ des Dramas als Kunst, da „die Form dank ihrer Erkennbarkeit dem Leser oder Betrachter weiterhin Trost gewährt und Anlaß von Lust ist“. Und soweit es erkennbar ist, ist das „nostalgisch“. Denn etwas ist unerkennbar, wenn man es nie gesehen bzw. sich vorgestellt hat. Einen „nostalgischen Sinn des Erhabenen“, bei dem man aus der Vergangenheit die gegenwärtige Bedeutung herausfindet, benennt Lyotard „die moderne Neurose“. Sie ist „die Quelle des Unglücks, das wir zweihundert Jahre lang erfahren haben -, die abendländische Schizophrenie und Paranoia usw. ohne jede Verschiebung zu wiederholen²²¹“. Daraus schlussfolgert er, wie man das „Post“ von Postmodern verstehen soll:

²¹⁸ Adorno, T.W.: Vorlesung über Negative Dialektik. S. 35.

²¹⁹ Vgl. Ebd.

²²⁰ Lyotard, J-F. *Immaterialien*. S.77.

²²¹ Lyotard, F.: Postmoderne für Kinder. S.105.

[...] [Es ist] keine Bewegung des come back, flash back, feed back, daß heißt der Wiederholung bedeutet, sondern einen „Ana“-Prozeß der Analyse, Anamnese, Anagonie und Anamorphose, der das „ursprüngliche Vergessen“ abarbeitet²²².

Der von Fassbinder rezitierte Text „[...] Gebt, o gebt mir nur Auf einen Augenblick die Gegenwart Zurück! [...]. Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, Gab mir ein Gott, zu sagen wie ich leide“ repräsentiert und reinterpretiert *kritisch*²²³ den Schmerz der (Un)möglichkeit, nach „Auschwitz“ das Erhabene in der Kunst darzustellen. „Es müßte tatsächlich Gedanke werden, zu denken anfangen, selbst wenn es dadurch »schwieriger« werden würde²²⁴“. Hier wird klar, dass Lyotards „Ana“- Prozess ein kritisches Abarbeiten des „Re“- Prozesses des (nostalgischen bzw. modernen) Erhabenen ist. Hier wird die kritische Perspektive Fassbinders auf „die Kälte²²⁵“ in Sinne von Adorno gesehen. Mit den hier zitierten Worten: „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, Gab mir ein Gott, zu sagen wie ich leide“ wird Bezug genommen zu dem Schweigen der Papas Kino-Generation, zu dem Desinteresse der Majorität aus der Kälte, aus der Angst Mensch zu sein. „Die Kälte der gesellschaftlichen Monade, des isolierten Konkurrenten, war als Indifferenz gegen das Schicksal der anderen die Voraussetzung dafür, daß nur ganz wenige sich regten²²⁶“, sagte Adorno, und schrieb weiter über die Kälte definitiv:

Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemartete zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben. [...] Sein

²²² Ebd.

²²³ Adorno, T.W.: ebd. S. 36.

²²⁴ Deleuze, G.: Das Bewegungs-Bild. S. 288.

²²⁵ Adorno, T.W.:

²²⁶ Adorno, T.W.: Erziehung nach Auschwitz. S.101.

Weiterleben bedarf schon der Kälte, des Grundprinzips der bürgerlichen Subjektivität, ohne das Auschwitz nicht möglich gewesen wäre; drastische Schuld des Verschonten²²⁷.

In dieser Intensität des Leides entsteht bei Fassbinder hier das Moment des Werdens. Diese Szene zeigt die Maschinerie des Schlachthofs, die Technik, die ausgebildete Fertigkeit bzw. berufliche Professionalität der Schlachter, wie sie kühl die Rinder zerstückeln. In unfassbaren Mengen fließt das rote Blut der Lebewesen parallel mit dem Alltagsleben. Das ist Alltag. Durch das Wort „Bergen-Belsen“, das ein „Codewort“²²⁸ von Anton Saitz, der der frühere Liebhaber von Elvira war und als ein jüdisches Kind in Bergen Belsen deportiert wurde und überlebt hat, wird man an die nationalsozialistische Vergangenheit Deutschlands erinnert. Das Wort „Bergen-Belsen“ hat hier die symbolische Bedeutung, wie sie Adorno für das Wort „Auschwitz“ konstruierte. So nah gab es das Konzentrationslager. Es war/ist Alltag. Das bewegende Bild des Schlachthofs wird überlagert vom Zeit-Bild des Gedächtnisses, das man noch nie sah. Das ist das „Kristallbild“, das nicht Zeit ist, in dem sie doch sichtbar wird²²⁹. „Es ist das nicht-organische Leben, welches die Welt umschließt“²³⁰. Mit dem Bild, das steif den mechanischen Prozess der Schlachthofmaschinerie beschreibt, und dem Ton, der nur aus der rein affektiven männlichen Stimme mit weiblicher Sprechweise von Elvira konstruiert wird, lässt sich die Intensität der Dissonanz steigern. „[D]as neue, denkende Bild entsteht, selbst wenn man es jenseits der Bewegung suchen müsste“²³¹. Die fassungslos alltägliche Grausamkeit der Kälte in dieser Szene ruft einen dynamischen Erhabenen hervor.

²²⁷ Adorno, T.W.: Negative Dialektik. S.355f.

²²⁸ Siewert, S.: Fassbinder und Deleuze. S.30.

²²⁹ Vgl. Deleuze, G.: Das Zeit-Bild. S. 112

²³⁰ Ebd.

²³¹ Deleuze, G.: Das Bewegungs-Bild. S.288.

