

Spielräume der Kamera

Die ästhetische Dekonstruktion eines weiblichen Interieurs in Rainer Werner Fassbinders »Die bitteren Tränen der Petra von Kant«

Tanja Michalsky

Der 1972 nach dem gleichnamigen Theaterstück Fassbinders gedrehte Film »Die bitteren Tränen der Petra von Kant« ist „eine Studie über einen Raum und eine Frau, die diesen Raum bewohnt und prägt, die in ihm eingeschlossen ist und mit ihr die Kamera“. Ebenso lapidar wie treffend formulierte Wilhelm Roth diesen Eindruck bereits 1974.¹ Ziel der folgenden Untersuchung ist es, seine leicht hingeworfenen Worte aufzugreifen und das stringent durchdachte und geradezu schmerzlich vor Augen geführte Verhältnis von Raum, Frau(en), Kamera und Betrachter zu analysieren und für eine weiterreichende Interpretation fruchtbar zu machen. Vorausgeschickt sei, dass es dabei nur in zweiter Linie um den Bühnenraum und dessen Ausstattung geht. In erster Linie geht es darum, dass Fassbinder durch die *Mise en Scène* den Raum seiner Protagonistin als einen immer schon kulturell und gesellschaftlich kodierten entlarvt, dass er die Koordinaten des zweidimensionalen, planimetrischen Filmbildes zur Pointierung seiner Figurenkonstellationen nutzt,² und dass er dabei zugleich Perspektive und Bewegung der Kamera einsetzt, um die Betrachter trotz aller ästhetischen Verfremdung in das Geschehen zu involvie-

1 Vgl. Roth, Wilhelm: Kommentierte Filmografie. In: Rainer Werner Fassbinder. Hrsg. v. Peter W. Jansen und Wolfram Schütte. 5. ergänzte und erweiterte Auflage München 1985 (= Reihe Film, Bd. 2), S. 119–343, Zitat S. 153; weitere Angaben zum Film S. 152–154 u. S. 283f.; eine ausführliche Besprechung bietet Timothy Corrigan im dritten Kapitel (Transformations in Fassbinder's 'Bitter Tears of Petra von Kant') seines Buches: *New German Film. The Displaced Image*. Austin 1983, S. 43–69.

2 Vgl. zum Problemkreis der Tiefenschärfe des Filmbildes sowie der damit verbundenen Auslotung des filmischen Raums: Bordwell, David: *On the History of Film Style*. Cambridge 1997, bes. Kap. 6. *Exceptionally Exact Perceptions: On Staging in Depth*, S. 158–271; sowie die deutsche Kurzfassung der These von dems.: *Modelle der Rauminszenierung im zeitgenössischen europäischen Kino*. In: *Zeit, Schnitt, Raum*. Hrsg. von Andreas Rost. Frankfurt am Main 1997, S. 17–42, zu Fassbinder (»Katzelmacher«) S. 31. Bordwell beschreibt die seit den 70er Jahren gehäuft verwendete Technik der europäischen 'Kunstfilmer', durch Verzicht auf Räumlichkeit die Künstlichkeit des Filmbildes herauszustreichen.

ren.³ Raum ist eine Angelegenheit von Beziehungen. Im Film treten nicht nur die Schauspieler in (räumliche) Relation zueinander, vielmehr wird auch die Kamera zum Mitspieler und gewährt hierdurch schließlich auch dem Zuschauer fiktiven Einlass ins filmische Geschehen. Wie Fassbinder dies nutzt, welche Bilder, welche Räume, und welche Aussagen er produziert, sind die leitenden Fragen der folgenden Betrachtungen, die sich nach einem kurzen Resümée der Handlung auf einige ausgewählte Einstellungen beschränken werden.

Oft quälend lange und langsame 124 Minuten zeigen in fünf Akten Beginn, Krise und Ende einer lesbischen Beziehung. Es ist die ungleich angelegte Beziehung zwischen der 35jährigen, erfolgreichen und finanziell unabhängigen Modedesignerin Petra von Kant und der 12 Jahre jüngeren, mittellosen aber attraktiven Karin Thimm. Einziger Ort des Geschehens ist ein offener, auf mehreren Ebenen eingerichteter Atelierraum, dessen horizontalen und vertikalen Mittelpunkt das Doppelbett seiner Bewohnerin ausmacht. Nach einem Tag des Kennenlernens zieht Karin ohne größere Umstände bei Petra ein und lässt sich etwa ein halbes Jahr von ihr aushalten. Die ökonomische Abhängigkeit Karins wird schon bald von der emotionalen Abhängigkeit Petras übertroffen und als Karin unerwartet zu ihrem Mann zurückkehrt, provoziert dies den Zusammenbruch Petras. Die Erzählung ist melodramatisch angelegt und führt ein von Beginn an zum Scheitern verurteiltes Verhältnis vor, das von Abhängigkeiten und Selbstbetrug geprägt ist.⁴ Petras erotisches Begehren und narzistisches Liebesbedürfnis werden nur solange befriedigt, wie ihre finanzielle Macht genügt, um Karin an sich zu binden. Ihre Annahme, vom Objekt der eigenen Begierde geliebt zu werden, stellt sich als Selbstbetrug heraus. Bittere Tränen vergießt sie erst dann, als sie zu spät realisiert, dass sie von Karin verlassen wurde. Einsicht in die Mechanismen ist ihr ebensowenig vergönnt wie ihrer Gegenfigur Marlene, einer masochistisch veranlagten und in Petra verliebten Bediensteten, die, stumm und schwarz gekleidet, über die Länge des ganzen Film meist nur am Rande präsent ist. Auch sie verlässt Petra, kann sich selbst jedoch nicht von ihren Zwängen befreien, sondern geht nur, weil ihre Unterdrückerin das Rollenspiel aufgekündigt hat.⁵ Am Ende des Films sind alle Beziehungen beendet, zu-

3 Zu den Verfremdungstechniken Fassbinders siehe Gemünden, Gerd: *Re-Fusing Brecht: The Cultural Politics of Fassbinder's German Hollywood*. In: *New German Critique* 63 (1994), S. 55–75, mit Lit.

