

# Körperlichkeit und Materialität im literarischen, dramatischen und filmischen Werk Rainer Werner Fassbinders

Anne Julia Fett

Fassbinders filmisches Werk als 'körperlich' zu bezeichnen, seine Körperlichkeit als ein zentrales Leitmotiv herauszustellen, ist mittlerweile beinahe zu einem filmwissenschaftlichen Allgemeinplatz geworden. Das erotisch konnotierte Ausstellen des (Schauspieler-)Körpers durch den Regisseur im Film rückt in den an einer körperlichen Komponente seiner Werke orientierten Interpretationsansätzen ebenso in den Mittelpunkt des Interesses wie die Analogsetzung seines Gesamtwerkes mit einem Körper, dessen Funktionszusammenhang als 'organisch' beschrieben wird.<sup>1</sup> Im vor Kurzem erschienenen, über 600 Seiten umfassenden Sammelband *A Companion to Rainer Werner Fassbinder*,<sup>2</sup> welcher dessen filmisches Werk aus unterschiedlichen Blickwinkeln detailliert beleuchtet, nimmt ein Großteil der Autoren auf die charakteristische Körperlichkeit bzw. *corporeality* der Filme Bezug. Was die versammelten Beispielanalysen in ihrer zumeist selbstverständlichen, nicht weiter problematisierten Verwendung dieses Begriffes jedoch versäumen, ist zum einen dessen genauere Definition; zum anderen das Nachzeichnen einer Entwicklungslinie dieses offenbaren Leitmotivs innerhalb von Fassbinders Werk.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Vgl. zu dieser Analogie etwa Ekkehard Knörer, der in Fassbinders „Welt am Draht“ den zweiteiligen Film als «organisches Glied im Fassbinder-Werkzusammenhang» beschreibt, in «Die Tageszeitung». 11.03.2010. <<http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2010%2F03%2F11%2Fa0020&cHash=e984a2ba7e>> (26-03-2012).

<sup>2</sup> Brigitte Peucker (Hrsg.), *A Companion to Rainer Werner Fassbinder*, John Wiley & Sons, Chichester 2012.

<sup>3</sup> Während Claire Kaiser zum einen Fassbinders unbeschönigte Darstellung von Nacktheit, zum anderen das Ausstellen kranker, geschundener Körper als Projektionsfläche gesellschaftlicher Missstände untersucht, geht Brigitte Peucker in ihrem Beitrag der spezifischen Körperlichkeit des Films *Despair* nach, indem sie diesen hinsichtlich des von ihm eingesetzten Verhältnisses zwischen dem Körper und seinen (kinematographischen, imaginierten, gespiegelten) Abbildern analysiert. Nadine Schwakopf konzentriert sich schließlich auf Fassbinders Filme *Fontane Effi Briest*, *Martha* und *Angst vor der Angst*,



Indem das Motiv der Körperlichkeit von einigen Autoren als Nebeneffekt der Theatralität, der hochgradigen ‘Theaterhaftigkeit’ von Fassbinders Filmen beschrieben, von anderen jedoch an biographische Daten (wie etwa den homosexuellen Subtext seines Werkes) geknüpft wird, changiert seine Bedeutung und entzieht sich letztlich jeglicher definitorischer Festlegung. Als *umbrella term*, der alle möglichen Bedeutungsnuancen und Konzepte in sich vereint, erscheint die Fassbindersche Körperlichkeit als Analysekatégorie ungeeignet. Erst eine genaue Definition und Genealogie könnte das Konzept als Untersuchungsinstrument fruchtbar machen; was angesichts seiner immer wieder betonten Bedeutung für das gesamte Werk des Regisseurs umso wünschenswerter und dringender erscheint: «Fassbinder’s cinema is preeminently corporeal. It is distinguished by the focus on the human body, omnipresent on the screen».<sup>4</sup>

Mag die Kritik Vivian Sobchacks, der gemäß die zeitgenössische Filmtheorie die physische, sinnliche Komponente des Films zu lange ignoriert habe,<sup>5</sup> für einen Großteil der Filmwissenschaft auch zutreffen – im Falle Fassbinders vermag sie nicht zu greifen. Statt von einer Vernachlässigung ließe sich hier geradezu von einer Überbetonung der ‘physischen Komponente’ seiner Filme innerhalb der Forschung sprechen. Diese Überbetonung der Körperlichkeit hat jedoch zu ihrer Vagheit, ihrer mangelnden Hinterfragung, ihrer Undefiniertheit beigetragen.