7.3. Das dynamische Erhabene, Kristall/Zeit-Bild und literarischer/glatter Raum

Deleuze schrieb, dass die Intensität des dynamischen Erhabenen „anorganisch“ sei:

Im Dynamisch-Erhabenen erhebt sich die Intensität zu einer solchen Macht, daß sie unser organisches Wesen blendet oder vernichtet, in Entsetzen versetzt, jedoch eine Denkfähigkeit hervorruft, durch die wir uns dem, was uns vernichtet, überlegen fühlen, in uns einen überorganischen Geist entdecken, der die gesamte anorganische Existenz der Dinge beherrscht: [...]. Während der Expressionismus im Prinzip nichts anderes entwirft als das Ganze eines spirituellen Universums, das seine eigenen abstrakten Formen hervorbringt, seine Lichtwesen und Übergänge, die einem sensiblen Auge falsch erschienen. [...] Kurz, der Expressionismus malt die Welt unablässig rot in rot, wobei das eine Rot auf die erschreckende Belebtheit der nichtorganischen Dinge verweist und das andere auf das Erhabene nichtpsychologische Leben des Geistes. Der Expressionismus führt in den Schrei [...]. Das Ganze ist zur im eigentlichen Sinne unendlichen Intensivierung geworden, die sich von allen ihren Abstufungen verselbständigt hat, die durchs Feuer gegangen ist, aber nur, um die Materie, ans Organische und Menschliche gebunden Empfindungen zu kappen, sich von allen Stadien der Vergangenheit abzulösen und so *die* spirituelle abstrakte Gestalt der Zukunft zu entdecken [...]²³².

Die Dissonanz zwischen Bild und Ton, die die natürliche bzw. organische Wahrnehmung stört und dadurch die Denkmöglichkeit hin zum Anorganischen lenkt, wirkt falsch: „Das Falschwirken wird das Zeichen eines neuen Realismus im Gegensatz zum Echttun des alten. Ungeschickte Rängeleien, schlecht sitzende Faustschläge,

²³² Deleuze, G.: Das Bewegungs-Bild. S.80ff.

schlecht gezeigte Schüsse, ein reiches Verschiebungsspiel von Aktion und Rede ersetzen die allzu perfekten Duelle des amerikanischen Realismus [...] Vielleicht gelangt dieses Element in den Perspektiven des neuen deutschen Films zur vollen Entfaltung²³³“. Dort entsteht das Kristallbild, das das reine Zeit-Bild ist:

Der Kristall tauscht unaufhörlich die beiden Bilder aus, die es konstituieren, das vorübergehende aktuelle Bild der Gegenwart und das sich bewahrende virtuelle Bild der Vergangenheit: beide sind verschieden und dennoch ununterscheidbar; zugleich aber wird man sagen müssen, daß sie eher ununterscheidbar als verschieden sind, insofern man nicht weiß, welches das eine und welches das andere ist. [...] Das Kristallbild ist der Punkt der Unterscheidbarkeit zwischen den beiden verschiedenen Bildern, dem aktuellen und dem virtuellen, während dasjenige, was man in dem Kristall sieht, die Zeit selbst, ein geringer Teil der Zeit in reinem Zustand, nämlich die Unterscheidung zwischen den beiden Bildern, die sich in ihnen unablässig erneuert. Ebenfalls wird es verschiedene Kristallzustände geben, gemäß den sichtbaren kristallinen Figuren. [...] Und im Roman gelangte Proust später zu der Einsicht, daß die Zeit uns nicht innerlich ist, daß wir vielmehr der Zeit gegenüber innerlich sind, einer sich teilenden, verlierenden und wiederfindenden Zeit, die die Gegenwart vorübergehen läßt und die Vergangenheit bewahrt. [...] Die Subjektivität ist niemals die unsrige, denn sie ist die Zeit, das heißt die Seele oder der Geist, das Virtuelle. Das Aktuelle ist immer objektiv, doch das Virtuelle ist subjektiv: es war zunächst der Affekt, den wir in der Zeit erleben; später die Zeit selbst, reine Virtualität, die sich in Affizierendes und Affiziertes aufteilt, »Selbstafektion durch sich selbst« als Bestimmung der Zeit²³⁴.

²³³ Deleuze, G.: ebd. S. 286.

²³⁴ Deleuze, G.: Das Zeit-Bild. S.112f.

Die filmische Technik „Schärfentiefe“ „hat vielmehr die Funktion, das Bild im Kristall zu konstruieren und das Reale, das gleichermaßen durch das Virtuelle wie durch das Aktuelle hindurchgeht, zu absorbieren²³⁵“. Sich an Nietzsche anlehnd schrieb Deleuze, dass die Kombination des Bildes (Apollo/ Visuelles) und des Tons (Dionysos/ Musikalisches) das »unmittelbare Bild« ermögliche: „Was das Kino angeht, das zunächst und vor allem eine visuelle Kunst ist, so wird man eher sagen, daß die Musik das unmittelbare Bild den mittelbaren Bildern hinzufügt, die das Ganze indirekt repräsentieren²³⁶“. Bei der Beschreibung des Schlachthofs (das Bewegungs-Bild) hat sich durch den »inneren Monolog« mit der bis zum Schrei sich steigernden Affektintensität die qualitative Dimension geändert. Dieser Komplex ist der Zeit-Raum, der „einen »literarische[n] Raum²³⁷« konstruiert. Dieser Raum ist ein offenes System, in dem die Begriffe auf Umstände bezogen sind²³⁸. Hier beschäftigt sich der Film offensichtlich mit dem Begriff „Kälte“, der nach Auschwitz erneut thematisiert wurde. Der Film zeigte, dass diese Kälte mit dem Alltäglichen überall verknüpft ist, worauf auch Adorno hinwies. Der Film mit einem literarischen Raum kann als eine künstlerische »Kriegsmaschine« bezeichnet werden. Diese Maschine „hat einen sehr speziellen Raum zum Ziel, den *glatten Raum*, den sie bildet, besetzt, und ausbreitet. Das *Nomadentum* ist gerade diese Kombination Kriegsmaschine – Glatter Raum²³⁹“. In diesem literarischen/glatten Raum werden immer neue Fluchtlinien gezogen, wodurch eine qualitative bzw. dimensionale Änderung hervorgerufen wird. „Dieser oder jener Linientyp schließt diese oder jene räumliche oder körperliche Formation ein²⁴⁰“. Für