4 Vgl. zu Fassbinders Adaption des amerikanischen Melodrams (im Besonderen von Douglas Sirk) Mayne, Judith: *Fassbinder and Spectatorship*. In: *New German Critique* 12 (1977), S. 61–74.

5 Dass Marlene letztlich den Ort ihrer vordergründig unglücklichen Liebe verlässt, hat Fassbinder selbst entgegen allen optimistischen Äußerungen dahingehend gedeutet, dass sie sich lediglich eine neue Sklavenstellung suchen werde; Fassbinder im Gespräch mit Christian Braad Thomson. In: *Fassbinder, Rainer Werner: Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*. Hrsg. von Michael Töteberg. Frankfurt 1986, S. 38–46, S. 44.

rück bleibt Petra allein in ihrem Bett, das in dem nun dunklen und konsequenterweise auch leeren Raum steht.

So desillusionierend diese Handlung auch angelegt ist, der von Caroline Sheldon erhobene Vorwurf, es handele sich hier um die verzerrte „Freakshow“ einer lesbischen Beziehung, wird weder dem Plot noch der Form der Darstellung gerecht.⁶ Statt Kritik an weiblichem oder lesbischem Verhalten zu äußern, transponiert Fassbinder vielmehr das gemeinhin mit heterosexuellen Machtverteilungen konnotierte Beziehungsspiel bewusst in eine homosexuelle Gruppe,⁷ um die Verstrickung von erotischer und finanzieller Abhängigkeit gerade nicht als Folge des Geschlechterkampfes, sondern als Folge gesellschaftlicher Bedingungen darzustellen.⁸ Selbstredend muss er sich zur Darstellung gesellschaftlicher Bedingungen jener Formen und Zeichen bedienen, die von der Gesellschaft produziert wurden, um einzelne Gruppen, in diesem Fall bürgerliche

- 6 Vgl. Sheldon, Caroline: *Lesbierinnen und Film*. In: *Frauen in der Kunst*. 2 Bde. Hrsg. von Gislind Nabakowski u.a. Frankfurt am Main 1980, Bd. 1, S. 103–133, Zitat S. 115. Gerade der von Sheldon als Gegenbeispiel angeführte Film »Faustrecht der Freiheit« (1975), der im Schwulenumfeld angesiedelt ist und angeblich den männlichen Figuren mehr Handlungsspielraum lässt, ist ebenfalls eine genaue Analyse gesellschaftlicher Machtkonstellationen, die in diesem Fall lediglich zu Ungunsten des sozial Schwächeren ausgeht, der in unmissverständlichem Verweis auf Döblins minutiös geschilderte Figur aus »Berlin Alexanderplatz« (1929) Franz Biberkopf heißt. Noch drastischer fallen Analyse und Kritik an schwulen Beziehungen in dem 1978 gedrehten Film »In einem Jahr mit 13 Monden« aus, der wie schon im zuvor genannten Beispiel mit dem Tod des Schwächeren endet.
- 7 Sämtliche Personen des Films sind weiblich, außer den genannten treten eine Freundin, Sidonie von Grasenabb sowie Mutter und Tochter der Hauptfigur auf. Wie sehr Fassbinder diese Figuren als Stereotypen eines für die Konstitution Petras relevanten Beziehungsgeflechtes angelegt hat, verdeutlicht ihre Bezeichnung in der Druckfassung des Theaterstückes jeweils als *ihre Freundin*, *ihre Mutter*, *ihre Tochter* und *ihre Bedienstete*, vgl. Fassbinder, Rainer Werner: *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*. Der Müll, die Stadt und der Tod. 2 Stücke. 3. Auflage. Frankfurt am Main 1990, S. 8.
- 8 *Das habe ich ja nun versucht, in 'Die bitteren Tränen der Petra von Kant' oder 'Faustrecht der Freiheit' sehr genau zu sagen, daß in Schwulenbeziehungen dieselben Unterdrückungsmechanismen laufen wie in anderen Beziehungen*; Fassbinder im Oktober 1980 im Gespräch mit Bodo Fründt und Michael Jürgs. In: Fassbinder, Rainer Werner: *Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*. Hrsg. von Michael Töteberg. Frankfurt 1986, S. 167–185, S. 173. Auf die Frage nach seinen 'Frauenfilmen' antwortete Fassbinder: *Aber ich finde Frauen trotz allem spannender. Frauen interessieren mich auch nicht bloß deswegen, weil sie unterdrückt sind, das ist nicht so simpel. Die gesellschaftlichen Konflikte in Frauen sind spannender, weil Frauen auf der einen Seite zwar unterdrückt werden, aber diese Unterdrückung meiner Ansicht nach auch aus ihrer gesellschaftlichen Lage heraus provozieren und wiederum als Terrormittel einsetzen. (...) die Konflikte sind bei ihnen deutlicher*. Gespräch mit Kraft Wetzel. Ebd., S. 53–63, hier S. 53. Vgl. die Zurückweisung der feministischen Kritik bei: Watson, Wallace Steadman: *Understanding Rainer Werner Fassbinder. Film as Private and Public Art*. Columbia 1996, S. 132–138.

Frauen, zu kennzeichnen.⁹ Die Qualität des Films liegt jedoch darin begründet, dass Fassbinder sich nicht allein auf die Reproduktion der konventionellen Zeichen verlässt, um das Bild einer kranken Beziehung zu erzeugen,¹⁰ sondern dass er ästhetische Irritationen einführt, um die Mechanismen der sozial kontrollierten Identitätsfindung auch sinnfällig vor Augen zu stellen.¹¹ Neben den förmlich vorgeführten Maskierungen der Personen und den vielfach verstreuten modischen Accessoires Petras, die durch starke Übertreibung in ihrem Zeichencharakter unterstrichen werden,¹² gelingt dies vor allem durch den ständig präsent gehaltenen Artefaktcharakter des Mediums Film, dessen vielfache Komponenten hier nicht im einzelnen dargelegt werden können.¹³ Grundlegend dafür ist jedoch der Umgang Fassbinders mit dem gleichsam 'realen' Bühnenraum und dem filmischen Raum, der als optische Täuschung durch das perspektivische Bild der Kamera erzeugt wird.¹⁴

