

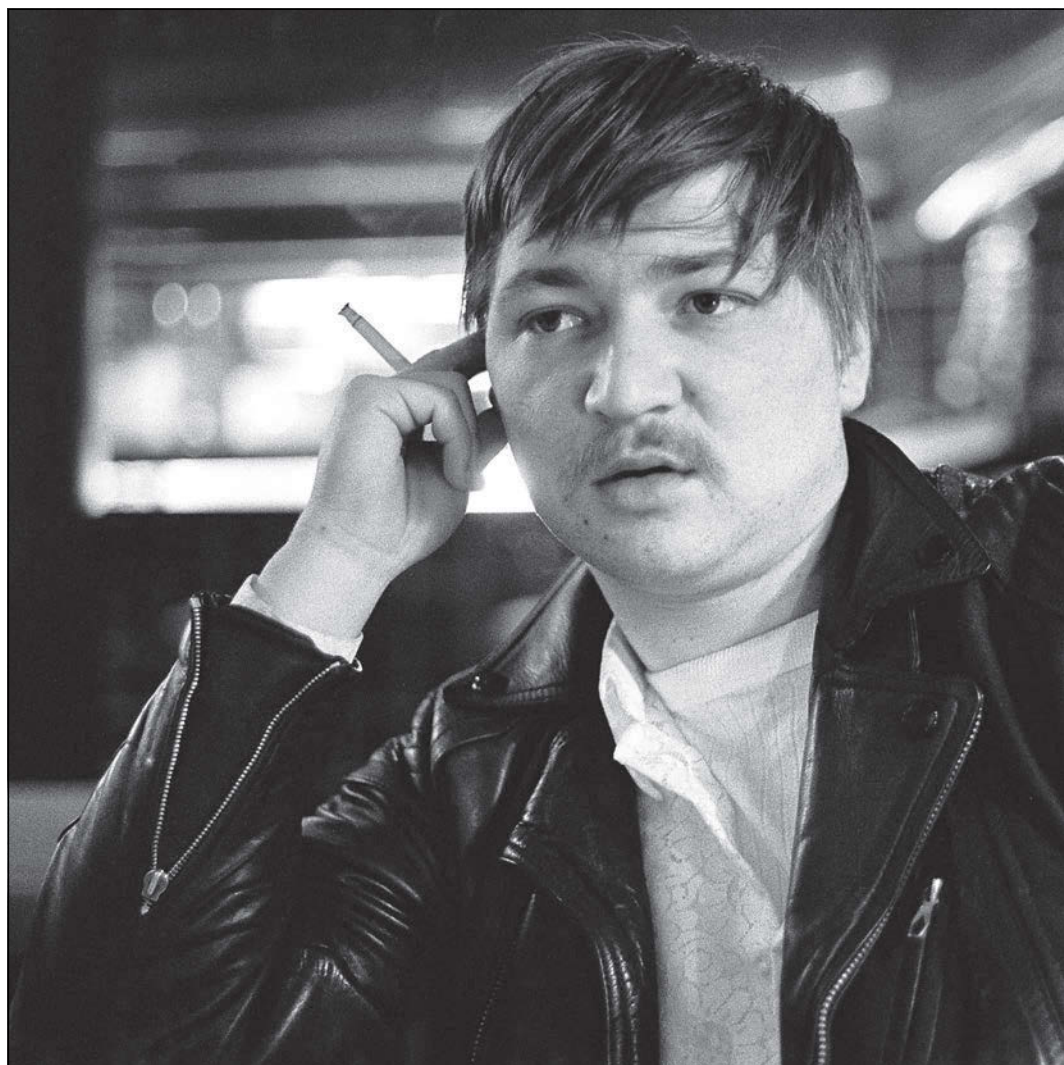
# TEXT+KRITIK

Zeitschrift für Literatur · Begründet von Heinz Ludwig Arnold · XII/15

103

*Rainer Werner Fassbinder*

*Zweite Auflage: Neufassung*



# TEXT+KRITIK

---

TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur.

Begründet von Heinz Ludwig Arnold

Redaktion:

Steffen Martus, Axel Ruckaberle,

Michael Scheffel, Claudia Stockinger und Michael Töteberg

Leitung der Redaktion: Hermann Korte

Tuckermannweg 10, 37085 Göttingen,

Telefon: (0551) 5 61 53, Telefax: (0551) 5 71 96

ISSN 0040-5329

ISBN 978-3-86916-436-6

E-ISBN 978-3-86916-437-3

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: bpk/Digne Meller Marcovicz (Foto 1969)

TEXT+KRITIK erscheint mit vier Nummern im Jahr. Die Hefte können einzeln, im vergünstigten Jahresabonnement für € 59,- oder im UN!-ABO für € 39,- durch jede Buchhandlung oder über den Verlag bezogen werden. Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres für den folgenden Jahrgang möglich. Zusätzlich erhalten Abonnenten den jährlich erscheinenden Sonderband und Neufassungen zum ermäßigten Preis mit Rückgaberecht.

Preis für diesen Band € 32,-

Preis für dieses E-Book € 31,99

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

## *Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2015

Levelingstraße 6a, 81673 München

[www.etk-muenchen.de](http://www.etk-muenchen.de)

Satz: Claudia Wild, Konstanz

Druck und Buchbinder: Beltz Bad Langensalza, Neustädter Straße 1–4,  
99947 Bad Langensalza

# TEXT+KRITIK

---

Heft 103

RAINER WERNER FASSBINDER

Zweite Auflage: Neufassung

Dezember 2015

Herausgeber: Michael Töteberg

## INHALT

*Georg Klein*

---

Unsere wirklichste Wirklichkeit. Rainer Werner Fassbinders  
Fernsehweiteiler »Welt am Draht« 3

*Michael Töteberg*

---

Fassbindertheater 10

*Senta Siewert*

---

Entgrenzungsfilme. Fassbinder, Akin, Roehler  
und die Medienkunst 23

*Ilka Brombach*

---

Kritik und Ästhetizismus. Rekonstruktion einer künstlerischen  
Position des deutschen Autorenfilms 31

*Chris Tedjasukmana*

---

Negative Solidarität. Zur Aktualität Rainer Werner Fassbinders 44

*Johannes Binotto*

---

Mit doppeltem Boden. Fassbinders Happy Ends und Hollywoods  
Hoffnung 54

*Michael Grisko*

---

Sozialutopie statt Sentimentalität oder Mut machen  
mit Volkskunst. Rainer Werner Fassbinders Familienserie  
»Acht Stunden sind kein Tag« 63