²³⁵ Ebd. S.116.

²³⁶ Vgl. Deleuze, G.: Das Zeit-Bild. S.306f.

²³⁷ Deleuze, G.: Das Gespräch über Tausend Plateaus. S. 51.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Ebd.

Deleuze sind die Linien „die konstitutiven Elemente von Dingen und Ereignissen²⁴¹“. In diesem Raum entsteht ein Ereignis mit „Verben im Infinitiv²⁴²“ – „Schlachten“. Dort findet die Erzählung statt, die sich auf einer „Pseudo-Erzählung“ bezieht, zu einem Gedicht, einer simulierenden Erzählung oder eher zur Simulation einer Erzählung: „Die objektiven und subjektiven Bilder verlieren nicht nur ihren Unterschied, sondern auch ihre Identität in einem neuen Kreislauf, in dem sie sich im Ganzen ersetzen, sich entweder kontaminieren oder zersetzen und wiederzusammensetzen²⁴³“. Das ist die „Transformation der Erzählung²⁴⁴“. Die aktuellen und virtuellen Bilder verknüpfen sich in diesem literarischen/glatten Raum miteinander, ohne sich zu unterscheiden. Im Bild, das von den Sensoren als falsch wahrgenommen wird, liegt das Werden. Das Ereignis verknüpft Fluchtlinie zwischen subjektivem/Virtuellem und objektivem/Aktuellem und dadurch die Kognitionsqualität ändert. Das ist das denkende Bild. „Das Kino ist eine neue Praxis der Bilder und Zeichen, und es ist Sache der Philosophie²⁴⁵“. Dieser Raum ist der Raum der Dinge bzw. Begriffe, Raum der Literatur und Raum des Kinos. Mit anderen Worten wird er als ein „beliebiger Raum“ bezeichnet. Er ist auch ein Raum, „der eben die Unterbrechungen räumlicher Extension an jedem seiner Orte dramatisiert. Koordinaten, Orientierungen und Metrik sind hier gestört und führen einen Raum im Stand seiner Unfertigkeit vor, einen embryonalen Raum, der aus dem >Zwischen<, aus unzusammenhängenden Stellen und Orten besteht²⁴⁶“. „Jeder Ort kann sich virtuell auf jeden anderen Ort beziehen, übergangslos. Man könnte diesen Raum als Ensemble von unverbundenen Singularitäten beschreiben, von virtuellen Beziehungen²⁴⁷“. Laut

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Deleuze, G.: Gespräch über Tausend Plateaus. S.54.

²⁴³ Deleuze, G.: Das Zeit-Bild. S.196

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Ebd. S.358.

²⁴⁶ Vogl, J.: Über das Zaudern. S.84.

²⁴⁷ Ebd.

Deleuze ist das Bild in diesem Raum „eine Lektüre²⁴⁸“:

Nicht mehr in dem Sinne, wie man früher sagte: Wahrnehmen *ist* Wissen, Imaginieren, und Sich-Erinnern, sondern in dem Sinne, daß die Lektüre eine Funktion des Auges, eine Wahrnehmung der Wahrnehmung, nämlich eine solche Wahrnehmung ist, die die Wahrnehmung nicht erfaßt, ohne zugleich deren Kehrseite – Imagination, Gedächtnis oder Wissen – zu erfassen. Kurz, was wir als Lektüre des visuellen Bildes bezeichnen, ist seine stratigraphische Beschaffenheit, die Umkehrung des Bildes und der korrespondierend Akt der Wahrnehmung, der unablässig die Leere in Fülle verkehrt und Vorderseite und Rückseite vertauscht. Lesen heißt: Bilder neu verketteten, nicht nur verketteten; es heißt: Bilder drehen, umkehren, statt bloß der Vorderseite zu folgen: eine neuartige Analytik des Bildes. Zweifellos wurde seit dem Beginn des Tonfilms das visuelle Bild als solches lesbar²⁴⁹.

Deshalb schrieb Deleuze folgendes: „Die großen Filmautoren sind vergleichbar den großen Malern oder Musikern: sie selbst sprechen am besten über das, was sie machen. Indem sie aber darüber sprechen, verändern sie sich und werden dabei zu Philosophen oder Theoretikern²⁵⁰“. Soweit sich der Autor literarisches Werkes als auch des Filmautors des Kinos im literarischen Raum bewegt, ist ihren Werke die Frage inhärent: „Was ist Philosophie?²⁵¹“. Und die Sache der Philosophie ist, „die Theorie (im Sinne begrifflicher Praxis)²⁵² zu der Praxis der Bilder und Zeichen zu liefern. D.h. dass Werke mit einem literarischen Raum selbstreflexiv sind. Denn das denkende Bild ruft das Denken über das denkende Bild hervor, wenn der Begriff von der Erzählung im

²⁴⁸ Deleuze, G.: Das Zeit-Bild. S.314.