Dass der Film als solcher sich bereits als ‘körperliches’ Medium par excellence begreifen lässt als Medium, welches ohne die Möglichkeit einer Darstellung und Ausstellung von Körpern gewissermaßen seiner Existenzgrundlage beraubt wäre, ist offensichtlich. Der Film lebt von

um deren Konstituierung von Körperlichkeit unter Bezugnahme auf aktuelle Ansätze der *gender theory* zu umreißen. Vgl. Claire Kaiser, *Exposed Bodies; Evacuated Identities*, S. 101-117, Brigitte Peucker, *In Despair: Performance, Citation, Identity*, S. 290-312, Nadine Schwakopf, *Beyond the Woman’s Film: Reflecting Difference in the Fassbinder Melodrama*, S. 226-244. Alle in Brigitte Peucker (Hrsg.), *A Companion to Rainer Werner Fassbinder*, a. a. O.

<sup>4</sup> Claire Kaiser, *Exposed Bodies; Evacuated Identities*, a. a. O., S. 101.

<sup>5</sup> «Contemporary film theory, however, has generally elided both cinema’s sensual address and our own “corporeal-material being” as film viewers». Vgl. Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley 2004, S. 55f.



der Inszenierung von Körpern. Während die Literatur über die Möglichkeit der mehr oder weniger unmittelbaren sprachlichen Wiedergabe einer Innerlichkeit der Figuren verfügt, bedarf der Film zwangsläufig der 'körperlichen Sprache', des Verhaltens seiner Figuren, um deren gegenwärtige seelische Zustände sowie deren vorhergegangene innere Entwicklungen wiederzugeben: «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». <sup>6</sup> Gemäß dieser von Gilles Deleuze präzisierten Eigenschaft des Mediums Film – seiner essenziell 'körperlichen' Sprache, welche dem filmischen Dialog erst seine nötige Überzeugungskraft und Authentizität verleiht – hat sich eine einflussreiche zeitgenössische Drehbuchschule mit dem Slogan «Film is Behavior» <sup>7</sup> definiert. «Film ist Verhalten» – erscheint unter dieser Prämisse die Betonung der Körperlichkeit von Fassbinders Filmen nicht in gewisser Weise redundant? Wenn das Medium Film als solches bereits von der Körper-Sprache seiner Figuren, von den «Verhaltensweisen oder Stellungen des Körpers», gekennzeichnet ist, worin besteht dann die spezifische Körperlichkeit der Filme Fassbinders?

Um in angemessener, in präziser Weise von einer 'körperlichen Komponente' seiner Filme sprechen zu können, bedarf es zunächst einmal deren Definition: Wie lässt sich die individuelle, spezifische Körperlichkeit seiner Filme beschreiben, wodurch wird sie charakterisiert und wie vom Regisseur formal konstruiert? Und vor allem: Ist es überhaupt legitim, eine Analyse von Fassbinders Werk hinsichtlich des Leitmotivs der Körperlichkeit auf seine Filme zu beschränken – und damit sein gesamtes literarisches und dramatisches Schaffen unberücksichtigt zu lassen?

Während Rainer Werner Fassbinder rückblickend in erster Linie mit seinem beeindruckend umfangreichen, international anerkannten

<sup>6</sup> Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Dt. von Klaus Englert, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1997, S. 244.

<sup>7</sup> Es handelt sich um die Drehbuchschule Syd Fields. Vgl. hierzu etwa sein Kompendium: *Screenplay. The Foundations of Screenwriting*, Delta, New York 2005.



