

Alexander Schlicker

Rainer Werner Fassbinders *In einem Jahr mit 13 Monden* im Korpus der Filmwissenschaft. Tonale Affektbilder im Körperfilm/Filmkörper

Körper und Körperlichkeit werden seit geraumer Zeit verstärkt zum selbstverständlichen Gegenstand geisteswissenschaftlicher Untersuchungen. Der folgende Vortrag geht der Virulenz sowie der zeitlosen Aktualität und Vielfalt dieser Beschäftigung aus der Sicht der Filmwissenschaft nach. Besonders am prominenten Beispiel Rainer Werner Fassbinder, dessen Gesamtwerkperformanz entlang der Begriffe Körperfilm und Filmkörper vorgestellt werden soll, wird das theoretisch fruchtbare und zugleich zur wissenschaftlichen Selbstreflexion einladende Potenzial kontroverser Körperbilder diskutiert.

Medien erschaffen vielleicht nicht zwingend Körper, wie manche Publikationen aus gendertheoretischer Perspektive etwas zu konkret allein durch ihren Titel suggerieren¹. Jedoch werden über und durch vor allem audiovisuelle Medien wie den Film Körperbilder maßgeblich geprägt oder gar initialisiert. Dass mit einer solchen Wirksamkeit von Medien zwangsläufig nicht allein gesellschaftliche, sondern medienästhetische und sogar theoretische Kontroversen geführt werden, möchte mein Vortrag im Rahmen dieses Workshops aus einer filmwissenschaftlichen Perspektive skizzieren. Dabei wird es allerdings nicht ausschließlich um theoriegeleitete Ansatzpunkte gehen. Vielmehr soll anhand Rainer Werner Fassbinders, dessen Gesamtwerk per se zahlreiche Kontroversen nach sich zog, aufgezeigt werden, dass Körper in ihrer medialen Vermittlung im Grunde gar nicht ohne eine vielfältige und damit potenziell kontroverse Diskussionskultur behandelt werden können. Dieser Befund einer unterstellten Vielfalt trifft auch und besonders auf die Filmwissenschaft zu. Die Relevanz meines filmwissenschaftlichen Beitrags im Rahmen die-

¹ Siehe dazu speziell aus filmwissenschaftlicher Perspektive: Annette Geiger/Stefanie Rinke/Stevie Schmiedel/Hedwig Wagner (Hg.). *Wie der Film den Körper schuf. Ein Reader zu Gender und Medien*. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2006.

ses Workshops ergibt sich unter anderem aus dem insbesondere an Fassbinder exemplifizierbaren Spannungsfeld zwischen der medialen Vermittlung und der daran angeschlossenen Diskussionen in und außerhalb der Wissenschaft rund um das Thema Körper. Die beiden für dieses Unterfangen zentralen und im Verlauf des Beitrags debattierten Begriffe des Körperfilms und des Filmkörpers sollen zunächst folgendermaßen vorgestellt werden: Mit der Kategorie Körperfilm sind Filme aufgerufen, die den Körper als Kommunikations- und Projektionsfläche gesellschaftlicher Prozesse und deren Auswirkungen auf das Subjekt inszenieren. Es handelt sich also um eine primär inhaltlich und ästhetisch zu bestimmende Kategorie. Dagegen bezeichnet der Begriff Filmkörper eine Beschreibungsmöglichkeit dieses Mediums, die nicht an Inhalte oder filmische Inszenierungsstrategien gebunden ist. Über Filmkörper zu sprechen bedeutet hingegen eine viel elementarere Operation; nämlich bereits die fundamentale Vorstellung und Einteilung von in sich geschlossenen und von anderen Phänomenen abgrenzbaren Entitäten im Bereich Film zu denken.

Fassbinders Körper oder: Nacktheit als Medium und Diskurs

Dreh- und Angelpunkt des Films, so könnte man zu Beginn meiner Ausführungen aus einer figurenzentrierten Perspektive formulieren, ist das menschliche Subjekt und mit ihm der menschliche respektive unmenschliche Körper. Wilhelm Greiner fasst in „Kino Macht Körper“ die inszenatorischen Konsequenzen dieser Hypothese in seiner Analyse klassischer Hollywoodfilme folgendermaßen zusammen:

Diesen Körper fängt die Filmkamera ein, hält ihn im Bild fest. Wohin er sich auch wendet, die Kamera folgt ihm. Und diesem Körper rückt die Kamera „zu Leibe“, um ihn näher zu begutachten: Reaktionen werden aus Gesichtern abgelesen, andere Körperteile – nicht nur die von Frauen – werden in Großaufnahmen fetischisiert. Damit werden diese Körper auch zerstückelt: Was im Bild zu sehen ist, wird geschnitten [...] Der Körper wird

fragmentiert und durch die Technologie des Kinos neu zusammengesetzt.²

Sehen wir uns also einen Körper im Film an, so können wir nicht umhin, ihn mit Bedeutungen aufzuladen, die möglicherweise weit über das konkret sichtbare hinausgehen. Lassen Sie uns also einen solchen Körper betrachten³.

Ich möchte meine Ausführungen zu Rainer Werner Fassbinder (RWF) mit einer simplen Frage beginnen: Was sehen Sie auf diesem Szenenbild aus dem 1978 entstandenen „Deutschland im Herbst“; einer Gemeinschaftsproduktion mehrerer deutscher Filmemacher wie Alexander Kluge oder Volker Schlöndorff, die sich nach den Ereignissen rund um den durch die RAF geprägten und längst historisch gewordenen „Deutschen Herbst“ um eine gesellschaftskritische Bestandsaufnahme der Diskussionskultur dieser Zeit bemühten? Wenn Sie ganz grundsätzlich antworten wollen, sehen Sie zunächst einen nackten Mann oder, wenn Sie bereits spezifischer antworten wollen, einen nackten Männerkörper. Wenn Sie sich wiederum mit deutscher Filmgeschichte auskennen, können Sie diesen Männerkörper als Rainer Werner Fassbinder identifizieren. Fassbinder stellt in dem gezeigten Bildausschnitt aus seinem Beitrag zu „Deutschland im Herbst“ – der bis heute als der kontroverseste und eigenwilligste dieses Autorenfilmprojektes gilt – sich selbst im wahrsten Sinne zur Schau. Der Grund für die kontroverse Diskussion dieser Szene aus „Deutschland im Herbst“ liegt zum einen in Fassbinders radikal subjektiv angelegten und unmittelbar an sich als Person gebundenen Kommentierung seiner Angst vor den politischen wie gesellschaftlichen Konsequenzen im Zuge der Ermordung Hans Martin Schleyers. Mit dieser Tat unmittelbar verbunden ist eine nachfolgend konstatierbare Kultur des latenten Misstrauens sowohl zwischen der Körperschaft des Staates und seinen Bürger wie auch im Verhältnis der Bürger untereinander. Der Körper Fassbinders demonstriert hier stellvertretend die Schutzlosigkeit und damit gleichzeitig die Verletzlichkeit des Individuums gegenüber

² Wilhelm Greiner. *Kino Macht Körper: Konstruktionen von Körperlichkeit im neueren Hollywood-Film*. Alfeld/Leine: Coppi 1998, S. 275.