²⁴⁹ Deleuze, G.: Das Zeit-Bild. S. 314.

²⁵⁰ Ebd. S. 358.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Ebd.

literarischen Raum – für Deleuze ist sie die Praxis der Bilder und Zeichen – herausgefunden werden kann. Die Kamera beschreibt den Sehenden, der das Zeit-Bild sieht. Nicht der Zuschauer bzw. Leser verknüpft sein von aktuellen Bewegungs-Bilder hervorgerufenes Bild mit seinem Traum- oder Gedächtnisbild, sondern er *liest* zuerst das Bild und den Ton, dann schafft er das reine Kristallbild, das die Figur sieht. Wichtig ist dieses aktive Tun, „das Lesen“, nicht der passive Akt „des Sehens“. D.h. In „[der] indirekte[n] Repräsentation der Zeit²⁵³“, durch die Beschreibung eines Sehenden, liest der Leser ein direktes Zeit-Bild. Hier liegt der entscheidende Unterschied zwischen dem Bewegungs-Bild und dem Zeit-Bild:

Die Situation setzt sich nicht mehr über die Affektionen in Aktionen fort. Von all ihren Fortsetzungen abgeschnitten, hat sie ihren Wert nur noch in sich selbst, nachdem all ihre affektiven Intensitäten und all ihre aktiven Extensionen aufgezehrt sind. Diese Situation ist keine sensomotorische mehr, sondern eine rein optische und akustische, in der der Sehende den Akteur ersetzt hat: eine »Beschreibung«. [...] Wenn es nun zutrifft, daß die sensomotorische Situation die indirekte Repräsentation der Zeit als eine Konsequenz des Bewegungs-Bildes erforderlich machte, dann öffnet sich die rein optische oder akustische Situation einem direkten Zeit-Bild. [...]: die Optzeichen, die leeren oder abgetrennten Räume öffnen sich den Stillleben als reine Zeitform. [...] Womit können sich aber die reinen optischen und akustischen Bilder verketteten, wenn sie sich nicht mehr in einer Aktion fortsetzen? Vielleicht wird man antworten: mit den Erinnerungs- oder Traumbildern. [...] Allerdings bleiben wir dabei im Rahmen einer indirekten Repräsentation, obgleich wir uns den Übergängen zur Zeit in bestimmten außergewöhnlichen Fällen nähern, die bereits dem modernen Kino zuzurechnen sind [...]. Und

²⁵³ Ebd. S.348.

dennoch werden wir nicht davon absehen dürfen, daß in diesen Fällen das Erinnerungsbild oder das Traumbild, das Mnemozeichen oder das Onirozeichen, überholt sind: zwar handelt es sich bei ihnen durchaus um virtuelle Bilder, die sich mit dem aktuellen – optischen und akustischen – Bild (Beschreibung) verketteten, doch aktualisieren sie sich unablässig selbst (oder gegenseitig) bis ins Unendliche. Für die Entstehung des Zeit-Bildes ist es demgegenüber unerlässlich, daß das aktuelle Bild mit dem eigenen virtuellen Bild als solchem in Beziehung tritt und daß die anfängliche reine Beschreibung sich verdoppelt, »sich wiederholt, erneut beginnt, sich verzweigt, sich widerspricht«. Es ist unerlässlich, daß sich ein zweiseitiges, wechselseitiges Bild konstituiert, das zugleich aktuell und virtuell ist. Wir befinden uns nicht mehr in der Situation, in der sich ein aktuelles Bild auf andere virtuelle Bilder, Erinnerungen oder Träume bezieht, die sich von da an ihrerseits aktualisieren, also noch in der Art einer Verkettung. Vielmehr befinden wir uns jetzt in einer Situation, in der das aktuelle Bild *und* sein eigenes virtuelles Bild vorliegt, dergestalt, daß es keine Verkettung des Realen mit dem Imaginären mehr gibt, sondern – in einem fortdauernden Austausch – eine *Ununterscheidbarkeit beider*²⁵⁴.

Kurz und prägnant gesagt, ist es eine Szene mit einer Beschreibung des Visionärs, des Sehenden. Er „ist derjenige, der in den Kristall schaut und dabei des Ur-Sprung der Zeit als Trennung, als Spaltung gewahr wird²⁵⁵“. Die Zeit „spaltet sich in zwei dissymmetrische Strahlen auf, von denen der eine die gesamte Gegenwart vorübergehen läßt und der andere die ganze Vergangenheit bewahrt. Die Zeit besteht aus dieser Spaltung, wobei sie es ist, die man *im Kristall sieht*. Das Kristallbild war nicht die Zeit, doch man sieht sie im Kristall. Im Kristall gewahrt man die unablässige Gründung der

²⁵⁴ Ebd. S.350.

²⁵⁵ Ebd. S.112.