*Karl Kröhnke*

---

Ein Liebesversuch. Die Ehe des Herrn Bolwieser 77

*Werner C. Barg*

---

Fassbinders Verzweiflung. Die Wiederentdeckung eines (fast) vergessenen Meisterwerks aus filmphilosophischer Perspektive: »Despair – Eine Reise ins Licht«	90
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

*Alexandra Vasa*

---

Eine libidinöse Ökonomie. Tausch und Gabe in Fassbinders »Berlin Alexanderplatz«	100
----------------------------------------------------------------------------------	-----

*Volker Woltersdorff*

---

»Grundsätzlich ist jeder homosexuell, und deshalb ist es kein Problem«. Homosexuelle Minderheiten und Fassbinders Filme	108
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

*Manfred Hermes*

---

Der zweite Tod von RWF	121
------------------------	-----

*Michael Töteberg*

---

Bibliografie	129
--------------	-----

Zeittafel	148
-----------	-----

Notizen	150
---------	-----

Georg Klein

## Unsere wirklichste Wirklichkeit

Rainer Werner Fassbinders Fernsehzeiteiler »Welt am Draht«

### Dekorierete Räume

Der Film hebt an, aber sein Held lässt auf sich warten. Jener Fred Stiller, dessen Such- und Irrgang wir eine Handvoll Handlungstage lang begleiten werden, hat sich, das erfahren wir beiläufig, eine Auszeit von seiner Welt genommen. Immerhin sein Name fällt. Aber gute achteinhalb Minuten sind wir, ohne uns auf eine Hauptfigur fokussieren zu können, also ohne identifikatorischen Halt, am Hauptort des kommenden Geschehens, im Institut für Kybernetik und Zukunftsforschung.

Wir verfolgen die Interaktion von fünf Männern in Anzügen. Ihre Dialoge weisen sie als Funktionsträger, als Ministerialbeamte und leitende Institutsmitarbeiter aus. Eine Interessenkonstellation wird umrissen. Der technische Direktor des Instituts verhält sich auffällig, offensichtlich hat er mit psychischen Problemen zu kämpfen. Er verliert die Kontrolle, es kommt zu einem tödlichen Stromunfall im Rechnerbereich des Gebäudes.

Recht konventionell sind damit Eckpunkte der kommenden Handlung gesetzt. Ein Spannungsmoment greift, ein Konflikt wird angedeutet. Der Plot nimmt auch ohne zentralen Protagonisten an Fahrt auf. Die Darsteller spielen das alles so routiniert, wie sie es andernorts, im untergegangenen bundesdeutschen Trivialkino und auf der Bühne, gelernt haben. Aber man müsste blind sein, um dies für die dominante Illusionsleistung des Filmanfangs zu halten.

Die entscheidende erste Überwältigung, die der Zuschauer einst vor dem Röhrenfernseher genießen durfte und heute vor dem weit schärferen Flachbildschirm erleiden darf, vollzieht sich nicht in der Anteilnahme am Spiel der Figuren und in den Erwartungen, die eine geläufige Spannungsmechanik suggeriert. Der zwingende Zugriff auf die Phantasie des Betrachters geschieht, wortlos und das Geschehen grundierend, durch die Visualisierung des Handlungsraums. Denn wo sind wir eigentlich? Soll dieses seltsame Institut ernstlich ein Gehäuse technologischer Zukunft darstellen?

Wenig kann in den notorisch erzählenden Künsten, also in der Literatur und im Film, so ernüchternd altbacken und illusionsbrechend wirken wie der Versuch, die kommenden Dinge, also die Mode, die Möbel und vor allem die zukünftigen Apparate, in Szene zu setzen. Die literarische Vorlage

von »Welt am Draht«, der Roman »Simulacron-3« aus dem Jahre 1964, ist in diesem Punkt längst vom Gang der tatsächlichen Entwicklung überholt worden. Wie sich der amerikanische Science-Fiction-Autor Daniel F. Galouye (1920–1976) exemplarische Gerätschaften einer kommenden Lebens- und Arbeitswelt vorgestellt hat, wirkt heute in nicht wenigen Fällen unfreiwillig komisch. Denn gerade was als zukünftiges Ambiente imaginiert wird, offenbart fast zwangsläufig das prognostische Ungeschick des Genres.

Der Film übernimmt, abgesehen von den im Institut benutzten Videotelefonen, keine der im Roman beschriebenen futuristischen Errungenschaften. Wahrscheinlich haben Fritz Müller-Scherz und Rainer Werner Fassbinder, die Autoren des Drehbuchs, allein schon aus Kostengründen von Plattformen, die die Schwerkraft unterdrücken, von den im SF-Film fast obligatorischen Flugautos und von den aufwendigen Rollbandsystemen abgesehen, die bei Galouye die ganze Stadt durchziehen. Wichtiger als dieser Verzicht ist aber, wie »Welt am Draht« dem Haupthandlungsort, den Innenräumen des Instituts, entschieden offensiv eine eigentümliche Aura verleiht.

Kurt Raab hat als Ausstatter aus vorgefundenen Locations, ergänzenden Bauten und einer Fülle von kleinteiligem Dekor ein Interieur geschaffen, das beständig zwischen einer großspurigen Weite und einer beklemmenden Verstelltheit pendelt. Was da prunkt, glitzert und spiegelt, kann bereits durch sein schieres Arrangement eine bühnenartige Wirkung zeitigen und wird durch die aufwendige Kameraarbeit von Michael Ballhaus vollends zu einer Wirklichkeit eigenen Rangs.

Das Realismus-Konzept, das hier erfolgreich greift, evoziert allerdings keinerlei Zukünftigkeit. Stattdessen erlebt der Zuschauer eine kunstreich, fast verkünstelt arrangierte Gegenwart, deren im Einzelnen durchaus vertraute Elemente sich zu einem Gehäuse exklusiver Natur fügen. Wer mag, kann sich dem einfach hingeben und die exquisiten Details und die geschmeidig fließende Raffinesse ihrer Bildwerdung genießen. Aber die visuelle Immersion, das filmische Eingesaugtwerden, offenbart nach und nach auch einen Preis. Wer Ja zu diesem Kunstraum sagt, wird allmählich spüren, wie den Figuren des Films dieses hochdekorierte Ambiente, die dingliche Verdichtung ihrer Welt, klaustrophobisch zu schaffen macht.