³ Szenenbild RWF nackt am Telefon in *Deutschland im Herbst*. Szenenangabe (DVD-Verkaufsversion: Edition Deutscher Film, Arthaus): Kap. 4: 00:13:10-00:14:47.

staatlicher Souveränität. Der nackte Körper wird zur Projektionsfläche eines latenten Unbehagens. Der Staat und vor allem die durch die Angst vor staatlicher und nicht-staatlicher Gewalt initiierten sozialen Prozesse, so Fassbinders These, greifen bis auf die Haut ins Leben der Bürger ein. Ein weiterer Grund für die unterschiedlichen Kommentare zu dieser Szene, die zwischen Lobpreisungen für Fassbinders gewohnt schonungslose Offenheit auf der einen und Kritik an einer zu einseitigen polemischen Zuspitzung der komplexen Problematik auf der anderen Seite schwankten, ist allerdings auch abseits politischer Implikationen auszumachen. So wurde Fassbinder, gerade weil er nicht nur seine Figuren, sondern auch sich selbst über den gesamten Zeitraum seines Schaffens als Schauspieler, Regisseur und Autor innerhalb und außerhalb seiner Werke vorwiegend radikal körperlich inszenierte, speziell in den Jahren vor und nach seinem Tod 1982 hinsichtlich seiner physischen Erscheinung kritisiert. In verschiedenen Presseartikeln und Interviews, die etwa Michael Töteberg oder Fassbinders ehemalige Lebensgefährtin und Cutterin Juliane Lorenz in verschiedenen Publikationen zusammengetragen haben, ist Fassbinders körperlicher Verfall, sein zunehmend ungepflegtes Auftreten ein Thema, das zurückgebunden wird an seinen rasanten Produktionsprozess und seine Sonderstellung innerhalb des sogenannten Neuen deutschen Autorenfilms⁴.

So wird Fassbinder beispielsweise kurz nach seinem Tod in der *TAZ* als der „rohe süddeutsche schwule Fettkloß“ beschrieben⁵, während er selbst etwa in der Filmdokumentation „Rainer Werner Fassbinder, 1977“ von „krankhaftem“ Arbeitswahn und einer daran gekoppelten künstlerischen Potenz spricht⁶. Sein körperlicher Verfall wird von seinen Kritikern dazu benutzt, einige seiner wenig erfolgreichen und auch bei tendenziell wohlwollenden (linken) Filmkritikern auf wenig Gegenliebe stoßenden Filmen wie die Terroristenfarce „Die dritte Generation“ (1979)

⁴ Siehe dazu etwa: Gerhard Zwerenz. *Der langsame Tod des Rainer Werner Fassbinder. Ein Bericht*. München: Knaur 1982, S. 156-183; Juliane Lorenz (Hg.). „Das ganz normale Chaos. Gespräche über Rainer Werner Fassbinder“. Unter Mitarbeit von Marion Schmid und Herbert Gehr. Berlin: Henschel 1995 oder Michael Töteberg. *Rainer Werner Fassbinder*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2002, S. 13.

⁵ Zwerenz. *Der langsame Tod* (wie Anm. 4), S. 157.

⁶ Szenenangabe (DVD-Verkaufsversion Arthaus; Bonusfilm u.a. in der DVD-Edition zu Fassbinders *Welt am Draht*): Kap. 2: 00:07:15-00:08:22.

eine Analogie zwischen der Qualität der Filme und der physischen Konstitution Fassbinders zu konstruieren. Dieses Übertragungsmuster setzt sich auch auf der Ebene der Einordnung seines Werkes innerhalb des deutschen Filmes fort: Seine kaum mit Schlöndorff oder Wenders vergleichbare thematische wie produktionstechnische Herangehensweise an den Film und seine zugespitzten Thesen, die etwa das Ausbleiben einer echten moralischen Erneuerung Deutschlands nach 1945 nicht diskutierten, sondern emotional plakatierten, brachten ihm unter anderem den Titel eines „Fremdkörpers“ des deutschen Films ein⁷. Fassbinder verweigerte sich auch weitgehend jeder politischen Gruppierung oder einer einseitigen Vereinnahmung durch die Medien. Überblickt man allein die zahlreiche Fachliteratur, die sich allein an der Figur des reichen jüdischen Spekulanten in Fassbinders Skandalstück *Der Müll, die Stadt und der Tod* (1975) abarbeitet, erscheint es fast verwunderlich, dass er nach seinem Tod hingegen u.a. als „verlorenes Zentrum“ oder gar als „Herz“ des deutschen Films gewürdigt wurde, wie Thomas Elsaesser im letzten Kapitel seines Standardwerk zum ‚Neuen deutschen Film‘ zusammengetragen hat⁸.

Es scheint also, dass – gerade wenn man über Fassbinder im Kontext einer Veranstaltung mit dem Titel *Körper kontrovers* spricht – es nicht ausreicht, allein über die zahlreichen prägnanten physischen Momente in seinem Werk zu sprechen, die eine bei Fassbinders Figuren vorherrschende Unfähigkeit zu einer im Dialog ausgetragenen Konfrontation drastisch vorführen. Fassbinders Inszenierung von Körperlichkeit, aber zugleich auch der gesellschaftliche Blick auf diese von ihm produzierten Körperwelten, lassen den Schluss zu, dass der reale Körper RWF und der medial vermittelte Körper, wie nicht nur durch *Deutschland im Herbst* exemplarisch vorgeführt werden kann, werkgenetisch kaum voneinander zu trennen und letztlich konstitutiv aufeinander zu beziehen

⁷ Siehe dazu vor allem: Thomas Elsaesser. *Fassbinder's Germany. History – Identity – Subject*. Amsterdam: University Press 1996, S. 7-10 oder auch etwa: Andreas Rost. „Kinostunden der wahren Empfindung. Herzog, Wenders, Fassbinder und der Neue deutsche Film“. *Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte*. Hg. Michael Schaudig. München: Diskurs-Film 1996 (Diskurs Film 8), S. 396-407.