Gleich an der Eingangssequenz lässt sich zeigen, wie Fassbinder den kompliziert gestalteten Bühnenraum dafür nutzt, den Betrachter mit filmischen Mitteln in die Intimsphäre seiner Protagonistin einzuführen: Die Kamera ist bereits während des Vorspanns in einer langen Einstellung auf eine Treppe gerichtet, auf der sich zwei Katzen tummeln, die als Inbegriff häuslicher Wohligkeit und Attribute der alleinstehenden Petra von Kant gelten können. Sobald die letzte Schrifttafel mit dem Titel vom Bild verschwunden ist, wird eine Lampe einge-

9 Vgl. zu Fassbinders Konturierung seiner Figuren als historisch und sozial determiniert: Elsaesser, Thomas: Primary Identification and the Historical Subject. In: *Explorations in Film Theory*. Hrsg. von Ron Burnett. Bloomington 1991, S. 86–99.

10 Im Untertitel heißt es: *ein Krankheitsfall*.

11 Zur Identität der Fassbinderschen Figuren als „a movement, an unstable structure of vanishing points encounters, vistas, and absences“, siehe Elsaesser, Thomas: Primary Identification and the Historical Subject: Fassbinder and Germany. In: *Narrative, Apparatus, Ideology*. Hrsg. von Philip Rosen. New York 1986, S. 540.

12 Kleidung und Ausstattung stammen aus unterschiedlichen Epochen. Während die Kostüme eher in die 30er Jahre datiert werden können, entspricht das Mobiliar dem Geschmack der 70er Jahre. Auch dies ist eine Strategie, die Betrachter zu irritieren und sie auf Maskierung und Gewandung der Figuren und ihres Raumes hinzuweisen, deren historische und gesellschaftliche Bedingtheit damit spürbar wird; vgl. Kirby, Lynne: Fassbinder's Debt to Poussin. In: *Camera Obscura* 13/14 (1985), S. 5–27, bes. S. 17. Die von Kirby gezogene Verbindungslinie zum deutschen Faschismus sollte als intendierter Beigeschmack nicht unterschätzt werden, allerdings scheint mir hier der Verweis auf Gemälde und Filme der 30er Jahre sinnvoller.

13 Wegweisende Interpretationen zum gesamten filmischen Werk Fassbinders finden sich bei Freybourg, Anne Marie: *Visionen von Liebe und Politik bei Godard und Fassbinder*. Wien 1996; vgl. auch die Hinweise zur Selbstreferentialität in »Die bitteren Tränen der Petra von Kant« bei Johnson, Catherine: *The Imaginary & The Bitter Tears of Petra von Kant*. In: *Wide Angle* 3 (1980), S. 20–25.

14 Zum filmischen Raum allgemein: Winkler, Hartmut: *Der filmische Raum und der Zuschauer: 'Apparatus' – Semantik – 'Ideology'*. Heidelberg 1992.

Abb. 1.

1. Akt: Nach dem Vorspann: Schwenk von der Treppe in den Raum (re. Ausschnitt der Bildtapete)



schaltet und wir sehen durch die Stufen hindurch Marlene die Treppe hinaufsteigen. Die Kamera wendet sich allerdings nach rechts von ihr ab und führt uns mit einem Schwenk in jenen Raum, in dem wir (mit einer Ausnahme) für den Rest des Films verbleiben werden. Ausschnitthaft werden wir nun einer dahingestreckten Nackten auf einer Bildtapete gewahr (Abb. 1), dann nähert die Kamera sich dem Bett Petras und mit einem Schlag, nämlich dem Hochziehen der Jalousie durch Marlene, kommen helles Licht und Bewegung in die Szenerie.

Der Bühnenraum selbst wird uns hier nur in Ausschnitten präsentiert – erst im Laufe der nächsten Einstellungen werden wir eine genauere Vorstellung von diesem Interieur par excellence bekommen. An erster Stelle steht jedoch der Eindruck der Schwelle: Die Treppe fungiert hier als Zeichen, und der Schwenk, der in das Innere führt, vermittelt in der Bewegung das Übertreten der Schwelle als Erfahrung. Selbstverständlich ist der Bühnenraum Voraussetzung für den Raum, den wir wahrnehmen, aber er unterscheidet sich auch von ihm, denn unsere Wahrnehmung ist durch das Objektiv der Kamera bestimmt, durch ihre Perspektive, durch den Ausschnitt, den sie vorgibt, und weniger bewusst aber dadurch um so effektiver durch die Bewegungen, die sie macht. In der gerade beschriebenen Einstellung erwächst aus diesen Komponenten der unmittelbare Eindruck des Eindringens. Der von der Kamera in den Raum geworfene Blick ist eben keiner, den wir im Alltag auf einen solchen Raum werfen würden, auch keiner, den wir im Theater auf die Bühne werfen würden, sondern es ist ein solcher, der an den Dingen zu kleben scheint, der uns durch den Raum schleichen lässt, und der uns damit genau das offenlegt, was wir als Zuschauer eines solchen Dramas im übertragenen Sinne tun, nämlich in eine Intimsphäre eindringen, die zuvor dafür bereitet wurde.¹⁵

15 Vgl. zum Eindruck der Schwelle: Kirby 1985 (Fn. 12), S. 11, und die Schilderung dieser Sequenz bei Corrigan 1983 (Fn. 1), S. 49f.: Er sieht in der *Mise en Scène* und der *Tat-*

Fassbinder hat mit dieser Eingangssequenz ein filmisches Äquivalent für das gemalte Interieur des 19. Jahrhunderts geschaffen, das ebenfalls von der Spannung aus der Intimität des Raums und der Präsentation seiner Bewohnerin lebt.¹⁶ Ganz im Sinne des 19. Jahrhunderts ist das Atelier Petras ein Interieur, das von ihrer Hand eingerichtet wurde, und daher durch Äußerlichkeiten Auskunft über ihr Inneres erteilt.