## Missliche Körper

Fred Stiller tritt auf, und der Bildraum füllt sich auf eine neue Weise mit Körpern. Die Routiniers des Anfangs werden um ein gutes halbes Dutzend Haupt- und Randfiguren ergänzt, deren Darsteller sich nicht mehr an die Regeln eines gängigen psychologischen Realismus halten. Stattdessen spie-

len sie mehr oder minder à la Fassbinder, und wer als Zuschauer keine älteren Filme dieses Regisseurs kennt, wird sich instinktiv oder mit bewusster Denkanstrengung irgendeinen Reim auf dieses unerwartet bizarre Agieren machen müssen, um nicht unversehens aus dem siebten Himmel der Illusion zu stürzen.

Das apathische Vor-sich-hin-Sprechen, das träge, fast somnambule Gebaren und das statuarische Nichts-als-Herumstehen werden ein Stück weit von der Szenerie aufgefangen. Denn der Ort, an dem Stillers Chef Siskin eine Party gibt, lässt zumindest eine gewisse Exzentrik plausibel erscheinen, irgendein situationsbedingtes Sonderverhalten, das mit Drogeneinwirkung oder den Anforderungen des hier üblichen, gedämpft sexualisierten Rollenspiels zu tun haben könnte.

Aber die Artifizialität, die Ausstattung und Kamera weiterhin grandios kompakt gewährleisten, wird in der Führung der Darsteller nicht mit der gleichen Konsequenz durchgehalten. Einige der Akteure stecken unübersehbar fest im Niemandsland zwischen ihrem außerfilmischen So-Sein und dem allenfalls skizzierten Spielraum einer fiktiven Figürlichkeit. Sie fallen nicht aus irgendeiner Rolle, aber sie finden auch nicht glaubwürdig in eine solche hinein und verharren folglich, quälend unentschieden, im Feld des darstellerischen Dilletantismus. Wer Wert auf ästhetische Kohärenz legt, hat nun unter Umständen das Pech, sich, freundlich oder zunehmend ungnädig, über den Regisseur dieses Lichtspiels und seine Mutwilligkeiten wundern zu müssen.

Dieses Dilemma, die schwankende Konsistenz von Fassbinders Realismus-Konzept, wird im Weiteren auf eine paradoxe Weise durch seinen Hauptdarsteller Klaus Löwitsch aufgehoben. Fred Stiller ist, so behauptet es die weitgehend getreu aus dem Roman übernommene Handlung, ein hochkarätiger Computerfachmann, ein genialer Programmierer und Systementwickler. Er arbeitet und lebt seit Jahren für ein hyperkomplexes mathematisch-kybernetisches Projekt. Er müsste also jener Typus von Intelligenzbestie sein, den man später, irgendwann in unserem jetzigen Jahrhundert, einen Nerd zu nennen begonnen hat.

Schon physiognomisch scheint Löwitsch für einen derart hochspezialisierten Kopfmenschen eine eklatante Fehlbesetzung zu sein. Und die Art, wie er seine Rolle interpretiert, nimmt vollends Abstand von allem, was die behauptete Profession an Habitus erwarten lässt. Dieser Stiller gibt sich ausgesprochen kerlig, derb, bisweilen fast roh. Seine Mimik ist holzschnittartig, seine Intonation bellend rau. Und in schnellem Takt spiegeln ihm mehrere der weiblichen Figuren, dass sie sein vulgäres Gebaren als sexuelles Signal aufnehmen und seine animalische Attitüde attraktiv finden.

Im Lauf des Geschehens ist Löwitsch/Stiller dann derjenige, der regelmäßig nackte Haut, vor allem seinen durchtrainierten Oberkörper präsentieren

darf. Er rennt, schwimmt, klettert, gibt den agilen Muskelmann, aber er raucht und säuft auch, sobald sich eine Gelegenheit hierzu bietet. Er schlägt einen Mann zu Boden und der Frau, die er angeblich liebt, ins Gesicht. Fast comicartig plakativ steht er für maskuline Energie in ruheloser Bewegung, und diesem Klischee des dynamischen Kraftprotzes sind Frauenfiguren beigegeben, die eine träge, schläfrige, halb paralysierte, manchmal morbide oder sogar moribunde Sinnlichkeit zelebrieren.

Die Stilisierung des körperlichen Ausdrucks wird von Maske, Frisur und Kostüm gesteigert und nicht selten bis ins Grotteske überzeichnet. Ein Großteil der Figuren wirkt, gemessen an dem, wie man sich eine Sekretärin, einen Kriminalbeamten, eine Kellnerin oder einen Koch vorzustellen bereit ist, falsch oder gefälscht, ohne dass sich ein Konzept offenbaren würde, das dieses Verkehrt-Sein mit dem Geschehen, den genregetreu mysteriösen Ereignissen um den Großcomputer Simulacron, synchronisieren würde.

Die Kluft zwischen der manchmal fast surrealen Zurichtung der Gestalten und den Anforderungen des Plots kann der Aktionismus der Figur Stiller nicht logisch, weder psychologisch noch handlungslogisch, schließen. Aber das Körperspiel von Löwitsch, der immer häufiger schwankt, schließlich stürzt, um sich wieder hochzurappeln, stiftet dennoch, gleich den ruhelosen Bewegungen eines Taumelkäfers auf einer Wasseroberfläche, eine hypnotische Art von Fortgang, ein alogisch zwingendes Nacheinander. Von Stillers erstem Auftreten an gibt es keinen Handlungsstrang, der ohne seine Teilhabe verläuft, und fast keine Szene, in der er nicht auftritt. Sein krisenhafter Wach-/Schlafrhythmus taktet den Fortgang des Geschehens, seine labile Gestimmtheit bestimmt den Gang der erzählten Zeit.

»Bist du krank?«, fragt ein kleiner Junge, dem der gehetzte Stiller über den Weg läuft. Ja, dieses angeblich hochintelligente Kraftpaket, dieser zunehmend von Kopfschmerzattacken gehandicapte Durchblicker ist wie nicht wenige, die seinem Körper mit ihren Körpern nahe kommen, zweifellos irgendwie krank. Aber was fehlt ihm, dem zwanghaft Mobilien, und auch den anderen, die in ihren Kostümen puppenhaft erstarrt sind oder in reduzierten Bewegungsmustern wie in einer Choreografie gefangen wirken?