⁸ Thomas Elsaesser. *Der neue deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*. München: Heyne 1994, S. 411-415.

sind. Dennoch muss gerade im Zusammenhang mit dem nachfolgend näher vorgestellten Film *In einem Jahr mit 13 Monden* betont werden, dass eine zu strikt biografische Lesart sowie eine reduktionistische Gleichsetzung von realem und filmischem Körper nicht nur durch die ontologische Differenz zwischen Körper und Filmbild nicht angebracht sind. Denn speziell der Schauspieler Fassbinder darf nicht – selbst auf der Ebene des Körpers – mit dem Menschen bzw. Nicht-Schauspieler Fassbinder verwechselt werden. Der inszenierte Körper muss deshalb stets als Einheit einer Differenz zwischen intendiertem künstlerischen Ausdruck und reiner physischer Präsenz gedacht werden. Wie Helmuth Plessner bereits in seiner *Anthropologie des Schauspielers* aus dem Jahre 1948 hervorhebt⁹, besteht die Qualität einer körperlichen Performance genau darin, dass der Mensch, also auch der Schauspieler, zwar seinen Körper manipulieren und instrumentalisieren, jedoch nicht aus ihm heraustreten kann. Indem der Schauspieler jedoch im Akt seiner Rollenverkörperung zumindest den Versuch eines solchen Heraustretens unternimmt, um mit dem eigenen Körper als Material eine Figur darzustellen, weist er nachdrücklich und nahezu automatisch auf die Doppelung zwischen dem realen Körper des Schauspielers und den durch die Rolle eingeforderten Körperaktionen hin. Plessner unterscheidet in diesem Kontext bewusst zwischen einem anonymen Maskentänzer, „dessen Bewegungen den Vorschriften der kultischen Handlung entsprechen und nicht expressiv sein wollen“¹⁰, und dem „Filmstar“, der sich selbst viel stärker als individueller Körper, wenn auch auf der Basis einer konkreten Filmrolle, zu erkennen gibt. Das Kippspiel zwischen realem und medial vermitteltem wie vermittelndem Körper kann unter diesen theoretischen Prämissen als Zwischenposition und damit als Präsenzeffekt aufgefasst werden, wenn man Präsenz als das Aufscheinen eines Umschlagpunktes zwischen den hier gedachten Polen denkt. Jede eindeutige Zuschreibung muss somit die paradoxe Doppelung des Darstellerkörpers verfehlen. Deshalb, so eine der diesen Vortrag leitenden Hypothesen, ist RWF nicht nur eine für diese Veranstaltung operable, sondern hochgradig auf-

⁹ Helmuth Plessner, „Zur Anthropologie des Schauspielers“. *H. P. Ausdruck und menschliche Natur. Gesammelte Schriften, Bd. 7.* Hg. Günter Dux/Odo Marquard/Elisabeth Ströker. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 403-418.

¹⁰ Ebd., S. 407.

schlussreiche und trotz seines Todes vor fast 30 Jahren nicht nur für eine Auseinandersetzung mit dem deutschen Film gegenwärtige Wahl.

Fassbinders Körperinszenierungen, ob nun mithilfe des eigenen oder fremden Körpers, entfalten und reflektieren genau diese Problematik zwischen realem, inszeniertem und seine individuelle Biografie mit einbeziehendem Körper; also zwischen dem, was man auf der konkreten Werkebene Körperfilm und dem, was man im Kontext einer Kategorie wie ‚Neuer deutscher Film‘ Filmkörper nennen könnte.

Wie kann man nun die Begriffe Filmkörper und Körperfilm theoretisch skizzieren und folglich weiterdenken?

Während sich ein Filmkörper beispielsweise mit formalen Konzeptionen wie Genrebegriffen als semantisch oder ästhetisch geschlossene Einheiten markieren lassen, rücken Körperfilme vor allem den konkret materiellen Körper auf inhaltlicher Ebene in den Fokus ihrer Rezeption durch den Zuschauer. Ebenso wie der (menschliche) Körper eine Grenze aufweist, besitzt der Film ebenso eine werkinterne wie materielle Abgeschlossenheit, die bereits durch die notwendige Grenzziehung zwischen gedrehtem und nicht-gedrehtem Film auf einer abstrakten, jedoch sehr basalen Ebene gedacht werden kann.

Der Umstand einer permanenten Thematisierung von Körpertechniken und Normierungen ist als wesentlicher Kristallisationspunkt gesamtgesellschaftlicher Diskussionen und Diskurse vor allem im Film stets Teil seiner Geschichte und damit seiner Reflexion. Dies schließt allerdings auch Reflexion über seine eigenen medialen Potenziale und Dispositionen mit ein, was sich beispielsweise bei Fassbinder oftmals an seinen Überlegungen zu Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen Fernsehserie/Film und Kino niederschlug. Es geht bei einer Beschreibung der sich gegenseitig bedingenden Phänomene Körperfilm und Filmkörper also nicht nur darum, wie der Film auf inhaltlicher Ebene beispielsweise Ideologien und damit gesellschaftliche An- und Ausschlüsse bzw. sogar kulturelle Fremdkörper schafft, repräsentiert, seriell aneinanderreihert und ggf. in sich aktualisiert (z.B. bei den Filmreihen *Predators* oder *Terminator*). Es muss außerdem hinterfragt werden, wie Film seine eigene Beschaffenheit beispielsweise als Genre- oder Autorenfilm über die Metapher des Körpers als Medium von Identität modelliert und dadurch ebenfalls An- und Ausschlüsse produziert. Filmkörper erweist sich folglich als ein modulierbarer Begriff, da er beispielsweise im Bereich des Autorenfilms werkübergreifend gebräuchlich ist, jedoch ebenso für Ein-

zelanalysen verwendet werden kann. Denn auch ein einzelner Film stellt bereits einen in sich geschlossenen Mikrokörper dar, der zwar einerseits beispielsweise durch die Produktion interpretatorischer Leerstellen oder asynchroner Inszenierungsstrategien zwischen Bild und Ton bereits werkintern gegebenenfalls deformiert wird (im Sinne einer durch eingeschliffene Genremuster geleiteten und damit Erwartungshaltungen entsprechenden Rezeption¹¹), jedoch andererseits kaum ohne seine Einbettung in einen übergeordneten Werkkörper denkbar ist. An diesem Punkt erscheint es auch nur folgerichtig, dass beispielsweise die bei Fassbinder innerhalb der filmwissenschaftlichen Diskussion angeführte Etikettierung als Autorenfilmer vorwiegend ihren Ausgangs- und folglich Absatzpunkt über eine vermeintliche Entität formuliert, die auf abstrakter Ebene als Körpereinheit gedacht werden kann. Eine solche Einheit wird dabei entweder über nationale bzw. soziale oder ästhetische Gruppierungen kategorial beobachtbar, wie beispielsweise der ‚Neue deutsche Film‘ oder die französische Filmbewegung ‚Nouvelle Vague‘ historisch belegen. Denn diese Gruppen setzen einerseits eine Reflexion über die durch sie vollzogene Differenz zwischen ihren und anderen Filmen in Gang, während sie gleichzeitig schon durch ihre jeweiligen Vertreter eine spezifische Binnendifferenzierung prozessieren, die jede Vorstellung von „Abgeschlossenheit“ permanent als Problem sichtbar macht.¹² Auf diese letztlich für jede wissenschaftliche Diskussion von kategorialen Abgrenzungsmechanismen relevante Problematik zielt – eben spezifisch

¹¹ Zu dieser stabilisierenden Rezeptionsfunktion von Genres siehe exemplarisch: Thomas Schatz. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: McGraw-Hill 1981, S. 177ff. Siehe auch Leo Braudy. *The World in a Frame. What We see in Films*. Chicago/London: The University of Chicago Press 1977, S. 112ff.