Zeit, die achronologische Zeit, den Kronos – nicht aber Chronos²⁵⁶“. Ein leerer Raum, in dem der Visionär auftaucht, bricht den Lauf der Zeit, Lauf der Geschichte: „Der Bruch ereignet sich nicht zwischen Fiktion und Wirklichkeit, sondern entsteht in der neuen Weise der Erzählung, die beide affiziert²⁵⁷“. Soweit der Film als Erzählung betrachtet werden kann, ist er narrative Konstruktion:

Der Film ist immer narrativ, er ist im steigenden Maße narrativ, aber er ist dynarrativ, sofern die Erzählhandlung von Wiederholungen, Permutationen und Transformationen betroffen ist, die sich im einzelnen aus der neuen Struktur erklären. [...] In diesem Sinne hängt die fälschende Erzählung unmittelbar vom Zeit-Bild, von den Optozeichen und den Chronozeichen ab, während die traditionelle Erzählhandlung auf die Formen des Bewegungs-Bildes und auf die sensomotorischen Zeichen verweist²⁵⁸.

7.4. Deleuze‘ Definition des neuen deutschen Films und Adornos „Erziehung nach Auschwitz“.

In diesem Kontext schrieb Deleuze über die Gemeinsamkeiten der Neuen Deutschen Filme:

Doch die Erzählhandlung entwickelt sich nicht organisch; es scheint viel mehr, als ob die Fahrerflucht an einer Kette entlangglitte und sich jedes mal verwandelte mit den Personen, die sich als ebenso viele Fälscher erwiesen [...]. Eine derart fälschende Erzählhandlung wird durch befremdliche Szenen unterbrochen, die keine andere Funktion als die der reinen Beschreibung haben: [...].

²⁵⁶ Ebd. S.111f.

²⁵⁷ Ebd. S. 197.

²⁵⁸ Deleuze, G.: Die Zeit-Bild. S. 182.

Wenn es eine Gemeinsamkeit des neuen deutschen Films (Wenders, Fassbinder, Schmid, Schroeter oder Schlöndorff) gibt, dann liegt sie, als Resultat des Krieges, ebenfalls hier, nämlich in dem stets variablen Band zwischen diesen Elementen: den auf ihre reinen Beschreibungen reduzierten Räumen (verlassene Städte oder Orte, die sich fortwährend selbst zerstören); den unmittelbaren Darstellungen einer bleiernen, nutzlosen und nicht erinnerbaren Zeit, denen sich die Figuren nicht entziehen können; und, von einem Pol zum anderen, den Mächten des Falschen, die an einer Erzählhandlung weben, insofern sie sich innerhalb »falscher Bewegungen« äußern. Die deutsche Passion ist zur Angst geworden, doch die Angst ist auch der letzte Grund des Menschen, seine Würde, die etwas Neues ankündigt, eine aus der Angst entstehende Schöpfung als edle Passion.²⁵⁹

Deleuze betrachtet die Gemeinsamkeit als „Resultat des Krieges“. Sie ist die Angst, aus der neue Schöpfung als edle Passion entsteht. Noch pointierter gesagt, ist es die Angst vor der Angst Mensch zu sein. Diese Thematik ist nicht nur für den Neuen Deutschen Film sondern für alle Denkenden relevant, die über den Krieg nachdenken. Adorno schrieb über das Sartre-Stück >Tote ohne Begräbnis< und die im diesem Werk ersichtliche „Sinnlosigkeit des Grauens“²⁶⁰. Das bedeutet nicht, dass es keinen Sinn hat, sondern dass das Grauen auf keinen Fall den Sinn geben darf, der als Zweck diese Aktion berechtigt. Adorno schrieb wie Sartre über die Angst Mensch zu sein:

Schuldig sind allein die, welche besinnungslos ihren Haß und ihre Angriffswut an ihnen angelassen haben. Solcher Besinnungslosigkeit ist entgegenzuarbeiten, die Menschen sind davon abzubringen, ohne Reflexion auf sich selbst nach außen zu schlagen. Erziehung wäre

²⁵⁹ Deleuze, G.: Die Zeit-Bild. S. 180f.

²⁶⁰ Adorno, T.W.: Erziehung nach Auschwitz. S.93

sinnvoll überhaupt nur als zu kritischer Selbstreflexion. [...] Ein Schema, das in der Geschichte aller Verfolgungen sich bestätigt hat, ist, daß die Wut gegen die Schwachen sich richtet, vor allem gegen die, welche man als gesellschaftlich schwach und zugleich – mit Recht oder Unrecht – als glücklich empfindet. [...] Der Druck des herrschenden Allgemeinen auf alles Besondere, die einzelnen Menschen und die einzelnen Institutionen, hat eine Tendenz, das Besondere und Einzelne samt seiner Widerstandskraft zu zertrümmern. [...] Die einzig wahrhafte Kraft gegen das Prinzip von Auschwitz wäre Autonomie, wenn ich den Kantischen Ausdruck verwenden darf; die Kraft zur Reflexion, zur Selbstbestimmung, zum Nicht-Mitmachen. [...] Erziehung müßte Ernst machen mit einem Gedanken, der der Philosophie keineswegs fremd ist: daß man die Angst nicht verdrängen soll. Wenn Angst nicht verdrängt wird, wenn man sich gestattet, real so viel Angst zu haben, wie diese Realität Angst verdient, dann wird gerade dadurch wahrscheinlich doch manches von dem zerstörerischen Effekt der unbewußten und verschobenen Angst verschwinden.

Wie Deleuze schrieb, ist es „die Pädagogik²⁶¹“ des Films, dass der Neue Deutsche Film eine Art von Bewusstmachung versuchte. Im Neuen Deutschen Film zeigt der Film die Angst vor der Angst Mensch zu sein. Sein Versuch ist eine „Bewusstmachung der subjektiven Mechanismen überhaupt, ohne die Auschwitz kaum wäre. Kenntnis dieser Mechanismen ist not; ebenso auch die der stereotypen Abwehr, die ein solches Bewußtsein blockiert. [...] Weiter wäre aufzuklären über die Möglichkeit der Verschiebung dessen, was in Auschwitz sich austobte, Morgen kann eine andere Gruppe drankommen als die Juden, etwa die Alten, die ja im Dritten Reich gerade eben noch verschont wurden, oder die Intellektuellen, oder einfach abweichende Gruppen²⁶²“. Der

²⁶¹ Deleuze, G.: Brief an Serge Daney. S. 104.