Augenscheinlich hat es mit ihrem Gefühl für die Wirklichkeit ihrer Leiber zu tun. Keiner ist in seinem Körper wirklich zuhause, keine trägt ein Kostüm, das die Kostümiertheit des jeweiligen Leibes vergessen machen könnte. Und offensichtlich gibt sich der Regisseur des Ganzen, manchmal tückisch feinsinnig, nicht selten aber auch penetrant plakativ, große Mühe, uns, die nicht aufhören wollen, nach einer halbwegs kommoden Identifikationsmöglichkeit und gleichzeitig nach Objekten unseres Begehrens zu suchen, mit diesem Fehlgefühl, mit diesem chronischen Missempfinden zu infizieren.



## The Greater Simulator

Gerade wenn uns ein Erzähltext oder ein Film keinen Künstler als tragende Figur präsentiert, lohnt es sich, nach einem solchen Ausschau zu halten. Früh wird in »Welt am Draht« behauptet, dass Genie und Wahnsinn aneinandergrenzen würden – ein rhetorischer Allgemeinplatz, der im bürgerlichen Kunstkult gern zur Charakterisierung kreativer Ausnahmestalten herangezogen wird. Der Institutsleiter Siskin verwendet ihn entschuldigend für Professor Vollmer, den Konstrukteur von Simulacron, der unmittelbar vor seinem Tod wirr über ein geheimes Wissen orakelt, das er keinem zweiten zumuten kann. Fred Stiller, der Vollmer als technischer Direktor nachfolgt, tritt bald auch in puncto Wahnsinn in dessen Fußstapfen. Was er wahrzunehmen und allmählich auch zu begreifen glaubt, gerät zunehmend in Widerspruch zu dem, was seine Mitwelt als wirklich anerkennen will.

Dass Interpretationen der Realität derart auseinanderdriften, ist ein erzählerischer Topos der trivialen Spannungsliteratur und des Genre-Kinos. Und wie zu erwarten, mag auch »Welt am Draht« die wahren Hintergründe nicht lange im Dunkeln halten: Es gibt außer Stillers Umwelt und der Modellwelt, die sein Team im Computer simuliert, noch eine dritte Daseinsebene, die der vordergründig wirklichen insgeheim übergeordnet ist und diese am elektronischen Gängelband führt. Folglich existiert ›da oben‹ auch noch ein weiterer Superwissenschaftler, der dasjenige kreierte hat, was Stiller bislang für die wahre Wirklichkeit gehalten hat, und der in dieses technologische Kunstwerk weiterhin wie in eine nie abgeschlossene Inszenierung, korrigierend und manipulierend, eingreift.

Den Spekulationen, die Stiller über diesen »Master Simulator« oder »Greater Simulator« anstellt, räumt die Buchvorlage großen Raum ein. Und aus dem, was sich dort die Hauptfigur nach und nach zusammenreimt, ergibt sich ein Charakterbild mit zwei wesentlichen Zügen: Dieser »Steuermann«, wie er in der deutschen Übersetzung heißt, ist größenwahnsinnig und sadistisch. Er anerkennt keine Regel, die seine Allmacht über seine Geschöpfe einschränken würde, und er liebt es, die von ihm programmierten Menschen-zweiter-Ordnung einfallsreich zu quälen und an ihrem Seelenweh und Körperleid via Empathieschaltung teilzuhaben. Die Raffinesse, mit der er dabei im Roman verfahren darf, hat durchaus kreatives Format. Er ist also nicht bloß ein völlig skrupelloser Wissenschaftler, sondern auch ein virtuoser Artist in Sachen Qual, ein subtiler Zeremonienmeister des negativen Mitempfindens.

Der Film hält sich in dieser Hinsicht auffällig zurück. Gleich dem Helden des Romans wird auch Stiller mit Kopfschmerzen und Schwindelanfällen traktiert und muss die eine oder andere spektakuläre Attacke auf sein virtuelles Leben überstehen. Aber der Verursacher, jener Greater Simulator, bleibt undeutlich. Erst sehr spät ist von ihm die Rede. Vor allem fehlt der

Gefahr, die von ihm ausgeht, der intime Terror, zu dem der ausgefuchste Sadist des Buches fähig ist. Fast könnte man von Diskretion sprechen. Der Film nimmt Rücksicht auf jenen bösen Künstler, den der geniale Wissenschaftler in sich birgt. Offenbar will derjenige, der in »Welt am Draht« Regie führt, denjenigen, der Fred Stillers Welt entworfen hat und einfallreich manipuliert, nicht allzu deutlich als einen moralisch fragwürdigen Kreativen kenntlich werden lassen.

### Horror der Immanenz

Stiller und der Greater Simulator sind Doppelgänger. Sie gleichen sich äußerlich bis aufs Haar, denn der Meisterprogrammierer der erstrangigen Wirklichkeit hat jenen Fred Stiller, mit dessen Agieren wir uns irgendwann zwangsläufig zu identifizieren begonnen haben, nach seinem leiblichen Vorbild erschaffen. Allerdings werden wir den bösen Überweltler nie filmisch dargeboten bekommen. Löwitsch erhält keine Gelegenheit, dieses dämonische Alter Ego des guten Stiller zu spielen. Garantin ihrer bildlichen Übereinstimmung bleibt bis zuletzt die weibliche Hauptfigur Eva, die zwischen beiden Welten pendelt und sich in den simulierten Stiller verliebt hat, nachdem dessen gleichnamiger Schöpfer, Evas vormaliger Liebhaber, sich, berauscht von seiner Macht, in einen megalomanen Bösewicht verwandelt hat. Das ist eine heikle Dreieckskonstellation, und nachdem sie aufgedeckt ist, hat der Romanautor Galouye seine liebe Not mit ihren erotischen und moralischen Implikationen. Denn schließlich muss das, was hier libidinös vonstatten geht, irgendwie auf den Nenner der romantischen Liebe gebracht werden, deren US-amerikanische Version Anfang der 1960er Jahre noch ein recht prüdes Konstrukt darstellt.