¹² Zur theoretisch differenzierten Betrachtung nationaler (Autoren)Filmgeschichtsschreibung und einigen damit verbundenen Problemen siehe beispielsweise: Christian von Tschilschke. „Gibt es kulturspezifische Funktionen intermedialer Bezüge?“. *Kontakte, Konvergenzen, Konkurrenzen. Film und Literatur in Frankreich nach 1945*. Hg. Dirk Naguschewski/Sabine Schrader. Marburg: Schüren 2009 (Marburger Schriften zur Medienforschung 7), S. 14-34 oder Simon Frisch. „Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde“. Marburg: Schüren 2007, S. 55-97.

aus der Sicht der Filmwissenschaft und ihres Gegenstandes – der Begriff des Filmkörpers ab.

Die bisherigen Ansätze sollen im Folgenden nun etwas näher beleuchtet und hinsichtlich ihres theoretischen Abstraktionsniveaus mithilfe des Films *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978) im Anschluss zur Diskussion gestellt werden. Darüber hinaus gilt es, die Aktualität für einige figurative Entwürfe aus dem Bereich des Gegenwartskinos zumindest anzudeuten. Denn das zeitgenössische Kino produziert nach wie vor Charaktere, die sich – wie die Transsexuellenfigur Elvira Weishaupt aus *In einem Jahr mit 13 Monden* – insbesondere durch ihre (Fremd)Körperlichkeit als kontroverse Grenzgänger zwischen verschiedenen Modellvorstellungen in ihren jeweiligen Bildräumen zu behaupten versuchen. Gleichzeitig – und dieser Aspekt begründet unter anderem Fassbinders filmhistorische Relevanz und kontroverse Gegenwärtigkeit – führt Fassbinder eine sexuelle Grenzgängerfigur wie Elvira mit einer Konsequenz in ihr tragödienhaftes Schicksal, wie es spätere, vergleichbare Filme wie Almodóvars *Das Gesetz der Begierde* (1986) teilweise gerade vermeiden. Denn in diesem Film beispielsweise wird Transsexualität nicht als Problemfall behandelt. Doch bevor diesen Punkten in unserem konkreten Filmbeispiel nachgegangen werden kann, müssen einige filmtheoretische Prämissen vorgestellt und kurz erläutert werden, um die medienspezifischen Applikationen genauer in ihrer analytischen Tragweite zu erfassen.

Körper(film)Theorie

Wie interessiert sich also speziell der Film für den Körper? Und welche Kontroversen sind mit diesem Interesse verbunden, die für unser Thema relevant sein könnten? Dazu lohnt es sich, einen kurzen und sehr selektiven Blick auf die Filmtheorie zu werfen. Dass Menschen und damit Körper in der theoretischen Reflexion eine wichtige Rolle einnehmen, kann prinzipiell nicht wirklich verwundern. Doch wie Vivian Sobchack, die wohl wichtigste Vertreterin eines phänomenologischen Zugangs, der primär das sinnlich-wahrnehmbare Körper(mit)erleben des Zuschauers als Potenzial des Films in den Mittelpunkt rückt, bereits vor einigen Jahren in ihrem Aufsatz „What my fingers knew“ beklagte,

hat die zeitgenössische Filmtheorie sowohl die Sinnesansprache des Kinos wie auch das körperlich-materielle Sein des Zuschauers

ignoriert oder übergangen [...] Die meisten Theoretiker scheinen entweder peinlich berührt oder verwirrt durch Körper, die im Kino häufig liederlich und unfein handeln, damit unabsichtlich dem feinen Empfindungsvermögen, der intellektuellen Urteilsfähigkeit und dem Vokabular der kritischen Reflexion entgegenwirken.¹³

Doch obwohl Sobchacks Kritik kurioserweise tatsächlich für weite Teile der Filmtheorie zumindest temporär zutrifft, beweisen genügend Ansätze, dass der Körper – wenn auch nicht unbedingt unter phänomenologischen Gesichtspunkten wie in Sobchacks Arbeiten intendiert – sehr wohl in seiner medial vermittelten Präsenz und Zeichenhaftigkeit immer wieder analog zur Virulenz gesellschaftlicher Körperdiskurse ins Zentrum der theoretischen Aufmerksamkeit rückte.¹⁴

So erbrachte beispielsweise Barbara Creed Anfang der 90er Jahre aus vorwiegend psychoanalytischer Sicht mit dem von ihr an den monströs-abnormen Körperbildern des Horrorfilms exemplifizierten Begriff des Body Genres den Beweis dafür, wie eng die Begriffe Körperfilm und Filmkörper miteinander in Korrelation stehen und wie tiefgreifend ideologisch eine solche Verbindung analysiert werden kann. Denn nach Creeds Annahme können viele Horrorfilme als Musterbeispiele für die bildhaft ausgestellte Grenzziehung zwischen gesellschaftlich anerkannten und nicht-erkannten Körperformen gelten¹⁵. Für unser Thema muss jedoch kurz auf ein viel früheres, nicht unmittelbar an Creed anschlussfähiges, Beispiel aus der Filmtheorie zurückgegriffen werden. Für den Filmtheoretiker Béla Balázs, dessen Hauptwerke noch vor oder kurz

¹³ Vivian Sobchack. „What my Fingers knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh“. V. S.: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, CA: University of California Press 2004, S. 55 (dt. zit. n.: Thomas Elsaesser/Malte Hagener. „Filmtheorie zur Einführung“. Hamburg: Junius 2007, S. 140).

¹⁴ Vgl. dazu auch u.a.: Sabine Nessel/Winfried Pauleit/Christine Rüffert/Karl-Heinz Schmid/Alfred Tews (Hg.). *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper*. Berlin: Bertz + Fischer 2008; Dagmar Hoffmann (Hg.). *Körperästhetiken: Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit*. Bielefeld: Transcript 2010 oder Arno Meteling. *Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*. Bielefeld: Transcript 2006.