²⁶² Adorno, T.W.: ebd. S. 103.

Film zeigt „das Klima“, das „weitverbreitete Symptom der universalen Kälte²⁶³“. Der Neue Deutsche Film ist deshalb nicht nur pädagogisch sondern auch politisch, denn er gibt nicht die Antwort, sondern vergegenwärtigt als „Fürsprecher. „Die Schöpfung, das sind Fürsprecher. Ohne sie gibt kein Werk²⁶⁴“. Die politische bzw. pädagogische Arbeit des Neuen Deutschen Films ist, folgende Worte als Fürsprecher zu äußern: „Man muß sich vergegenwärtigen, daß aus derlei Bedingungen Menschen nicht automatisch erklärt werden können²⁶⁵“. Diese Bedingungen entstehen aus Kälte. Adorno sagt: „Wäre sie nicht ein Grundzug der Anthropologie, also der Beschaffenheit der Menschen, wie sie in unserer Gesellschaft tatsächlich sind [...], so wäre Auschwitz nicht möglich gewesen²⁶⁶“. Dieses Problem ist laut Adorno mit der gesamten Zivilisation verknüpft. Das ist die Frage nach dem „*verdinglichten Bewußtsein*“ und Technik²⁶⁷. Von dieser Sicht auf diese Frage werden zwei Strömung gefunden: Erste ist die Strömung von Deleuze. Adorno sowie Deleuze²⁶⁸ vergleicht diese Strömung der Technik mit Sport: „Einerseits produziert jede Epoche diejenigen Charaktere – Typen der Verteilung von psychischer Energie -, die sie gesellschaftlich braucht. Eine Welt, in der die Technik eine solche Schlüsselposition hat wie heute, bringt technologische, auf Technik eingestimmte Menschen hervor²⁶⁹“. Die andere Strömung ist die von Lyotard: „Andererseits steckt im gegenwärtigen Verhältnis zur Technik etwas Übertriebenes, Irrationales, Pathogenes. [...] Die Mittel – und Technik ist ein Inbegriff von Mitteln zur Selbsterhaltung der Gattung Mensch – werden fetischisiert, weil die Zwecke – ein menschenwürdiges Leben – verdeckt und vom Bewußtsein der Menschen abgeschnitten

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Deleuze, G.: Fürsprecher. S.184.

²⁶⁵ Adorno, T.W.: ebd. S. 99.

²⁶⁶ Ebd. S. 101.

²⁶⁷ Ebd. S.98f.

²⁶⁸ Deleuze, G.: Fürsprecher. S. 191.

²⁶⁹ Adorno, T.W.: ebd. S.99.

sind. [...] Keineswegs weiß man bestimmt, wie die Fetischisierung der Technik in der individuellen Psychologie der einzelnen Menschen sich durchsetzt, wo die Schwelle ist zwischen einem rationalen Verhältnis zu ihr und jener Überbewertung, die schließlich dazu führt, daß einer, der ein Zugsystem ausklügelt, das die Opfer möglichst schnell und reibungslos nach Auschwitz bringt, darüber vergißt, was in Auschwitz mit ihnen geschieht²⁷⁰“. Im Film *In einem Jahr mit 13 Monden* bringt Elvira sich um. Sie müsste nicht sterben, wenn jemand die Nacht bei ihr gewesen wäre und Zeit für sie gehabt hätte. Dieses Ende des Films zeigt die Kälte der Gesellschaft. Sie entsteht nicht aus dem Bösen, sondern aus der Beschaffenheit der Menschen. Jeder beschäftigt sich mit seinem eigenen Leben. Der Zufall, dass keiner im letzten Momenten für Elvira die notwendige Zeit hatte, ist unvermeidliches Schicksal. Fassbinder beschäftigte sich deshalb mit dem Melodrama, um die Angst vor der „Angst Mensch zu sein“ bzw. die Unmöglichkeit der Liebe zu zeigen. „Das ist nicht sentimental und nicht moralisierend gemeint, sondern bezeichnet die mangelnde libidinöse Beziehung zu anderen Personen. Sie sind durch und durch kalt, müssen auch zuinnerst die Möglichkeit von Liebe negieren, ihre Liebe von anderen Menschen von vornherein, ehe sie sich nur entfaltet, abziehen. Was an Liebesfähigkeit in ihnen irgend überlebt, müssen sie am Mittel verwenden²⁷¹“. Dieses Wort Adornos erklärt genau, warum Fassbinder immer wieder Melodramen produziert hat, in denen die Liebe scheitern musste.

8. Schluss/Fazit

In dieser Arbeit wurde der Film als Erzählung betrachtet und mit den Terminologien der Philologie geklärt, wie dieses Vorgehen möglich wird. Dies geschieht dann, wenn der

²⁷⁰ Ebd. S. 100.

²⁷¹ Ebd.