Im Film ist das anders. Die tranceartige Laszivität, mit der Mascha Rabben ihre Eva spielt, lässt sie mehr als eine Art Medium denn als einen in feste Individualität gegossenen Charakter erscheinen. Selbst als sie als Einzige splitternaht vor die Kamera muss und Fassbinder damit eine Nagelprobe auf ihre figürliche Festigkeit veranstaltet, zerreißt der vage Schleier dieser Medialität nicht.

Eva ist als Assistentin des großen Simulators selbst Programmiererin, und der Code, den sie schließlich schreibt, führt in eine merkwürdige Fusion der Gegensätze, in eine Aufhebung der Widersprüche, fast in eine Art Erlösung. Wie sie es genau bewerkstelligt, dass sich der Stiller der simulierten Welt zu ihr nach oben in die wirkliche Welt rettet, wirkt im Film ähnlich notdürftig zurechtgebastelt wie im Roman. Beide Erzählwelten behelfen sich mit der Annahme, dass die avancierte Computertechnik alles Geistig-Emotionale fein säuberlich vom jeweiligen Trägerkörper trennen kann. In gewisser Weise

feiert der alte Körper-Seele-Dualismus eine technologische Auferstehung. Und der Schmerz, der in Buch wie Film als Kopfweh so überzeugend die unaufhebbare Verwachsenheit des Mentalen mit dem Leiblichen versinnbildlicht, hat in irgendein Nichts, in ein narratives Off, zu verschwinden.

Der gute Stiller erwacht im Körper seines bösen Schöpfers. Dessen Identität ist in einen toten, zudem eh bloß simulierten Körper entsorgt worden, und das neu in Besitz genommene wirkliche Fleisch hat anscheinend keinerlei Verunreinigung durch Größenwahnsinn und Bosheit erlitten. Dies ist im Film, der so entschieden auf die Misslichkeit der Körper gesetzt hat, eine besonders kühne Behauptung. Der Roman lässt den Transferierten ans Fenster springen und – siehe da! – draußen findet sich prompt eine beruhigend vertraute, also mit ihrer Simulation übereinstimmende Welt. Geist, Körper und Welt sind im Einklang. Eva liebt Fred. Mehr Happy End geht nicht.

»Welt am Draht« scheint vordergründig in ein vergleichbar harmonisches Finale zu finden. Stiller kommt unversehrt und schmerzfrei zu sich. Er, der im letzten Bild der simulierten Welt mit blutüberströmter Brust fast eine Art Christus-Travestie bot, trägt nun in der wirklichen Welt einen dicken, grauen Rollkragenpullover. Das kuriose Kleidungsstück muss die Kluft sein, mit der sein Doppelläufer und Schöpfer zuletzt zur Arbeit an den Rechnern angetreten ist.

Auch bei Fassbinder eilt dieser frisch inkarnierte und komisch keusch kostümierte Stiller ans Fenster. Wir sehen allerdings nicht, was sich seinem Blick durchs Glas darbietet. Stattdessen bindet die Kamera von Michael Ballhaus uns und das selig erleichterte Paar in einen konsequent begrenzten Raum ein. Die Figuren und unser Auge sind in einem Quader aus Wänden, Jalousien, Vorhängen und Teppichboden gefangen. Als Stiller an die Klinke der Tür greift, erweist sich diese als verriegelt. In einem Film, der zuvor regelmäßig auf das fatale Eingeschlossensein in die Kästen der Rechner verwiesen hat, sind diese angeblich Geretteten auf die bislang visuell stringenteste Weise einem eng umrissenen Innen unterworfen.

Wir verstehen, dass sich dieser gerettete Stiller nun mit dem fleischlichen Gehäuse behelfen wird, aus dem sein dämonischer Schöpfer technisch exorziert wurde. Das Spiel mit mehreren Ebenen scheint aufgehoben. Denn der große Simulator, der böse Künstler ist ausgelöscht. Sein Werk, die Doppelung, die unheilvolle Spiegelung des Daseins, scheint für Fred Stiller und seine Eva nun keine Bedeutung mehr zu haben. Aber die Welt, die da übrig bleibt, bedeutet für die vom kreativen Übel Befreiten kein Universum mit beglückend offenen Horizonten. Auf den bizarr künstlichen Terror der Simulationen folgt das öde Schrecknis einer einzigen Dimension. In einem endgültig leibhaftigen Körper und mit diesem in einer einzigen Welt, in unserer unausweichlich wirklichsten Welt, gefangen zu sein, das ist und bleibt der wahre Horror existenzieller Immanenz.

## Fassbindertheater

Es ist die Leistungsschau des deutschen Theaters: das Berliner Theatertreffen, auf dem, ausgewählt von einer Jury, jedes Jahr die zehn interessantesten Produktionen der aktuellen Saison vorgestellt werden. »Warum läuft Herr R. Amok?«, eine Inszenierung von Susanne Kennedy an den Münchner Kammerspielen, wurde 2015 zum Theatertreffen eingeladen. Ein radikales ästhetisches Experiment, eine extrem künstliche Installation. Die Bühne: ein holzverschalter Kasten, der an einen Hobbykeller erinnert, aber ohne Spuren von persönlichen Gegenständen. Die Menschen auf der Bühne: Zombies, die sich automatenartig bewegen, wie ferngesteuert. Sie tragen Silikonmasken, die lediglich Augen und Mund freilassen – die Gesichter starr, kein Minenspiel, ruckartig drehen sie den Kopf. Die Dialoge kommen vom Band, die Stimmen gehören nicht den Schauspielern: kein Playback, das Authentizität vortäuscht, sondern deutlich Tonkonserven, eingesprochen von Laiendarstellern, dazu übersteuerte Geräusche. Den Schauspielern ist so jegliche Individualität (»Menschlichkeit«) genommen. Konsequenterweise tauschen die Darsteller während der Vorstellung ihre Identität, verkörpern verschiedene Darsteller eine Figur, wobei sie kaum zu unterscheiden sind. Zwischen den manchmal stummen Szenen – ein Spruchband informiert: »Im Wohnzimmer«, »Im Büro« usw. – Video-Projektionen vom Holzkasten mit minimalen Varianten (mit Hollywoodschaukel oder mit Gummibaum, der mal links, mal rechts steht, am Schluss umfällt), durchs Bild huschen Laiendarsteller. Nach zwei Stunden, keine Pause, erschlägt Herr R., von einem Moment zum nächsten, mit einer Engelsstatue seine Frau, den Sohn, eine Nachbarin – Kennedy inszeniert dies nicht als brutalen Akt, nicht als emotionalen Ausbruch, sondern als Slapstick-Nummer. Die Szenen alltäglicher Monotonie (am Arbeitsplatz, in der Ehe, im Familienleben) werden aneinandergereiht; es gibt keine Eskalationskurve, in der alles auf die Explosion, den Amoklauf hinsteuert, nichts, was das Fass zum Überlaufen bringt. »Warum jemand Amok läuft, bleibt genau so abgründig wie die Frage, warum jemand Suppe isst«, erklärt die Regisseurin im Programmheft.<sup>1</sup>