¹⁵ Siehe dazu: Barbara Creed. *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. London/New York: Routledge 1993, S. 14ff.

nach der Einführung des Tonfilms um 1930 entstanden, lag der Akzent seiner Arbeiten unter anderem auf der mit dem Film verbundenen „neuen Sichtbarmachung des Menschen“, die sich gegen die Abstraktion des Körpers in der Schrift bzw. Literatur wandte¹⁶. Es darf jedoch nicht übersehen werden, dass gerade der Tonfilm, wie er eben von Balázs nach dessen Einführung hinsichtlich seiner Auswirkungen für die Filmästhetik diskutiert wurde, ein konstitutives Merkmal des Körpers in den Film integrierte, das letztlich völlig neue Inszenierungen möglich machte. Erst durch die Stimme konnte die synästhetische Qualität des Films sozusagen den Leistungen des menschlichen Körpers angepasst werden, wie bereits Fritz Lang 1931 in *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* mit der Überführung des Kindermörders durch ein von diesem gepfiffenes Lied inszenatorisch zu nutzen wusste. Der Körper im Film muss somit, gerade wenn er als kontroverses Körperbild gedacht und folglich in seiner Krisenhaftigkeit dargestellt wird, stets auch mit Rücksicht auf den strategischen Einsatz der Stimme betrachtet werden. Balázs selbst brachte dieses Potenzial des Films in einer Art Postulat wie folgt auf den Punkt:

Die Forderung, die wir an den Tonfilm stellen, legitimiert ihn als eine neue und bedeutende Kunst. Dies ist die Forderung: nicht bloß den stummen Film zu ergänzen und ihn naturähnlicher zu machen, sondern an die Natur von einer ganz anderen Seite heranzugehen. Die Forderung ist, eine neue Sphäre des Erlebens zu erschließen [...] Aber eine neue Entdeckung in der Kunst entdeckt etwas, was bislang verdeckt gewesen ist. Verdeckt vor unseren Augen. Oder unseren Ohren.¹⁷

In der neueren filmtheoretischen Auseinandersetzung mit Akustik als medienstrategisches Inszenierungselement wird hingegen stärker die potenziell destabilisierende Funktion einer durch das Filmbild scheinbar geordneten Erzählung akzentuiert. Für Mirjam Schaub, neben Michel Chion oder Barbara Flückiger, eine der profiliertesten Forscherinnen in

¹⁶ Siehe dazu: Béla Balázs. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (erstmalig 1924).

¹⁷ Béla Balázs. *Der Geist des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (erstmalig 1930), S. 114.

diesem Bereich¹⁸, kann der Film durch diese tonale Destabilisierung den Zuschauer in seiner Rezeptionsposition so fundamental irritieren, dass Schaub das Ohr sogar als „Organ der Angst“ bezeichnet¹⁹. Auf der Erzählebene kann somit beispielsweise eine Abtrennung der Stimme von ihrem physischen Erzeuger bzw. Träger sowohl als schauerlicher Effekt wie auch als Negation einer in sich abgeschlossenen Körperidentität inszeniert werden²⁰.

Nicht minder einschlägig für eine theoretische wie in der filmischen Praxis kontroverse Auseinandersetzung mit Körpern, sind bis heute die Überlegungen von Gilles Deleuze, denen er in seinem zweiten Kino-Buch über das „Zeit-Bild“ ein eigenes Kapitel widmet („8. Kapitel: Kino, Körper und Gehirn, Denken“). Deleuze denkt dabei das Verhältnis eines Körpers in einer konkreten, vorrangig im Modus der Verzeitlichung beobachtbaren Präsenzqualität:

Der Körper ist niemals einfach in der Gegenwart, er enthält das Vorher und Nachher, die Erschöpfung und die Erwartung. Die Erschöpfung, die Erwartung und sogar die Verzweiflung sind Verhaltensweisen des Körpers [...] Das Innere durch das Verhalten zeigen, nicht mehr die Erfahrung, sondern das, was von vergangenen Erfahrungen zurückbleibt, was kommt, wenn alles gesagt ist, eine derartige Methode verläuft zwangsläufig über die Verhaltensweisen oder Stellungen des Körpers.²¹

Deleuze distanziert sich von der tonalen Ebene des Films und hebt die einem verfilmten Körper im Prozess der Bilderfolge per se anzusehen-

¹⁸ Siehe dazu vor allem: Michel Chion. *The Voice in the Cinema*. New York: Columbia University Press 1999 und Barbara Flückiger. *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren 2001.

¹⁹ Mirjam Schaub. *Bilder aus dem Off. Zum philosophischen Stand der Kinetheorie*. Weimar: VDG 2005 (Serie Moderner Film), S. 76.

²⁰ Wie beispielsweise oftmals in den Filmen von David Lynch. Siehe dazu beispielsweise zur Symbolisierung des Ohrs in „Blue Velvet“: Charles Martig. „Lynchville. Selbstbezüglichkeit und Irrealisierung im Werk von David Lynch“. *Traumwelten. Der filmische Blick nach innen*. Hg. Charles Martig/Leo Karrer. Marburg: Schüren 2003 (Film und Theologie 4), S. 152-153.

²¹ Gilles Deleuze. *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Übs. v. Klaus Englert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 244.

den Aussagewerte hervor. So verstanden spricht der Körper für sich selbst und macht durch seine in ihn eingezeichneten Spuren, etwa durch Gesichtsfalten, Zeit im Filmbild auch ohne narrativ organisierte Aktion erfahrbar. Diese Qualität filmischer Körpersprache, die für Deleuze in der Nahaufnahme des von ihm sogenannten Affektbildes ein Maximum an Präsenz erfährt und eine innerhalb seiner Bildtypologie zentrale Kategorie definiert, kann jedoch – beispielsweise durch filmische Verfremdungseffekte wie Spiegelungen – dazu genutzt werden, den Körper in ein ambivalentes Medium filmischen Ausdrucks zu verwandeln:

Einen Körper »geben«, eine Kamera auf den Körper richten, ist noch in einem anderen Sinn zu lesen: es geht nicht mehr darum, den alltäglichen Körper zu verfolgen und zu jagen, sondern ihn in eine Zeremonie einzuführen, ihn in ein Glasgefäß oder einen Kristall, in einen Karneval oder eine Maskerade zu versetzen, die ihn zu einem grotesken Körper macht, aber ebenso seine Anmut und Glorie hervortreten lässt [...].²²

Der Körper, so könnte man schlussfolgern, zeigt sich im Affekt- wie im kristallinen Bild von einer seiner filmästhetisch kontroversesten Seiten. Beide Bildformen eröffnen in sich sowohl vertraute, verstörende, bekannte oder befremdliche Formen, die nur der Film in seiner Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen einfangen kann. Im Folgenden soll es nun darum gehen, diese Ausflüge in die Filmtheorie auf Fassbinder zu übertragen und die zuvor skizzierten Gedanken zu den Begriffen Körperfilm/Filmkörper an ein konkretes Filmbeispiel zu koppeln.