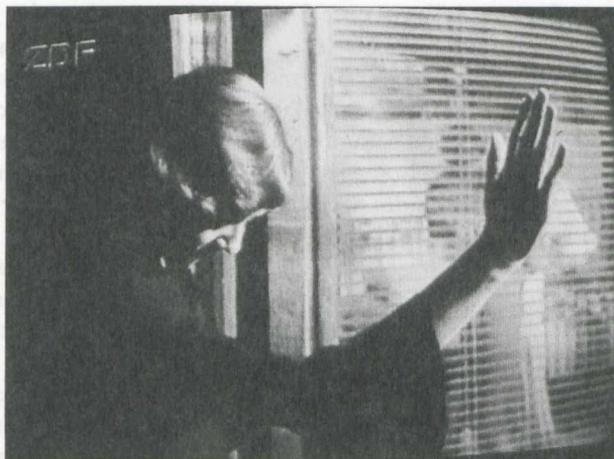
Während bei einem gemalten Interieur die ästhetische Grenze allerdings mit dem Rahmen des Bildes mehr oder weniger exakt zu beschreiben ist, gilt für den Film gerade das Gegenteil. Wie seit dem Beginn der 1970er Jahre in der sogenannten 'Apparatus-Debatte' und ihrer Nachfolge herausgearbeitet worden ist,¹⁷ konstruiert der Film durch die zentralperspektivische Optik der Kamera einen quasi-natürlichen Betrachter, der sich selbst als Subjekt des Filmbildes empfindet und sich – mit großer Lust – der Macht des Kamerablickes unterwirft.¹⁸ Diesen Betrachter aktiviert Fassbinder, indem er seine Schaulust weckt. Allerdings legt er ihm dadurch Stolpersteine in den Weg, dass er diese Schaulust als eine voyeuristische inszeniert. Der filmische Raum, also jener Raum, in dem die Kamera den Zuschauer installiert, ist insofern deutlich vom Bühnenraum unterschieden, als er dem Betrachter eine aktive Beteiligung unterstellt, von der dieser sich nur durch kritische Distanz zum Medium lösen kann – eine Tendenz, die Fassbinder allerdings durch die selbstreferentiellen Hinweise innerhalb des Films und die exponierte Kameraarbeit unterstützt.

sache, dass die Zuschauer kurz darauf bewusst zu Zeugen einer Lüge Marlenes gemacht werden, weniger einen Ausdruck des Eindringens als die inszenatorische Absicht, die Betrachter zu Komplizen der Protagonistin zu machen. Beide Strategien lassen sich in der übergeordneten Intention, die Betrachter zu involvieren, zusammenführen.

- 16 Vgl. dazu Söntgen, Beate: Frauenräume – Männerräume. Interieur und Weiblichkeit im 19. Jahrhundert. In: Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov. Katalog der Ausstellung des Städtischen Kunstinstitutes und der Städtischen Galerie Frankfurt. Hrsg. von Sabine Schulze. Ostfeldern-Ruit 1998, S. 203–211, mit weiterer Literatur. In den von Söntgen untersuchten Bildern des 19. Jahrhunderts dienen die Fenster, Türen und Bücher – jene Schwellen also, die zwischen Innen- und Außenraum verlaufen – als Eingangsmöglichkeiten für den vornehmlich männlichen Betrachter. Zur vorausgehenden Geschichte eines bezeichnenden Motivs innerhalb der Gattung siehe Prange, Regine: Das Interieur als 'Frauenzimmer'. Zur modernen Bildgeschichte des weiblichen Aktes im Innenraum. In: Kritische Berichte 23 (1995), S. 43–70.
- 17 Vgl. die ausführliche Darstellung von Geschichte und Kontroversen der Diskussion bei Winkler 1992 (Fn. 14), S. 19–45, und den kurzen und präzisen Umriss bei Klippel, Heide: Nach 68. Filmtheorie in der Bundesrepublik Deutschland. In: Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung. Hrsg. von Hans Michael Bock und Wolfgang Jacobsen. München 1997, S. 83–98, bes. S. 93f.
- 18 Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Frauen in der Kunst. 2 Bde. Hrsg. von Gisliind Nabakowski u.a. Frankfurt am Main 1980, Bd. 1, S. 30–46; vgl. dies.: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Screen 16 (1975).

Abb. 2.

1. Akt (0:14): Marlene
am Fenster, hinten
Petra und Sidonie



Ein deutlicher wenn auch impliziter Hinweis auf den Film als Medium des subjektiven Blickes ist die Figur der Marlene, die, ebenso wie die Kamera, zu-sieht, stumm bleibt und arbeitet. Marlene wurde daher zu Recht als Personifi-kation des Filmes gedeutet, der mit ihrem Erscheinen beginnt und mit ihrem Verschwinden und dem Löschen der Lichter endet.¹⁹ Marlene ist auch die ein-zige Person, die – abgesehen davon, dass sie in allen Momenten des Films ge-genwärtig ist – einmal mit der Kamera den Raum verlässt und den Blick durch ein von Jalousien verhängtes Fenster freigibt (Abb. 2). Diese Einstellung bildet den Gegenpol zu der Eingangssequenz, die uns den Eindruck des Heranschlei-chens vermittelte.²⁰ Mit Marlenes Ausgeschlossenheit werden auch die Betrach-ter in ihre Grenzen verwiesen. Die Macht der Kamera, die anfangs gerade ver-schleiert wurde, wird hier erst recht spürbar. Die Stimmen von Petra und ihrer gerade eingetroffenen Freundin Sidonie sind nur noch leise zu hören und man muss sich anstrengen, sie zu verstehen. Der Blick muss sich durch zwei Fenster hindurchzwängen, wobei das hintere zusätzlich von den Lamellen der Jalousie vergittert und das vordere eigens von Marlene gerahmt wird. Der im Vorder-

19 Vgl. Johnson 1980 (Fn. 13), S. 21. Einen ersten Hinweis darauf gab Fassbinder selbst mit der hermetischen Widmung des Films, die gleich im Vorspann nach dem Titel erscheint: *gewidmet dem, der hier Marlene wurde*. Eine zunächst naheliegende Deutung wäre, dass hier eine Person gemeint ist, die in der Figur Marlenes porträtiert wurde. Dem steht allerdings die auffällige Formulierung entgegen, die nicht von einer Darstellung spricht, sondern von einem Prozess, der am ehesten mit dem Prozess des Filmens in Zusam-menhang gebracht werden kann.