Die Machart und Spielweise des gleichnamigen Films, bei dem sich der Theaterabend Handlung und Text ausborgte, war diametral entgegengesetzt. »Warum läuft Herr R. Amok?« war ein Gruppenexperiment, in wenigen Tagen kunstlos abgedreht. Es gab kein ausgearbeitetes Drehbuch; Rainer Werner Fassbinder und Michael Fengler hatten lediglich in einem zweiseitigen

gen Szenario den Handlungsverlauf skizziert. Es wurde improvisiert, kein Dialog war vorgegeben: Die Schauspieler, ausnahmslos Mitglieder der anti-teater-Truppe (inklusive Mutter Fassbinder), plapperten drauf los, erzählten Witze, das übliche Alltagsgewäsch. Die Darsteller konnten ihre Rolle frei gestalten und ihre persönlichen Attitüden einbringen; ihre realen Namen dienten auch als Figurennamen. Auch dem Kameramann hatte man alle Freiheiten eingeräumt; der Film hat lediglich 32 Einstellungen, ganze Sequenzen wurden durchgedreht. »Warum läuft Herr R. Amok?« ist eine unspektakuläre Studie über die Leere einer erschreckend normalen Kleinbürgerexistenz. Fassbinder hatte zeitlebens ein recht zwiespältiges Verhältnis zu dem Film, den er »in hohem Maß widerlich und eigentlich fast eklig« fand.<sup>2</sup>

Bei der Uraufführung 1970 hinterließ der Film einen starken Eindruck: Die Dialoge seien »von so banaler Durchschnittlichkeit, daß allein das Zuhören schon fast Schmerzen bereitet«, meinte Wilhelm Roth; nicht allein der Inhalt, auch die ästhetische Methode mache den Film so trostlos.<sup>3</sup> Ganz ähnlich das Filmerlebnis einer Nachgeborenen. »Die Szenen sind nur Darstellung von – oder ist es Imitation von – Leben. Man guckt diesem Leben zu, und das wird dann beendet. Das ergibt ein fahles, leeres Gefühl«,<sup>4</sup> schildert Lena Newton ihren Eindruck. Sie ist die Bühnenbildnerin von Susanne Kennedys Inszenierung, die mit konträren Mitteln – äußerst formstreu und minimalistisch im Gegensatz zur Vorwegnahme der »Dogma«-Ästhetik des Films – ein ähnliches Ergebnis erreicht. »Der Blick auf den Menschen ist in diesem Forschungslabor gnadenlos«, bemerkte eine Theaterkritikerin.<sup>5</sup>

Das Berliner Theatertreffen 2015 hatte zudem einen »Focus Fassbinder«. An diversen Schauplätzen gab es mehr oder minder geglückte theatrale Aktionen. Die Schaubühne am Lehniner Platz präsentierte »Angst essen Deutschland auf. Ein Blick zurück nach vorn aus der Sicht und mit den Worten von Rainer Werner Fassbinder«, die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz setzte dagegen »Der 2. Tod deines Kollektivs oder Die wunderbare Welt des R. W. Fassbinder«; im Haus der Berliner Festspiele lief »Einer, der eine Liebe im Bauch hat, der muss nicht am Flipper stehen«. Zwei reguläre Inszenierungen, seit Langem auf dem Spielplan, gab es auch zu sehen.

Hakan Savaş Micans Bühnenversion von »Angst essen Seele auf« ist stets ausverkauft im Berliner Maxim Gorki Theater, das sich selbst als postmigrantisches Theater versteht. Fassbinders in ihrer Reduktion auf gesellschaftliche Mechanismen fast holzschnittartige Liebesgeschichte zwischen der alten deutschen Putzfrau und dem viel jüngeren Marokkaner wird zwar in der 1970er Zeit belassen, doch die Figuren haben ein heutiges (Selbst-)Bewusstsein. Und was damals ein Problem war, scheint heute nur noch lächerlich – die Figuren werden lustvoll in die Karikatur getrieben, Fassbinder als Boulevard-Theater. »Ein Abend voller Humor und live Musik«, wirbt das Theater, und tatsächlich, mit Musik geht alles besser. Daniel Kahn hat

im radebrechenden Deutschenglisch schmissige Songs beigesteuert, die er am Klavier und Akkordeon vorträgt. Am Schluss tanzt das ungleiche Paar beschwingt ins selige Happy End, und Emmi verkündet mit Inbrunst: »Zusammen sind wir stark.« Im Fassbinder-Film sagt zwar Brigitte Mira auch diesen Satz, da klingt er aber eher brüchig, denn sie machen sich selbst Mut. Doch dann bricht ihr Ali zusammen, Magengeschwür, und die letzte Szene spielt im Krankenhaus. Ein Arzt erklärt Emmi, dass Ali wieder gesund wird, in einem halben Jahr dies aber wieder passieren kann – nicht ungewöhnlich bei Gastarbeitern. Ein Happy End sieht anders aus, doch davon will man im Gorki Theater nichts wissen. Der Programmzettel vermerkt verschämt: »Auf die letzte Szene des Drehbuchs wurde aus inszenierungsimmanenten Gründen verzichtet.«

Auf dem Podium des Symposiums zum Theatertreffen sitzen Susanne Kennedy und Hakan Savaş Mican. Fassbinders Blick auf die Menschen sei, meint Kennedy, »fast unerträglich direkt«, »man könnte fast sagen: grausam, wenn da nicht soviel Sehnsucht drin wäre«. Seine Dialogsätze seien »ohne Kunstfilter«, und diese »Hässlichkeit« fände sie faszinierend. Hakan Savaş Mican hat ein gänzlich anderes Fassbinder-Bild: Er lobt den Geschichtenerzähler, dessen Wärme und »tiefe Menschenliebe«. Sie diskutieren mit dem Dramaturgen Florian Borchmeyer, der die Textfassung von »Die Ehe der Maria Braun« für Thomas Ostermeiers Inszenierung erstellt hat. Sie hatte Premiere 2007 an den Münchner Kammerspielen, wurde 2008 zum Berliner Theatertreffen eingeladen und 2009 von der Schaubühne in Berlin übernommen. Fünf Jahre später hat Ostermeier seine Inszenierung relaucht, mit komplett neuer Besetzung am alten Theater. Die Erfolgsproduktion wurde beim Festival in Avignon, der Biennale in Venedig und dem New Wave Festival in New York gezeigt, gastierte in Moskau und ist immer noch im Repertoire.