In einem Jahr mit 13 Monden

In einem Jahr mit 13 Monden aus dem Jahre 1978 erzählt von den letzten 5 Tagen der Elvira Weishaupt, die sich vor vielen Jahren aus Liebe zu einem Mann einer Geschlechtsumwandlung unterzog. In meist narrativ deutlich voneinander abgetrennten Sequenzblöcken wird der Weg Elviras in den Selbstmord als Passionsgeschichte rekapituliert. Elviras Vergangenheit und damit die Entwicklung, die zu ihrer Identitätskrise führ-

²² Ebd. S. 245.

te, wird durch die nicht streng lineare, durch häufig abrupte Szenenwechsel dominierte Inszenierung bewusst fragmentiert. Orte, wie etwa Elviras Wohnung oder das Kloster, in dem sie als Waise leben musste, werden mit einer jeweils spezifischen Memoria-Funktion für Elvira und ihrer im Film gezeigte Biografie aufgeladen. Das Erzählte, das so in seinem konstruierten Charakter überdeutlich markiert und durch die von Fassbinder nahezu perfektionierte Doppelkadrage innerhalb seiner Bildkompositionen untermauert wird, erscheint insbesondere durch die starke Fokussierung auf Elvira als ebenso fragmentiert wie konstruiert. In kristallinen und durch die extreme Stilisierung des die Figuren fast einschließenden Raumes, wird der Körper mit den für Fassbinders Werk typischen Inszenierungstechniken wie Spiegeleffekten, theatralen Verfremdungen (nach Brecht und besonders Artaud)²³ sowie selbstreferentiellen Anspielungen an diesen elliptischen Erzählmodus angepasst²⁴. Mit dieser Anlage werden darüber hinaus verschiedene Epochen und Stilrichtungen aufgerufen und meist unmittelbar an und durch Elvira vollzogen, wie etwa die 20er Jahre durch die Adaption der besonders für den filmischen Expressionismus relevanten Licht-Schatten-Regeln, die vor allem die Gesichter der Figuren in ihren Ausdrucksformen entweder beschneiden oder akzentuieren. Alle diese Faktoren zusammen markieren ein durch ihre unerfüllte Liebe zu Anton, der sich trotz ihrer körperlichen Transformation nicht auf eine dauerhafte Beziehung mit ihr einlassen wollte, und ihrer emotionalen Isolation ein traumatisiertes Subjekt, dessen Krise sich unmittelbar in ihrem Körper widerspiegelt. Elvira besetzt in ihrer Anlage als Transsexuelle, die für ihr Begehren und ihre Liebe selbst eine – sogar durch die Geburt einer Tochter – zumindest for-

²³ Zu Fassbinders theoretischer Auseinandersetzung insbesondere mit Artauds Schriften zum Theater sei insbesondere auf Fassbinders einzigen Dokumentarfilm *Theater in Trance* (1981) hingewiesen, in dem Fassbinder seine Artaud-Lektüre einer zeitgenössischen „Prüfung“ zu unterziehen scheint.

²⁴ Siehe dazu: Christa Blümlinger. „Die Figur des Bildstillstands bei Rainer Werner Fassbinder“. *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper*. Hg. Sabine Nessel/Winfried Pauleit/Christine Rüffert/Karl-Heinz Schmid/Alfred Tews. Berlin: Bertz + Fischer 2008, S. 121-131 oder Natalie Binczek. „Figurative und defigurierte Bilder in den frühen Filmen von Rainer Werner Fassbinder“. *Film und Theater in der Zeit der Nouvelle Vague*. Hg. Volker Roloff/Scarlett Winter. Tübingen: Stauffenburg 2000, S. 179-198.

mal gestiftete (klein)bürgerliche Existenz als Schlachter und Familienvater aufgegeben hat, die Position eines Grenzgängers, der seiner Physis nicht entkommt. Bereits die erste Szene des Films zeigt, wie Elvira versucht, durch eine Kostümierung als Mann ihre Transformation in eine Frau situativ rückgängig zu machen, um einen homosexuellen Stricher engagieren zu können. Als dieser das Fehlen ihrer Männlichkeit bemerkt, schlägt die anfangs zärtliche, wenn auch bewusst im Dunkeln eines Parks angesiedelte Begegnung, in nackte Gewalt um. Diese Gewalt an Elvira setzt sich nachfolgend – und nicht nur physisch – in fast allen Passagen des Films fort, wie bereits das an diese Szene anschließende Ende der Beziehung zwischen Elvira und ihrem zwischenzeitlichen Lebensgefährten Christoph belegt. Nicht zufällig – wie wir noch sehen werden – bezeichnet er sie in diesem Streit als „totes Fleisch“, das seine sexuelle Lust nicht mehr entfachen oder stimulieren kann.

In einem Jahr mit 13 Monden zeigt eine für Fassbinder spezifische Sicht auf die Frage nach Geschlechtlichkeit und Gesellschaft. Dies wird besonders auffällig, wenn man den Gedanken einer Mittelposition dieses Films innerhalb einer, wenn auch nicht von Fassbinder selbst so bezeichneten Trilogie mit *Faustrecht der Freiheit* (1974) und *Querelle* (1982) berücksichtigt, in der nicht-heterosexuelle Geschlechterbeziehungen als zentrales Handlungsmotiv behandelt werden. Eine Abgrenzung wie Einordnung von *In einem Jahr mit 13 Monden* könnte – bezogen auf unser Thema Körper – folgendermaßen skizziert werden: Die in *In einem Jahr mit 13 Monden* entfaltete Geschichte reduziert sich nicht mehr, wie *Faustrecht der Freiheit*, vorwiegend als Sozialdrama, das die ungleiche Liebe zwischen dem gutbürgerlichen Eugen und dem Arbeiter Franz Biberkopf als ökonomischen Ausbeutungsprozess erzählt und das durch die Übernahme der Hauptrolle durch Fassbinder selbst hauptsächlich als Bekenntnisfilm zu dessen Homosexualität entweder verteufelt oder gefeiert wurde. Neben der Tatsache, dass Fassbinder auch in diesem Film auf Alfred Döblins Franz Biberkopf aus *Berlin Alexanderplatz* als Projektionsfigur für das Abhängigkeitsverhältnis von Liebe und Ökonomie zurückgriff, ist an *Faustrecht der Freiheit* hervorzuheben, dass Homosexualität und damit entsprechende Körperdiskurse in dieser Liebesgeschichte gerade nicht als persönliches oder gar gesellschaftliches Problem verhandelt werden. *In einem Jahr mit 13 Monden* kann jedoch auch nicht mit *Querelle*, einer Verfilmung des Romans von Jean Genet, strukturequivalent verglichen werden. Diese Verfilmung, die vor dem

Hintergrund des Narziss-Mythos in einer fast ausschließlich von mindestens latent homosexuellen Männern besetzten Welt entwickelt wird, lässt eine eindeutige Zuordnung von weiblichen wie männlichen Merkmalen bereits durch die variierenden Zuschreibungen der Figuren als fraglich erscheinen. Während allerdings Phallussymbole in der fast als fantastisch zu bezeichnenden Welt von *Querelle* beispielsweise durch einen aus Stein erbauten Penisturm omnipräsent sind, verweist Elvira Weishaupt durch ihren ausgestellten Phallusmangel und ihre relativ singuläre Position als Transsexuelle auf ein Problem, das bis in das Genre des gegenwärtigen Transsexuellenfilms, wenn man diesen Begriff gelten lassen möchte, hineinreicht und mit *Querelle* nur wenig gemein hat.