20 1. Akt (0:14); die Zeitangaben beziehen sich auf die Echtzeitählung meiner Videofas-sung. Erst im dritten Akt (1:41) wird nochmals auf diese Einstellung rekurriert. Hier blicken wir durch die Jalousien auf Marlene, die wieder an dem gegenüberliegenden Fenster steht.

grund präsenste Körper Marlenes drückt zum einen das Begehren nach Teilhabe aus und zum anderen wird ihre Hand, die nur das kalte Fensterglas berührt, zum Indiz der Frustration dieses Begehrens. Fenster und Leinwand sind zwar nicht identisch, aber gerade dadurch wird ihre semantische Verschmelzung zum Thema.²¹ Diese 70 Sekunden lange Einstellung zeigt nur auf der ersten Ebene das unerfüllte Liebesbegehren Marlenes, auf der zweiten demonstriert sie die Grunddisposition des narrativen Kinos, die Zuschauer in die Rolle der Begehrenden zu drängen.

Fassbinders Strategie, die Betrachter durch ihre differenzierte Verortung im filmischen Raum sowohl zu involvieren als auch zu distanzieren, dürfte damit hinlänglich deutlich geworden sein. Darüber hinaus nutzt er den Bildraum in einer seit Jahrhunderten eingeführten ikonographischen Tradition, die nicht zuletzt auch dem Illusionskino Hollywoods ihre Wirksamkeit bewahrte, um die Relationen zwischen seinen Figuren und Zuschauern als wechselnde Hierarchien abzubilden. Hervorzuheben ist allerdings ein weiteres Mal die Strenge der Mittel, mit denen Fassbinder die Hierarchie zum eigentlichen Thema erhebt und den Raum als reines Beziehungsgeflecht dekonstruiert, dessen Achsen durch Blicke bestimmt werden. Zwei Einstellungen des ersten Aktes zeigen dies im Vergleich besonders anschaulich (Abb. 3 und 4): Beide stammen aus jener Sequenz, in der Petra Sidonie von ihrer Scheidung berichtet, während sie sich mit Hilfe eines Handspiegels sorgfältig schminkt. In der ersten Einstellung (Abb. 3) gibt es eine klare Staffelung von links nach rechts und von vorne (groß) nach hinten (klein). Petra ist, obgleich noch immer ungeschminkt, die Situationsmächtige, die gerade von ihrer Willensstärke berichtet und dabei nicht wirklich mit ihrer Freundin kommuniziert, sondern vielmehr mit ihrem Spiegelbild, das bezeichnenderweise zwischen den beiden Frauen steht. Der Raum gibt die Koordinaten der Hierarchie vor und doch ist sein Kontinuum durch den Spiegel gestört, der ein Bild zurückwirft, das die 'normale' Wahrnehmung irritiert. Die Spiegelung Petras ist inhaltlich Zeichen ihres narzistischen Selbstentwurfes – aber, um allein das darzustellen, hätte ihr Blick in einen Wandspiegel ausgereicht. Fassbinder steigert die Aussage von der Selbstvergewisserung hin zur

21 Sicherlich ohne dies bewusst zu reflektieren konterkariert Fassbinder hier einen alten Topos der Kunsttheorie: jene Vorstellung von Leon Battista Alberti (1404–1472), der das gemalte Bild der Renaissance idealiter als ein Fenster zu realen Welt definierte. Wie bereits Silverman im Rückgriff auf ein kinematographisches Repräsentationsmodell Lacans in »Les quatre concepts de la psychoanalyse« konstatierte, zeigt Fassbinder (wie nach Alberti bereits viele andere Künstler und Kunsttheoretiker), dass seine Bilder trotz aller mimetischen Übereinstimmung mit dem subjektiven Blick auf die Welt nichts mit dem Fensterglas Albertis gemein haben, sondern distinkte, visuelle Artikulationen sind; vgl. Silverman, Kaja: Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look, and Image. In: Visual Culture. Hrsg. von Norman Bryson, Michael Ann Holly u. Keith Moxey, Hannover u. London 1994, S. 272–273, S. 287–91.

Abb. 3.
1. Akt (0:20): Petra im
Gespräch mit Sidonie



Abb. 4.
1. Akt (0:22): Marlene
hört zu



Kommunikationsstörung und nutzt so die räumliche Disposition zu Etablierung und Hinterfragung der repräsentierten menschlichen Beziehung.

Nachdem die Kamera um die beiden Frauen herumgefahren ist, um sich der Figurenkonstellation von der anderen Seite zu nähern, erscheint Marlene ganz hinten im Mittelpunkt des Bildes (Abb. 4) gerade als Petra auf Sidonies Frage: *Kann man...?* antwortet: *Marlene? Marlene ist seit drei Jahren bei mir. Marlene hört alles, sieht alles, weiß alles. Auf Marlene muß man keine Rücksicht nehmen.* Dass Petra recht hat, wissen wir aus dem Vorangegangenen, welche bedeutende Rolle sie spielt, zeigt uns das Bild. Obgleich Marlene sich nämlich im Hintergrund befindet und tiefer steht als die anderen Frauen, ist sie der Mittelpunkt unserer Aufmerksamkeit, die durch den Dialog nur noch verstärkt wird. Wir befinden uns auf ihrer Augenhöhe, die Zentralperspektive zieht unseren Blick zu



Abb. 5.
1. Akt: Zoom auf Marlene im Hintergrund

ihr in den Raum hinein und nach kurzem Innehalten werden wir der Tatsache gewahr, dass sie wiederum die Tätigkeit der Kamera, bzw. unseren Blick reflektiert. Die Raumachse, die diese Einstellung bestimmt, verläuft an den agierenden Schauspielerinnen vorbei, zerschneidet ihre vorgebliche Koalition und exponiert sie zugleich, denn auch hier ist das Zusehen Thema. Dies bestätigt der folgende Zoom auf Marlene, die nun aus dem Bild herausblickt (Abb. 5). Das Zoomen dient hier der Verräumlichung des Blickes, denn es scheint in Höchstgeschwindigkeit die Entfernung zu durchmessen, die uns von Marlene trennt. Höhepunkt dieser Einstellung ist zuletzt der leichte Schwenk auf die Großaufnahme Petras, deren Gesicht nun mit einer kompletten Maske versehen ist, die der Nahsicht standhalten kann.