Deleuzesche Begriff „des literarischen Raums (= glatter Raum, beliebiger Raum)“ mit dem Begriff „Diegese“ von Genette als identisch betrachtet wird, wie es Deleuze in seinen Fußnoten bewiesen hat und Genette es dadurch, dass er seinen Begriff am Film erklärt, nahelegt. Kann der aktive Akt „das Lesen“ im Sinne von Deleuze „die Verknüpfung der Bilder (= Image)“ bedeuten, überschreitet das „unmittelbare Bild“ die Grenzlinie zwischen dem Virtuellen (= Fiktion/ Image) und Aktuellen (= reale²⁷² Welt), die Genette noch streng dazwischen gezogen hatte. Diese Lücke zwischen Deleuze und Genette überbrückt Bazins Filmbegriff „Schärfentiefe bzw. Mise-en-scène“, der die Dauer im virtuellen Raum des Films und im aktuellen außerfilmischen Raum synchronisiert. Deswegen ist das Zeit-Bild für Deleuze wichtig, weil die Beziehung der Zeit oder Dauer und des Bildes den Raum für die Philosophie (Begriff) und Erzählung (virtuelles Bild) schafft.

Nachdem die Theorie über die Betrachtungsweise der Erzählung dargelegt wurde, wurde dargestellt, was für eine Funktion die filmische (oder literarische) Gattung „Melodrama“ hat: „Das *Hollywood-M[elodrama]* ist überwiegend ein Frauenfilm: die Heldinnen der *>weepies<* leiden am Konflikt ihrer Gefühle mit sozialen, moralischen und ökonomischen Zwängen, werden gebeult von Gewalt und Sentimentalität²⁷³“. Nach Deleuze behandelt das „Frau-Werden“ in der Liebesgeschichte „Anormal-Werden“. Fassbinder verwendet das Wort „Hollywood-Film“ genau in diesem Sinne. Durch die Darstellung eines persönlichen Liebesdramas wird der gängige Sozialkode in Zweifel gezogen. Dieses Moment, das den Leser verzweifeln lässt, ist die Macht der Falschen, und dort geschieht „das Werden“. Was mit dem Begriff „Werden“

²⁷² Hier bedeutet „real“ nicht im Sinne von Deleuze bzw. Lacan zu verwenden, sondern in allgemeinerem Sinne. Denn das Reale ist sowohl für Deleuze als auch für Lacan der Raum, wo die Idee (= Platon) das Dinge an sich (Kant) oder Welt=Gott (Spinoza) entstehen werden.

²⁷³ Renk, Hertha-Elisabeth. „Melodrama“ In Metzler Lexikon Literatur. S. 488.

gemeint ist, wird weniger in einer Szene sondern eher in einer Sequenz sichtbar. Denn wichtig ist die Veränderung der „Modi“ bzw. des „Tons“ in einem gleichen Raum. Ein denkendes Bild als ein glatter/literarischer Raum hängt nicht mit der Handlung (= *histoire*) sondern mit der Art von Darstellung (= *discours*) zusammen: „Das ist der berühmte „Wirklichkeitseffekt“ von Roland Barthes, dessen ästhetische Funktion [...] George Orwell in seiner Studie über Dickens hervorgehoben hat: „The outstanding, unmistakable mark of Dickens’s writing is the *unnecessary* detail [...]“²⁷⁴. Eine Sequenz, in der das „Werden“ sichtbar wird, beendet immer die Beschreibung der Protagonisten oder eines Raums. Dort sieht man das „Zeit-Bild“. Der Leser/Zuschauer sieht, was in den Figuren vorgeht. In diesem Prozess treten das Denken (Philosophie/Begriff) und das Lesen (Literatur/Fiktion) in Wechselwirkung.

In Hinblick auf den zeitlinearen Aspekt steht die Position Fassbinders bzw. der Neuen Deutschen Filme unter dem Einfluss der „*nouvelle vague*“ und des „Neo-Realismus“. Insbesondere ist bei Fassbinder der Einfluss Godards (ungefähr bis *Petra von Kant*) und Viscontis zu sehen. Zugleich musste der Neue Deutsche Film sich innerhalb Deutschland u. a. nach Adornos „Dichtung nach Auschwitz“-Aussage damit beschäftigen, wie die Ästhetik des Erhabenen in der Kunst dargestellt werden sollte. Dadurch wurde auch thematisch gezeigt, dass die Darstellungsweise im Film an sich schon die kritische Perspektive auf die aktuelle Welt zeigen kann. In diesem Sinne hat man, ebenso wie Deleuze, den Schwerpunkt, nicht auf das „Was“ sondern auf das „Wie“ im Film etwas gezeigt werden soll, gelegt.

Soweit der literarische Raum im Film als Diegese betrachtet werden kann, kann die Erzähltheorie auch in der Filmanalyse Anwendung finden. Die

²⁷⁴ Genette, G.: *Neuer Diskurs der Erzählung*. S. 222.

(Audio-)Visualisierung der Erzählungsanalyse macht die Literatur sowohl didaktisch als auch philosophisch fruchtbar. Denn für die Anfänger der Erzählungstheorie funktionieren einerseits Bild und Ton als eine sinnliche Einführung zur Literaturanalyse, und andererseits provoziert das denkende Bild die Aktion „Lesen“ und dadurch das Denken. Das Werden in der Literatur liegt dort, wo der Leser durch die Erzählung unvermeidlich zum Philosophieren angehalten wird.

Bibliographie

Adorno, Theodor W.: Erziehung nach Auschwitz. In Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Helmut Becker 1959-1969. Hrsg. von Gerd Kadelbach. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971.

Adorno, Theodor W.: Vorlesung über Negative Dialektik. Fragment zur Vorlesung 1965/66. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.

Bauer, Matthias: Romantheorie und Erzählforschung. Eine Einführung. Stuttgart: Metzler 2005.