»Dass Emanzipation und der Geist der 50er-Jahre zusammentreffen, ist für mich der Clou an dem Drama«, erklärt der Regisseur, der »das Drehbuch des Films wie ein Stück« behandelt.<sup>6</sup> Und entsprechend damit umgeht. »Ostermeier gelingt das Kunststück, jenseits einer notgedrungen defizitären Filmnacherzählung etwas Eigenes auf die Bühne zu stellen, ohne deshalb Fassbinder zwanghaft gegen irgendeinen selbst auferlegten Strich bürsten zu müssen«, lobte die Kritik.<sup>7</sup> Der wesentliche Regie-Einfall: die Besetzung mit einer Frau (der Titelheldin) und vier Männern in allen anderen, männlichen wie weiblichen, 27 Rollen. Der Kostümwechsel findet auf offener Bühne statt, dazu reicht oftmals nur eine Perücke oder eine veränderte Haltung: aus Marias Mutter wird der Buchhalter Senkenberg, aus dem Kriegsheimkehrer Hermann Braun Marias Freundin Betti und so weiter. Das ist ganz offensichtlich ein großer Spaß für die Schauspieler, aus dem Stück machen sie eine Travestie-Show, teils nahe an einer Comedy. Doch die Aufführung rutscht

nicht ab in die Klamotte, sondern hier wird mit genuin theatralen Mitteln ein Stück realistischer Erzählkinos auf der Bühne dekonstruiert. »Eine stimmige Regie-Idee für ein Thema, das man heute ›Gender-Diskurs‹ nennen würde und das Fassbinder seinerzeit auf eine Art thematisierte, hinter die Kunst wie Gesellschaft heute oft zurückfallen. Ostermeier indes ist in dieser Inszenierung auf Augenhöhe.«<sup>8</sup>

»Im Theater ist Fassbinder lebendig wie eh und je«, schrieb eine Zeitung zur Ostermeier-Inszenierung.<sup>9</sup> Das stimmt: Die Filme altern, Theater dagegen ist stets Vergegenwärtigung. Der Umgang mit Fassbinders Texten entspricht inzwischen der Inszenierungspraxis mit Klassikern. Auffällig ist auch: Alle drei Inszenierungen sind Bühnenadaptionen von Filmen Fassbinders; seine originären Theatertexte scheinen kaum noch präsent.

### Theatermuseum

Das einstige Underground-Theater, das die Lokalpresse mit Skandalen außerhalb des Feuilletons versorgte, ist inzwischen museumsreif. Das Deutsche Theatermuseum in München, beheimatet in den Hofgartenarkaden, hat 2012 in einer Ausstellung liebevoll die Hinterlassenschaften der Chaos-Truppe aus den wilden Anfangsjahren zusammengetragen: hektografierte Textbücher, handschriftliche Besetzungslisten, selbst gelayoutete Programmhefte, Fotomaterial unterschiedlicher Qualität, getippte Einladungen und wenig professionell gestaltete Plakate. Zur Ausstellung ist ein Buch erschienen: »Rainer Werner Fassbinder. Theater als Provokation« von David Barnett. Es handelt sich um die Übersetzung seiner 2005 in der Cambridge University Press herausgekommenen Studie »Rainer Werner Fassbinder and the German Theatre«. Laut Impressum eine »aktualisierte und erweiterte Ausgabe«, ist in Wahrheit ein Verlust zu konstatieren: Zwar bringt die deutsche Version viele schöne Fotos und interessante Faksimiles, aber der zeithistorische Kontext, der in der englischen Originalausgabe zumindest skizziert wird, fehlt völlig.

Fassbinder, der sich nie als Originalgenie verstand, nahm teil am ästhetischen Diskurs, der damals über das Theater geführt wurde. Ein Beispiel: Auf die Frage, ob er sich mit Brecht verwandt fühle, antwortete er: eher mit Ödön von Horváth.<sup>10</sup> »Horváth ist besser als Brecht«, hatte im März 1968 Peter Handke in »Theater heute« proklamiert,<sup>11</sup> und dies wurde geradezu zur Parole, zu der sich junge Dramatiker wie Martin Sperr und Franz Xaver Kroetz bekannten; verbunden mit der Wiederentdeckung Marieluise Fleißers, zu der Fassbinder seinen Beitrag leistete, kam es in jenen Jahren zur Renaissance des kritischen Volksstücks auf deutschen Bühnen. Das Theater befand sich im Umbruch, die Generation Peter Stein, Peter Zadek und eben

auch Rainer Werner Fassbinder eroberte die Bühnen. Zwischen ihnen (und ihren Produktionen) gibt es Korrespondenzen und Konkurrenzen, isoliert kann man Fassbinders Inszenierungen kaum richtig werten.

Theater ist bekanntlich eine vergängliche Kunst. Der Rekonstruktion eines Theaterabends sind Grenzen gesetzt, zumal wenn der Autor nicht aus eigener Anschauung berichten kann, sondern sich lediglich auf ein paar Zeitungskritiken (in der antiteater-Zeit eine spärliche Ausbeute: drei, vier Kurzkritiken im Lokalteil) und vier Jahrzehnte später geführte Interviews mit den damals Mitwirkenden stützen kann. Barnett breitet die im Archiv der Fassbinder Foundation liegenden Materialien aus; andere Quellen geraten nicht in seinen Blick, obwohl dort aufschlussreiche Selbstaussagen zum Theaterverständnis Fassbinders zu finden sind.