Hierarchische Personenstaffelung, Spiegelung und Zoom sind die Mittel, mit denen Fassbinder sein Gefüge zum Ausdruck bringt. Petra steht am Ende als die Beobachtete da, die nur auf einer ersten Ebene den Raum beherrscht, während sie auf den zweiten Blick zwischen mehrere Kontrollinstanzen eingespannt scheint.

Wie sehr auch das Verhältnis von Petra und Karin fremdbestimmt ist, offenbart die Analyse der entscheidenden Begegnung der beiden: Der 2. Akt setzt mit einer Parallelfahrt auf dem tieferen Niveau von Marlenes Arbeitsplatz ein. Es folgt ein kurzer Tanz von Marlene und Petra, der lediglich im Ausschnitt ihrer Beine gezeigt wird, dann kehren Marlene und Kamera zum Ausgangspunkt der Einstellung zurück – es klingelt, Petra und Marlene verlassen den Raum und Karin tritt über die bereits bekannte Treppe ein.

Die Kamera folgt – diesmal offensichtlich hinter Balken und Puppen versteckt – Karin, die an der Bildtapete entlangläuft und sich erst nach einem fragenden Blick auf die Darstellung einem Spiegel zuwendet, um ihr Äußeres vor dem Auftritt für Petra zu kontrollieren. Ihre Gestik verrät die Selbstvergewisserung vor dem Spiegel, von dem wir zunächst – von unserem tieferen Standpunkt – nur die dunkle Rückseite sehen, ohne noch in den Genuss des Spiegel-

Abb. 6.

2. Akt (0:39) Petra und Karin im gemeinsamen Spiegelbild



bildes zu kommen. Nach dem Schnitt sehen dann auch wir in den Spiegel, ahnen aber noch nichts davon, sondern, von Filmkonventionen trainiert, denen zufolge Spiegelbilder meist mit einem Teil des Gespiegelten selbst gezeigt werden, glauben wir (wie immer) den beiden Protagonistinnen ins Gesicht sehen zu können. Karins Aufwand hat sich gelohnt: Petra sagt im Angesicht des Spiegelbildes *wie nett!* (Abb. 6), und kurz darauf zeigt uns ein Kameraschwenk, dass wir nicht die sogenannte 'Wirklichkeit' sahen, sondern lediglich deren Spiegelbild, in dem sich die Frauen mit- und füreinander *nett* positionierten. Mit der nun eingefangenen Großaufnahme Karins fährt die Kamera zu Petra, bis beide so in den Bildrahmen gespannt sind, dass wir in ihnen das zukünftige Paar sehen. *Da sind Sie also*, sagt Petra und auf einer Metaebene hört sich dies wie ein Kommentar zum gewandelten Realitätsstatus des nicht mehr gespiegelten Filmbildes an. – Nicht nur Karin ist zurechtgemacht, sondern auch Petra hat sich für ein gewagtes, von Applikationen überladenes, exotisches Kostüm entschieden, um Eindruck zu machen und Verfügbarkeit zu demonstrieren. Das Spiel der gespiegelten Körper steht in deutlichem Gegensatz zur belanglosen Konversation und nach dem nächsten Schnitt sehen wir die beiden ein weiteres Mal in einem Spiegelbild vereint. Diesmal steht Petra vorn und bittet Karin, von sich zu erzählen, womit sie ihren interessierten Blick in den Spiegel lediglich mit einer 'tieferen' Form des Interesses zu begründen sucht. Auch diese Einstellung wird durch einen Schwenk aufgehoben, der uns die Macht der Kamera ein weiteres Mal ins Bewusstsein hebt, und auf den Blick, den Petra aus dem Bild herauslenkt, und dem normalerweise das folgen würde, was sie sieht, folgt stattdessen eine neue räumliche Irritation, die sich allein durch einen erneuten Schwenk und die dadurch gewonnene Verortung als eine Einstellung durch die bereits eingeführten Balken des Ateliers entpuppt. Erst nach diesen Spiegelungen und Rahmungen, die Fassbinder überdeutlich ins Bild setzt, finden die beiden Frauen ihre Positionen, in denen sie einige Zeit verharren werden (Abb. 7).



Abb. 7.
2. Akt (0:40), Petra vor
Bacchantin und Karin
vor Bacchus

Betrachtet man allein die Kameraführung dieser Sequenz und die aus ihr resultierenden Bilder, so dürfte deutlich geworden sein, dass Fassbinder, wie bereits in mehreren Beiträgen hervorgehoben, mit Hollywoodkonventionen spielt und sie bricht.²² Die Kamera wird zunächst so im Raum situiert, dass sie ihren Blick als einen versteckten offenbart. Durch ihr Objektiv folgt unser Blick einer Karin, die sich allein wähnt und nur daher das Ritual der Selbstvergewisserung im Spiegel vornimmt. Danach etabliert der Kamerablick jene Bilder, die das Paar wiederum im Spiegel von sich entwirft, und auffällige Schwenks machen die artifizielle Teilhabe an ihrem Spiel geradezu körperlich spürbar. Schuss-Gegenschuss-Erwartungen, die den filmischen Raum normalerweise zum Betrachter hin abschließen,²³ werden aufgebaut und dann enttäuscht, wenn wir merken, dass wir keine subjektive Perspektive der Protagonistinnen erhielten, sondern beide Frauen nur durch einen gespiegelten und damit gebrochenen Blick sehen konnten. Die 'suture', seit 1969 ein stehender Begriff der Filmtheorie,²⁴ nämlich jene Naht, die zwischen Kamerablick und Betrachterblick verläuft, wird hier nicht einfach hingenommen, sondern sie wird Thema. Der Blick scheint zwar in den abgebildeten Raum einzudringen und die Betrachter zu involvieren, aber die gehäuften Spiegelungen und Perspektivwechsel verunsichern den Betrachter dergestalt, dass ihm das Filmbild als Artefakt vor Augen steht.