Ähnlich wie in Duncan Tuckers *Transamerica* (2005) oder *Boys don't cry* von Kimberly Peirce (1999) wird das Vortäuschen von Männlichkeit oder Weiblichkeit und damit gerade eine verschleiernde Maskerade, die die bestehende heterosexuelle Geschlechterordnung zu unterlaufen droht, missbilligt oder gar drakonisch bestraft. Die physische und damit potenziell sichtbare Präsenz dominiert die Bewertung der Protagonisten durch die sie umgebenden Sozialsysteme. Eine Identitätskonstruktion, die eng an den physischen Körper gekoppelt ist, kann folglich nicht – wie insbesondere Fassbinder und Peirce drastisch verdeutlichen – durch idealistische Vorstellungen wie einer eskapistischen, sich einer sozialen Normierung entziehenden Liebeskonzeption in ihrer Ambivalenz bestehen bzw. bestehen bleiben. Egal, ob diese Ambivalenz als allgegenwärtig inszeniert wird (wie bei *Querelle*) oder sich zu verbergen sucht (wie bei Elvira).

Die folgenden Szenenausschnitte sollen das bisher nur Gehörte nun audiovisuell konkretisieren. Der erste Ausschnitt zeigt ein Gespräch zwischen Elvira mit ihrer Freundin Zora und vereint sehr kompakt viele der bisher ausgeführten filmästhetischen Facetten der Körperinszenierung. Doch speziell die zweite, unmittelbar anschließende Szene, die den programmatischen Titel *Goethe im Schlachthof* trägt, ist besonders geeignet, die hier vorgestellte Problematik einer kontroversen filmischen Inszenierung von Körperlichkeit audiovisuell zu belegen. Elvira erzählt darin Zora ihre Lebensgeschichte, während sie durch ein Schlachthaus schreiten. Erzählen ist dabei allerdings hochgradig ambivalent aufzufassen, da Elviras aktive Erzählerstimme – wie ihre unbewegten Lippen unterstreichen – aus dem Off parallel zur Kamerafahrt eingespielt wird und ein scheinbar unzuverlässiges Erzählen zumindest potenziell angedeutet

scheint. Entlang der Schlachtungsanlage, die in ihrem Symbolgehalt als der zentrale Problemraum der Identitätskrise Elviras fungiert, wird die Verarbeitung der Tiere in einer langen Kamerafahrt dokumentarisch eingefangen. Der Verlauf dieser Sequenz symbolisiert nicht allein die serielle, nahezu rituelle Auswertung eines Körpers im Modus einer biotechnologischen Ökonomie des entindividualisierten (Tier)Körpers, sondern setzt Elvira – wie in der Szene mit Christoph – analog zum „toten Fleisch“ mit all seiner Vergänglichkeit. Der moderne Menschenkörper, so könnte man mit Rückgriff auf Anthony Giddens bedenken²⁵, wird bei Fassbinder in seiner zentralen Funktion für die Ausbildung sozialer Identität in all seiner Hybridität und diskursiv multiplen Generier- wie Wandelbarkeit vorgeführt. Die Übernahme verschiedener Identitätsmuster, wie sie Elvira vor allem durch ihre Kleidung und ihr Geschlecht vornimmt, lässt sich zwar einerseits in eine lange mediengeschichtliche Tradition eingliedern, in der medial inszenierte Konfigurationen von Körperbildern die Grenzen körperlicher Identitätsmuster innerhalb einer Gesellschaft verhandeln²⁶. Andererseits lässt sich mit Fassbinders Filmen die Radikalität gesellschaftlicher Ausschlussverfahren gegenüber nicht-konformen Körpern auf einer diskursanalytisch subtileren Art beobachten, als eben etwa an den zuvor skizzierten Filmbeispielen. Nimmt man nämlich den von Michel Foucault ausgearbeiteten Begriff der „Selbsttechnologie“²⁷ auf, nachdem Gesellschaften jeweils Regeln und Praktiken hervorbringen, die ein Individuum dazu anleiten, sich selbst gemäß äußerlicher, kulturell sanktionierter Vorbilder zu modifizieren, so kann Elviras Selbstmord als eine Extremform der Verinnerlichung gesellschaftlicher Ausschlusskriterien betrachtet werden.²⁸ Die in *In einem*

²⁵ Siehe dazu: Anthony Giddens. *Konsequenzen der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

²⁶ Vgl. dazu etwa Andrea B. Braidt. *Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung*. Marburg: Schüren 2008, S. 45-90 oder speziell am Beispiel der Motivgeschichte „Mensch-Maschine“: Tanja Lindauer. *Reconstructing Eve. Automatenmenschen in Literatur und Film*. Marburg: Tectum 2008 oder Randi Gunzenhäuser. *Automaten – Roboter – Cyborgs. Körperkonzepte im Wandel*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2006.

²⁷ Für diese Anregung möchte ich an dieser Stelle Tanja Prokić herzlich danken.

²⁸ Zu Begriff und Definition der „Selbsttechnologie“ siehe: Michel Foucault. *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 18ff.

Jahr mit 13 Monden konkretisierte Gefahr für jede Form individueller Körperidentität durch biotechnologische Verfahren, wie sie Foucault mehrmals in seinem Werk beschrieben hat, eröffnet dabei eine für Fassbinder typisch kritische Perspektive auf das Verhältnis von Politik und Gesellschaft, wie wir bereits am Beispiel von *Deutschland im Herbst* sehen konnten. Formen der (staatlichen) Einflussnahme auf den Körper motivieren bei Fassbinder meist auch ästhetische Konsequenzen. Bezogen auf die eingangs vorgestellte Definition des Körperfilms als Projektionsmedium diskursiver Identitätsmuster und entsprechend an diese gekoppelte filmische Inszenierungsstrategien, ist Fassbinders Werk eine nicht nur für den Bereich des deutschen Films besonders signifikante Wahl als Analyseobjekt. Wie beispielsweise Anne Marie Freybourg in ihrer komparatistischen Studie zur Filmästhetik von Godard und Fassbinder speziell zu diesem Komplex herausarbeitet, zeichnen sich Fassbinders Bildkompositionen unter anderem durch den meist eruptiven Einbruch von Gewalt aus, deren Aktionsmomente die verletzte Emotionalität der Figuren förmlich in eine vorübergehende Dynamisierung der Bildästhetik überführt. Statische Bildkomposition und statischer (Figuren)Körper werden somit in ein latent prekäres Analogverhältnis gesetzt, in dem sich die „Einzeichnung von Unversehrtheit oder Zerstörung“²⁹ veranschaulicht. Elvira steht in diesem Zusammenhang beispielhaft für eine regelrechte „Zerstörung des Körperbildes“³⁰, das auf semantischer Ebene keinen eigenen, dauerhaft identitätsstabilisierenden Rückzugsraum besetzen kann. Inszenatorisch wird dieser Mangel an Stabilität vorrangig durch vielfältige Bildüberdeckungen und den Einsatz verschiedener Medien evoziert. Im Fall von *In einem Jahr mit 13 Monden* geschieht dies etwa durch die Präsenz von politischen Nachrichten durch das Fernsehen, die – vor allem am konkreten Fall des chilenischen Diktators Augusto Pinochet – somit auch global die Frage nach divergierenden nationalen Identitätsmustern aufwerfen. Führt man diesen Gedanken ein Stück weiter, lassen sich inszenierte Körperbilder oder gar primär über ihre körperliche Performanz innerhalb einer Bildkomposition definierte Figuren in ihrer Repräsentationsfunktion bestimmter Identitätsmuster als filmästhetisch konstitutive Bestandteile des Körperfilms ver-

²⁹ Anne Marie Freybourg. *Bilder lesen. Visionen von Liebe und Politik bei Godard und Fassbinder*. Wien: Passagen 1996, S. 141.