Anfang November 1978 nahm er an einer Tagung der Dramaturgischen Gesellschaft in Berlin teil. Das Thema lautete »Alltags- und Kunstsprache«; auf dem Podium saßen neben Fassbinder der Schriftsteller Frank Geerk, Verfasser des RAF-Dramas »König Hohn«, der fränkische Mundartdichter Fitzgerald Kusz, dessen Volksstück »Schweig, Bub« in zahlreiche Dialekte übersetzt wurde, der Germanist Eberhard Lämmert sowie Marianne Kesting, die das dem Round-table-Gespräch vorangegangene Grundsatzreferat »Spracherneuerung oder Sprachzerfall« gehalten hatte. Fassbinder widersprach Kesting sofort; im Tagungsprotokoll heißt es: »Er weiß sich sehr wohl in der Tradition – was später, in historischer Distanz, sicher auch den Literaturwissenschaftlern auffallen wird. Spontaneität beim Vorgang des Schreibens – diesem Vorgang von Übersetzung, Konzentration von Gedanken, Vorstellungen, Phantasie? Mein Gott, wie schön, wenn man das auch noch spontan könnte ...«<sup>12</sup> Das Gespräch kreiste um die Dialogsprache im realistischen Volksstück; der Name Horváth fiel nicht, aber der von ihm so genannte »Bildungsjargon«, ein Gemisch aus Leerformeln, Ressentiments und Gefühlskitsch aus Trivialromanen, entspricht den Sprachhaltungen, die Fassbinder seinen Figuren zuschreibt: »Beim Schreiben einer Dialogszene, beim ›Herstellen der Situation‹ versuche ich natürlich, zuerst einmal die Klischees herauszufinden, in denen sich ein Gespräch ausdrückt; ich arbeite mit diesen Klischees und mache meine persönliche Sprache daraus. Kroetz und Greiner verfahren gewiß ebenso. Kroetz zumal schreibt ein Bayrisch, das eigentlich jeder Schauspieler reproduzieren kann.«<sup>13</sup> Die Sprache, die jeder Autor für sich finden müsse, habe natürlich mit seiner Herkunft zu tun: »Ich glaube, alles was man aufschreibt, hat noch etwas von dem Dialekt, in dem man aufgewachsen ist.« Den in Berlin versammelten Dramaturgen ging es nicht zuletzt darum, durch wirklichkeitsnahe Sprache ein neues Publikum fürs Theater zu gewinnen. Günther Penzoldt, Intendant des Staatstheaters Saarbrücken, erzählte in der anschließenden Diskussion, seine Bühne habe »Katzelmacher« in Gernsbach/Baden in einem Wirtshaussaal gespielt; um



zwei Uhr nachts sei die Diskussion noch nicht beendet gewesen. »Aber man kann nicht vorsätzlich ein Dialektstück schreiben, damit die Arbeiter ins Theater kommen«, blieb Fassbinder skeptisch.<sup>14</sup>

Zehn Jahre zuvor hatte Fassbinder mit dem antiteater selbst noch im Wirtshaus gespielt, in der Schwabinger »Witwe Bolte«. In dieser frühen Werkphase erhob er die Verkehierung der Medienkonventionen zum Prinzip: »Ich habe im Theater so inszeniert, als wäre es Film, und habe dann den Film so gedreht, als wär's Theater, das hab ich ziemlich stur gemacht.«<sup>15</sup> Als er bereits in Bremen, damals der aufregendste Ort des Gegenwartstheaters, inszenierte, erklärte er: »Beim Theatermachen lerne ich mehr. Erfahrungen, die man beim Film macht, kann man am Theater nicht verwerten, wohl aber umgekehrt. Ich glaube, wenn man Filme macht, muß man vom Theater etwas verstehen. Damit hab ich mir sicherlich wieder ungeheuer viel Feinde gemacht.«<sup>16</sup> Die Gewichtung verschob sich dann immer mehr in Richtung Film, aber die Arbeit für die Bühne gab er deshalb nicht auf. »Statt zwischen den einzelnen Filmen Pausen zu machen, setze ich mich halt in so ein Theater und mache für wenig Geld eine Inszenierung. Und ich finde dabei ganz andere Dinge heraus.«<sup>17</sup> Die im Theater üblichen, sich über mehrere Wochen hinziehenden Proben ermöglichen intensivere Beziehungen zwischen den Mitwirkenden als bei Dreharbeiten, wo schon aus Kostengründen dafür keine Zeit sei. »Mir ist beim Film lieber, wenn er fertig ist, und beim Theater ist mir der Herstellungsprozess wichtiger. Beim Theater interessiert mich das Ergebnis nicht so sehr, wie der Prozess, es herzustellen.«<sup>18</sup>

Entsprechend gering war Fassbinders Interesse daran, seine Theaterarbeit zu konservieren. Es gibt vier Fernsehfilme, die auf Bühneninszenierungen basieren,<sup>19</sup> aber es sind keine Aufzeichnungen von Aufführungen, auch nicht live mitgefilmt vor Publikum. In drei Fällen sind es Nachinszenierungen im TV-Studio, teilweise in anderer Besetzung und in verändertem Bühnenbild. Sie geben nur einen eingeschränkten, durch den Medientransfer gefilterten Eindruck vom Theaterregisseur Fassbinder. Die räumliche Kontinuität zwischen Bühne und Publikum wird aufgehoben; zwischen Aufführung und Zuschauer schiebt sich die Kamera als Vermittlungsinstanz. Anstelle des frei schweifenden Blicks auf die Guckkastenbühne wird dem Zuschauer mittels Bildausschnitt, Kamerabewegung und Montage vorgesetzt, was er sehen soll. Dazu kommt: Fassbinder strebte keine bloße Reproduktion an, sondern bearbeitete im Fernsehstudio das im Theater erzielte Ergebnis.

Wie kompliziert die Verhältnisse sein können, deutet die Formulierung in den Credits zur WDR-Produktion »Das Kaffeehaus« an: »Inszenierung von Rainer Werner Fassbinder und dem antiteater München unter Verwendung der von Peer Raben und Rainer Werner Fassbinder mit dem Bremer Ensemble entwickelten Spielelemente«. Für die Uraufführung von »Bremer Freiheit« hatte der Bühnenbildner Wilfried Minks den Boden als blutrotes Meer