Darüber hinaus ist der Blick in den Spiegel freilich auf einer inhaltlichen Ebene zu lesen, denn spätestens seit Lacan steht er für die Selbsterkenntnis des Subjekts als Körper und damit zugleich als Objekt des Begehrens.²⁵ Genau diese

22 Vgl. Corrigan 1983 (Fn. 1) S. 44f.; Johnson 1980 (Fn. 13) S. 23; Gemünden 1994 (Fn. 3) pass.

23 Vgl. Winkler 1992 (Fn. 14), S. 58ff.

24 Vgl. Winkler 1992 (Fn. 14), S. 55–60.

25 Damit ist der Bezug zu Lacan, der in der Filmtheorie eine immer größere Rolle einnimmt, selbstredend nicht umfassend charakterisiert; vgl. Silverman 1994 (Fn. 21), pass.;

Spannung zeichnet Fassbinder nach, wenn er den Betrachtern Karin zeigt, die zunächst allein in den Spiegel sieht, in dessen Bild dann auch Petra tritt und den Körper Karins kommentiert. Die Spiegelbilder sind hier untrügliches Zeichen für Fassbinders Absicht, die Selbstinszenierung als ein Verfahren vorzuführen, das sich an vorgegebenen Konventionen orientiert. Der gemeinsame Blick in den Spiegel ist nichts anderes als die Kontrolle über die eigene Anpassung und in diesem Sinne muss auch der Blick des Betrachters verstanden werden, der ebenfalls die Einhaltung der Konventionen kontrolliert.²⁶

Das Verhältnis von Petra und Karin wird in dieser nur zweieinhalb Minuten langen Sequenz eindeutig in und mit den gesellschaftlich konditionierten Erwartungen etabliert. Maskierung und Kostümierung sind dabei nur die äußerlichsten Indizien dieses Prozesses, der als Entwurf eines gemeinsamen, im Spiegel überprüfbareren Bildes aufgefasst wird.

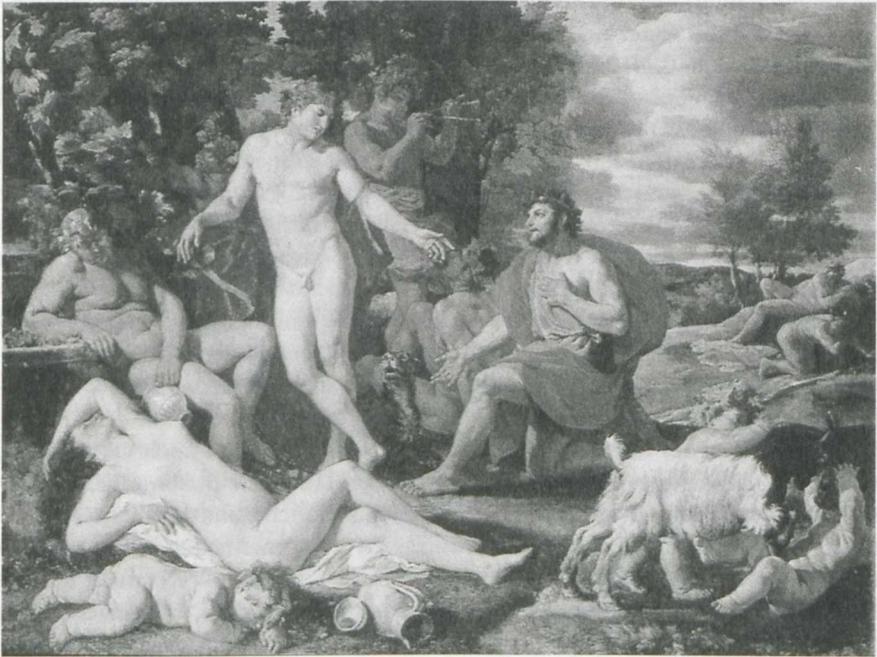


Abb. 8. Nicolas Poussin: Midas und Bacchus, München, Alte Pinakothek

zu Fassbinders Einsatz der Spiegel, S. 279. Sie hebt u.a. hervor, dass in Fassbinders Filmen (v. a. in »Angst essen Seele auf«) die Repräsentation des Körpers stärkeres erotisches Begehren hervorruft als die Körper selbst, S. 283. Es bleibt allerdings eine offene Frage, ob die Ästhetik der Filme mit dem psychoanalytischen Modell Lacans erschöpfend erfasst werden kann.

26 Vgl. Elsaesser 1986 (Fn. 11), S. 543; Silverman 1994 (Fn. 21), S. 272–275.

Nochmals deutlich verkompliziert wird die Raumwahrnehmung durch jene Bildtapete, die bereits am Beginn erwähnt wurde. Es ist eine stark vergrößerte und dennoch beschnittene Reproduktion von Poussins 'Midas und Bacchus' aus der Alten Pinakothek in München (Abb. 8), die die Handlung des Films zusätzlich und im übertragenen Sinn des Wortes vor einen mythologischen Hintergrund stellt.²⁷ Dargestellt ist nämlich, wie Midas von Bacchus die Rücknahme seines Wunsches erfleht, dass alles, was er anfasset, zu Gold werde, wodurch er zwar reich aber lebensunfähig wurde. Die Parallele zur Handlung des Films ist ebenso unübersehbar wie die Absicht, ihr eine mythologische Überhöhung zuzugestehen. Zugleich bietet das Bild aber auch im räumlichen Sinn des Wortes die Folie des im Film gezeigten, denn die Figuren agieren dergestalt vor ihr, dass sie in räumliche und damit eben auch inhaltliche Relationen zum Bildpersonal geraten. – Sehen wir dazu auf die letzte Einstellung der Sequenz (Abb. 7): Petra passt sich der Kontur der im Vordergrund des Bildes lagernden Bacchantin an und bemerkt dazu: *Das ist es, wofür man lebt, sich einen Platz zu erkämpfen* – Karin steht unter der Linken des Bacchus, dessen Kopf bezeichnenderweise durch den Bildausschnitt der Tapete abgeschnitten, dessen Genitalien aber durch einen Spot hervorgehoben sind. Deutlicher geht es kaum: Petra will (wie die Bacchantin) verführen, aber schon in diesem Moment ist sie Karin unterlegen, die hier dem seinerseits verführerisch schönen, auf seine männliche Körperlichkeit reduzierten Gott angeglichen wird. Dass Petra sich *einen Platz erkämpft* hat, womit sie selbst ihre gesellschaftliche Position meint, gerät unversehens zum ironischen Kommentar angesichts der unterlegenen Position in der sich anbahnenden Beziehung.