filmischen Werk assoziiert wird, gerät sein Schreiben allzu oft in Vergessenheit. Tatsächlich umfasst sein schriftstellerisches Werk über 20 Theaterstücke, vier Hörspiele, mehr als ein Dutzend Essays, zwölf Liedtexte und nicht zuletzt zwei Bände mit Gedichten und Kurzgeschichten. Besonders letztere, deren Erstveröffentlichung erst wenige Jahre zurückliegt,<sup>8</sup> eröffnen dem Leser einen eindrucksvollen Einblick in die künstlerische ‘Werkstatt’ des jungen Fassbinder in einer weichenstellenden Anfangsphase seines Schaffens. Diese Anfangsphase erweist sich für ein Verständnis seines gesamten Werkzusammenhangs als höchst aufschlussreich – obwohl (oder gerade weil) sie den Autor selbst unbefriedigt ließ, woraufhin dieser sich, wohl im Bewusstsein des experimentellen, ‘unreifen’ Charakters seiner frühen Texte, über sie im Nachhinein ganz bewusst in Schweigen hüllte. So gibt Juliane Lorenz Fassbinders unbestimmte Antwort auf die Frage nach seinem Schreiben zu Beginn der 1960er Jahre folgendermaßen wieder: «Er habe eben so vor sich hin geschrieben, habe was angefangen und wieder zur Seite gelegt, eigentlich nichts Richtiges gemacht».<sup>9</sup>

Die 45 Gedichte, vier Kurzgeschichten und das Hörspiel des ersten Bandes mit dem Titel *Im Land des Apfelbaums* bleiben ebenso wie die drei Gedichte, drei Kurzgeschichten, das Hörspiel und die beiden sozialkritischen Essays zum Tod John F. Kennedys des zweiten Bandes *Im Land des Apfelbaums II* von Fassbinder unerwähnt. Es vergehen 42 Jahre, bevor die beiden vom Autor auf der Schreibmaschine geschriebenen und von Hand gebundenen Bände aus der Vergessenheit auftauchen, bevor sie 2005 bei einem kleinen, eher unbekanntem Verlag erscheinen,<sup>10</sup> ohne dass ihnen von Seiten der Kritik oder der Literaturwissenschaft große Aufmerksamkeit zuteil würde.

Für das Nachzeichnen einer Entwicklungslinie der Körperlichkeit in Fassbinders Werk nehmen aber gerade diese beiden weitge-

<sup>8</sup> Rainer Werner Fassbinder, *Im Land des Apfelbaums*, hrsg. von Juliane Lorenz und Daniel Kletke, SchirmerGraf, München 2005.

<sup>9</sup> *Ebd.*, Juliane Lorenz, *Die wunderbare Selbstbeziehung des frühen Rainer Werner Fassbinder*, S. 9-21, hier S. 15.

<sup>10</sup> Die Bände sind beide in der in Anm. 8 nachgewiesenen Ausgabe *Im Land des Apfelbaums* enthalten.



hend unbeachteten Bände eine durchaus zentrale Stellung ein: Inmitten ihrer stilistischen Heterogenität, ihrer sprachlichen Ungeschliffenheit, ihrer beeindruckenden Unmittelbarkeit und Anschaulichkeit findet sich die Keimzelle der spezifischen Körperlichkeit, welche Fassbinder als unverwechselbares Kennzeichen seiner Poetik, als charakteristisches Formprinzip zu entwickeln beginnt – als ein Formprinzip welches von diesen frühen Texten an sein gesamtes literarisches, dramatisches und filmischen Werk durchziehen wird.

Als bemerkenswert und wegweisend erscheint vor allem die von Fassbinder inszenierte Interaktion von Körper und Raum, welche in zahlreichen der in *Im Land des Apfelbaums* gesammelten Gedichte an die Stelle eines unmittelbaren Ausdrucks poetischer Innerlichkeit tritt, diesen bewusst verhindert und unterläuft. Obwohl die Evokation von Seelenzuständen im inhaltlichen Zentrum der Gedichte steht, erfolgt diese niemals in direkter, expliziter Weise. Sie wird permanent gestört durch die bruske Aufzählung und Aneinanderreihung von Dingen, von durch Kommata von einander getrennten Substantiven, welche als isolierte, nicht einmal mit dem zugehörigen Artikel versehene Einheiten unverbunden nebeneinander stehen. Diese Art der charakteristischen Aneinanderreihung findet sich etwa in den ersten beiden Strophen eines Gedichts von 1961:

Eines Abends, Nebelfelder  
Kaltes Lachen, Frost und Straße,  
Undurchsichtige schwarze Wälder  
Freiheit, Leben sind Ekstase

Rauscht das Leben, unaufhaltsam  
Kalte Lichter, Wärme, Straße  
Ohne Reue, ohne Scham  
Freiheit, Leben sind Ekstase<sup>11</sup>