Barthes, R.: S/Z. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.

Bazin, André.: Schneiden Verboten! In Was ist Film? Hrsg. von Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag 2004.

Bazin, André: Ein Bergsonischer Film. In Was ist Film? Hrsg. von Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag 2004.

Bazin, A.: Die Entwicklung der kinematographischen Sprache. In Texte zur Theorie des Films. Hrsg. von Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart: Reclam 2003.

Deleuze, Gilles: Brief an Serge Daney. In Unterhandlungen 1972-1990. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.

Deleuze, Gilles: Zweifel am Imaginären. In Unterhandlungen 1972-1990. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.

Deleuze, Gilles: Die Fürsprecher. In Unterhandlungen 1972-1990. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.

Deleuze, Gilles: Über das Bewegungs-Bild. In Unterhandlungen 1972-1990. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.

Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild und seine drei Spielarten. In Texte zur Theorie des Films. Hrsg. von Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart: Reclam 2003.

Deleuze, Gilles: Drei Fragen zu six fois deux. In Unterhandlungen 1972-1990. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.

Deleuze, Gilles: Über die Philosophie. In Unterhandlungen 1972-1990. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.

Deleuze, Gilles: Kontrolle und Werden. In Unterhandlungen 1972-1990. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.

Deleuze, Gilles: Kino 2. Das Zeit-Bild. Suhrkamp: Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.

Deleuze, Gilles: Kino 1. Das Bewegungs-Bild. Suhrkamp: Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.

Deleuze, Gilles/ Guattari, Felix: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1.

Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.

Deleuze, Gilles/ Guattari, Felix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie.

Berlin: Merve 1992.

Deleuze, Gilles/ Parent, Claire: Dialoge. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980.

Elseasser, Thomas: Fassbinder's Germany. History, identity, objekt. Amsterdam:

Amsterdam University Press 1996.

Elseasser, Thomas: American Graffiti und Neuer Deutscher Film – Filmmacher zwischen Avantgard und Postmoderne. In Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Hrsg. von Andreas Huyssen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986.

Fassbinder, Rainer Werner: Die bitteren Tränen der Petra von Kant. In: Die bitteren Tränen der Petra von Kant. Der Müll, die Stadt und der Tod. 2 Stücke / Rainer Werner Fassbinder. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1984.

Fassbinder, Rainer Werner: Die Städte des Menschen und seine Seele. In Filme befreien den Kopf. Essays u. Arbeitsnotizen. Frankfurt a.M.: Fischer 1986.

Fassbinder, Rainer Werner: In einem Jahr mit dreizehn Monden. In Filme befreien den Kopf. Essays u. Arbeitsnotizen. Frankfurt a.M.: Fischer 1986.

Fassbinder, Rainer Werner: Imitation of Life. Über die Film von Douglas Sirk. In Filme befreien den Kopf. Essays u. Arbeitsnotizen. Frankfurt a.M.: Fischer 1986.

Genette, Gérard: Neuer Diskurs der Erzählung. In Die Erzählung. München: Fink 1998.

Genette, Gérard.: Diskurs der Erzählung. In Die Erzählung. München: Fink 1998.

Goethe, Johann Wolfgang: Torquato Tasso. Ein Schauspiel. Stuttgart: Reclam 2003.

Hufnagel, Cordula: Die hysterische Linie der Gotik. In Wilhelm Worringers Kunstgeschichte. Hrsg. von Hannes Böhringer/ Beate Söntigen. München: Fink 2002.

Hughes, J./ Riles B.: Ein neuer Realismus. In Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews. Hrsg. von Robert Fischer. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 2004.

Köppe, Tillmann / Winko, Simone: Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung. Stuttgart: Metzler 2008.

Lyotard, Jean-Françoise: Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen Verlag 1996.

Märthesheimer, Peter/ Fröhlich, Pea: Die Ehe von Maria Braun. Ein Drehbuch für Rainer Werner Fassbinder. München: belleville Verlag 1997.

Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien ; mit einer Einführung in Multimedia. Hrsg. von Hans-Michael Bock. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009.

Renk, H.-E.: „Melodrama“ In Metzler Literatur Lexikon. Hrsg. von Dieter Burdorf u.a. Stuttgart-Weimar: Metzler 2007

Sartre, Jean-Paul; Betrachtungen zur Judenfrage. Psychoanalyse des Antisemitismus. Zürich: Europa Verlag 1948.

Siewert, Senta: Fassbinder und Deleuze. Körper, Leiden, Entgrenzung. Marburg: Tectum 2009.

Steinborn, B./ Von Naso, R. „Ich bin Glück dieser Erde“. In: Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews. Hrsg. von Robert Fischer. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 2004.

Thomsen, Christian Braad: „Hollywoods Geschichten sind mir lieber als Kunstfilme“ (1972) Reiner Werner Fassbinder über naives Kino und Politik im Film. In: Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews. Hrsg. von Robert Fischer. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 2004.

Thomsen, Christian Braad: „Bestimmte Erzählformen sind nicht ungefährlich“. In:

Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews. Hrsg. von Robert Fischer.

Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 2004.

West-Pavlov, Russel: Space in Theory. Kristeva, Foucault, Deleuze. Amsterda: Rudopi

2009.

Vogl, Joseph: Anorganismus. In Wilhelm Worringers Kunstgeschichte. Hrsg. von

Hannes Böhringer/ Beate Söntigen. München: Fink 2002.

Vogl, Joseph: Über das Zaudern. Zürich-Berlin: diaphans 2008.