Natürlich handelt es sich bei diesem Raum noch immer um Petras Atelier – aber zugleich ist es ein von Hierarchien durchzogener Raum, dessen symbolträchtige Ordnung das barocke Bild vorgibt. Darüber hinaus hat uns das vorangegangene Spiel mit Spiegeln und der Betrachterrolle derart auf den artifiziellen Charakter des Filmbildes verwiesen, dass es uns kaum noch verwundert, wie wenig Bewegungsraum diese Konstellation lässt. Die planimetrisch angeordnete Gruppe der Personen sowie ihre maßstäbliche und farbliche Angleichung verwischt die eindeutige Zuordnung zu den verschiedenen Repräsentationssystemen: Film und Bild. Ebenso wird eine räumliche Verortung, die zur Distinktion von Bühnenraum und Bildtapete führen könnte, systematisch unterlaufen, so dass letztlich nur ein zweidimensionales Bild übrigbleibt – das Filmbild nämlich. Das Bild im Bild öffnet den Raum also nur scheinbar. Durch die Art, wie es mit den Figuren und dem Blick der Kamera inszeniert wird, verfremdet und kommentiert es das Geschehen. In diesem Sinne sind die Reproduktion des Poussin-Bildes und ihre Folgen für das Filmbild nur die deutlichste

27 Das Bild misst 98 x 130 cm. Es handelt sich um ein Frühwerk Poussins, das ca. 1627 datiert wird. Fassbinder kann es aus eigener Anschauung gekannt haben. Zum Bild und seiner Verwendung im Film vgl. ausführlich und mit weiterer Literatur Kirby 1985 (Fn. 12).

Variante dessen, was Fassbinder durch die Wahl seiner ästhetischen Mittel zum Programm des ganzen Filmes erhebt: den Raum als gewöhnlichen Lebensraum zu negieren, um ihn aus der deutenden Distanz als semantisch aufgeladene Folie zu verwenden.

Zusammenfassend lässt sich das, was an den wenigen Sequenzen analysiert wurde, folgendermaßen beschreiben:

Fassbinder nutzt das Atelier Petras als exemplarischen, weiblichen Innenraum, um darin die Inszenierungen einer Frau zu zeigen, die aus dem Bedürfnis nach Liebe um eine jüngere Frau wirbt. Der Zuschauer wird durch den Blick der Kamera zum eindringenden Voyeur gemacht, dem allerdings durch verschiedene Verfremdungseffekte die Möglichkeit zur Distanz geboten wird. Die vielfachen Spiegelungen, Brechungen und Rahmungen der Szenen dienen dabei als Zeichen der filmischen Repräsentation und ihrer Grenzen – die Spiegelbilder etablieren die Konstellation des Paares als eine fremdbestimmte. Durch die Demontage des gewöhnlichen Raums wird das Filmbild als eine zweidimensionale Fläche gezeigt, zu der die Betrachter in eine interpretierende Beziehung treten müssen. In diesem Sinne kann man Fassbinders Film als ein Plädoyer dafür verstehen, dass Raum keine selbstverständliche menschliche Anschauungskategorie ist, sondern durch gesellschaftliche Bedingungen und menschliche Beziehungen definiert wird. Man muss nicht eigens auf den Namen „von Kant“ verweisen, um anzudeuten, dass Fassbinder mit den im deutschen Idealismus eingeführten Anschauungskategorien bewusst spielt.²⁸ Die Bilder und Räume, die er gemeinsam mit seinem Kameramann Michael Ballhaus entworfen hat, basieren auf Hierarchien, die ihren Rückhalt im gesellschaftlichen Verhalten haben. Folgerichtig benutzt er mit dem weiblichen Interieur eine historisch gewachsene Vorstellung von der Intimsphäre der Frau, in die es einzudringen gilt. Damit ist keine Definition des weiblichen Raumes gemeint, sondern vielmehr ein verbindlich kodierter Raum benutzt, um ihn als solchen zu dekonstruieren.

Zugespitzt formuliert entwirft Fassbinder den Geschlechter-Raum als nur eine Variante des von Machtwillen geprägten sozialen Raums. Sein künstlerisches und aufklärerisches Verdienst besteht darin, dass er die spezifischen Konditionen des Mediums Film genutzt hat, um die Betrachter in den hierarchisch definierten Raum mit einzubeziehen, sozialen Raum also nicht einfach darzustellen, sondern erfahrbar zu machen. »Die bitteren Tränen der Petra von Kant« ist in der Praxis ganz auf der Höhe der zeitgenössischen Filmtheorie angesiedelt, denn der 'Apparatus' und die 'suture' werden bewusst für das Thema eingesetzt und dienen als filmischer Ausdruck gesellschaftlicher Kontrolle. Die

28 Kirby (Fn. 12), S. 12, interpretiert die Anspielung m. E. zu eng, wenn sie darin einen Hinweis auf die Frauenfeindlichkeit Kants sieht, und den adligen Namenszusatz „von“ zumindest im Haupttext mit „from“ übersetzt. Darüber hinaus erwähnt allerdings auch sie ohne darauf näher einzugehen die filmische „evocation and revocation of spatio-temporal and subjective unity“.

Kamera ist nicht nur im Raum der Petra von Kant eingeschlossen, wie Wilhelm Roth formulierte, sondern sie spielt in und mit ihm, und produziert dadurch Bilder, die Macht und Ohnmacht des historischen Subjekts sowohl auf als auch vor der Leinwand vor Augen führen.