³⁰ Ebd.

orten. Konsequenterweise ließe sich aus dieser Feststellung sogar ein – wenn auch äußerst allgemein gehaltener – Genrebegriff des Körperfilms formulieren. Dieses Unterfangen lässt sich wiederum auf den Begriff des Filmkörpers übertragen, da ein Körperfilm-Genrebegriff letztlich erneut genau die theoretischen Abgrenzungsprobleme offenbart, die im Verlauf dieser Ausführungen bisher konstatiert wurden.

In der „Schlachthof“-Szene wird zur Verdeutlichung der filmischen Auseinandersetzung mit dem Sozialkonstrukt Körper das Affektpotenzial von Fassbinders Körperinszenierung auf eine Ekel erregende Spitze getrieben, indem die Bilder nicht nur bis auf die Haut, sondern gar darunter gehen. Der Körper wird auf diesem Wege nicht nur zur semantischen Projektionsfläche, sondern auch zu einem Moment eines psychophysischen Übergriffs auf den Zuschauer über die affizierende, in gewisser Weise phänomenologische Wirkung des Films, wie sie Vivian Sobchack beschreiben würde. Die Fragmentierung des Körpers wird in dieser Sequenz zusätzlich durch die extreme Stilisierung der Ton-Bild-Differenz unterstützt. Diese Abspaltung des tonalen vom physischen Körper wird besonders dann als prekär ausgewiesen, wenn Elvira aus Goethes Künstler-Drama *Torquato Tasso* (1790) und speziell aus der letzten Szene dieses Stückes zitiert, in der Tasso sein eigenes Schicksal als Außenseiter am Hofe des Herzogs von Ferrara beklagt. Der hochgradig artifizielle Sprachduktus der leidenden Tassofigur prallt – abseits der semantischen Implikationen dieser Figur – direkt auf die in diesem Fall relativ realistischen, in jedem Fall sehr expliziten Bilder der blutenden Tiere. In dieser Szene des Körperfilms *In einem Jahr mit 13 Monden* werden Gegenwart und Vergangenheit so miteinander vernäht, dass die Naht nicht hält und nur eine klaffende, nicht durch die Kunst zu schließende Wunde zurückbleibt. Vor dieser Folie erscheint es nur konsequent, dass Elvira sich mehr mit den stummen Tierkörpern als mit Goethe identifiziert und ihre Stimme – gerade nach ihrem Freitod – nur noch als mediale Spur in Form einer Tonbandaufnahme ihrer letzten Gedanken übrig bleibt³¹.

Prägnant formuliert: Nach dem physischen Bild-Körper gibt es nur noch den Klang-Körper. Ob dieser dann auch Opfer oder zumindest Angriffsfläche biotechnologischer Praktiken wird, ist eine Frage, die jenseits phy-

³¹ Szenenauszug aus *In einem Jahr mit 13 Monden*: Kapitel „Warum das alles?“ und „Goethe im Schlachthof“ Szenenangabe (DVD-Verkaufsversion Art-haus): Kap. 3: 00:15:00 – Kap. 4: 00:22:22.

sischer Körper(bilder) im Kontext einer Identitätsbestimmung psychosozialer Existenzbedingungen gestellt werden muss. Das im Filmbild sichtbare Tonbandgerät, das Elviras gespeicherten Nekrolog abspielt, treibt Elviras Lebensunfähigkeit als nun physisch entkörperter Präsenz auf einer medial hochgradig selbstreflexiven Ebene auf die Spitze. So wie Goethes „Tasso“ letztlich nur über sein Werk der eigenen physischen Vergänglichkeit entgegentreten kann, vermag sich Elviras Existenz nur über das zeitgenössisch moderner Medium der Tonaufzeichnung erhalten zu können. Auch aufgrund dieser medienhistorisch konsequenten Transformation ist „In einem Jahr mit 13 Monden“ viel mehr als eine stilisierte selbsttherapeutische Filmoperation des um seinen toten Lebensgefährten Armin Meier trauernden Rainer Werner Fassbinder.³² Es ist ein Körperfilm, der über die Thematik des ausgestoßenen Körpers zugleich seine eigene Außenseiterposition innerhalb des Filmkörpers deutscher Autorenfilm reflektiert und auf diesem Wege gesellschaftliche, filmhistorische wie medientheoretische Grenzgänge beobachtbar macht³³.

³² Nur selten wurde in der Rezeption von *In einem Jahr mit 13 Monden* eine Trennung zwischen Fassbinders möglichen Bezugnahmen zu Armin Meiers Selbstmord und einer biografisch teilweise geradezu irreführenden Lesart dieses Films vollzogen. Zu diesem Aspekt siehe auch das entsprechende Kapitel zu *In einem Jahr mit 13 Monden*. Sang-Joon Bae. „Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung“. Remscheid: Gardez! 2005 (Filmstudien 44), S. 210-228.

³³ Siehe dazu auch: Senta Siewert. *Fassbinder und Deleuze. Körper, Leiden, Entgrenzung*. Marburg: Tectum 2009, S. 93-95.

Filme:

1. In einem Jahr mit 13 Monden (R: Rainer Werner Fassbinder; BRD 1978)
2. Deutschland im Herbst (R: Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder u.a.; BRD 1978)
3. Welt am Draht (R: Rainer Werner Fassbinder; BRD 1973)
4. Faustrecht der Freiheit (R: Rainer Werner Fassbinder; BRD 1974)
5. Die dritte Generation (R: Rainer Werner Fassbinder; BRD 1979)
6. Berlin Alexanderplatz (R: Rainer Werner Fassbinder; BRD 1980)
7. Theater in Trance (R: Rainer Werner Fassbinder; BRD 1981)
8. Querelle (R: Rainer Werner Fassbinder; BRD/FR 1982)
9. Rainer Werner Fassbinder, 1977 (R: Florian Hopf und Maximiliane Mainka; BRD 1977)
10. Transamerica (R: Duncan Tucker; USA 2005)
11. Boys don't cry (R: Kimberly Peirce; USA 1999)
12. Das Gesetz der Begierde (O: La ley del deseo; R: Pedro Almodóvar; SPA 1986)
13. M – Eine Stadt sucht einen Mörder (R: Fritz Lang; BRD 1931)