Die unpersönliche Stimme des Gedichts, welche weder in der ersten noch in der dritten Person spricht und auf diese Weise unver-

<sup>11</sup> *Ebd.*, S. 13f.



ortbar bleibt, entwirft zunächst einmal durch die Markierungen von Zeit und Ort («Eines Abends, Nebelfelder») eine Umgebung, ein Setting der poetischen Szenerie. Schließlich evoziert sie innerhalb dieser Umgebung ausschließlich mittels einer in der Sphäre des Äußerlichen verbleibenden Verhaltensbeschreibung einen Seelenzustand: «Kaltes Lachen». Auffälligerweise fehlt dieser Verhaltensbeschreibung jeglicher personale Bezug: Bis zum Ende des Gedichts bleibt die Figur, der das «Kalte Lachen» angehört, unauffindbar, wird vom poetischen Setting, auf dessen Oberfläche sie sich zeigt, gewissermaßen verschluckt. Die vollkommen isolierte Stellung der Verhaltensbeschreibung «Kaltes Lachen» inmitten der unverbundenen Substantive, die sie umgeben («Nebelfelder», «Frost und Straße»), verleiht ihr den Status eines Fremdkörpers innerhalb des Gedichts. Dieser Eindruck wird durch die im Vorigen beschriebene Form der brüskten, artikel- und nahezu konjunktionslosen Aneinanderreihung der Substantive noch verstärkt. Die von Fassbinder entwickelte Methode der Aneinanderreihung setzt, indem sie die verschiedenen, unvermittelt heraufbeschworenen Dinge unverbunden und schlaglichtartig vor dem inneren Auge des potentiellen Lesers erscheinen lässt, eine Kontamination zwischen den widersprüchlichen, einander gegenüber gestellten Einheiten in Gang. Die unpersönlichen, allein dem Setting zuzuordnenden Kategorien «Nebelfelder» und «Frost und Straße», welche die persönliche Kategorie des «Kalten Lachens» umgeben, werden von dieser insofern 'kontaminiert', als dass sie zu einer atmosphärischen Veräußerlichung der Innerlichkeit einer Figur werden, welche einzig und allein durch ihr «Kaltes Lachen» in Erscheinung tritt. Eben diese Methode der Kontamination von unpersönlichen und persönlichen Kategorien, welche auf die Veräußerlichung von Innerlichkeit, auf ihre Projektion in den Raum, in das äußere poetische Setting zielt, kennzeichnet als charakteristisches Formprinzip das gesamte Gedicht.

Die höchst suggestive, manifeste Äußerlichkeit spiegelt die verdrängte Innerlichkeit einer Figur wider, welche innerhalb des Gedichts implizit angelegt ist, ohne dass sie jedoch jemals explizit als Person zutage träte. In diesem Sinne wird das Formprinzip des Gedichts als ein psychosomatisches Prinzip beschreibbar: Als ein Prin-



zip, welches Symptome einer personalen Innerlichkeit nicht allein auf der körperlichen Oberfläche einer Figur («Kaltes Lachen»), sondern auch (und in erster Linie) auf der Oberfläche der Dinge, der materiellen Umgebung, wahrnehmbar werden lässt («Undurchsichtige schwarze Wälder», «Kalte Lichter, Wärme, Straße» usw.).

Das Prinzip der poetischen Inanspruchnahme der Materialität der Dinge, auf deren Oberfläche verdrängte emotionale Energien und unsagbare Seelenzustände wahrnehmbar werden, zieht sich als ein roter Faden durch nahezu alle der 48 in *Im Land des Apfelbaums* gesammelten Gedichte.

So konstruiert Fassbinder etwa in seinem Gedicht *Untergang* in ganz ähnlicher Weise wie in *Eines Abends* zunächst ein äußerliches poetisches Setting, um dieses mit dem isolierten sprachlichen Fremdkörper einer Verhaltensbeschreibung der Akteure des Gedichts zu konterkarieren. Bis in die syntaktische Struktur, die charakteristische Aneinanderreihung von artikellosen Substantiven hinein wiederholt dieses Gedicht das beschriebene Formprinzip:

Ein Rauschen, Stille, Donner, Rauschen  
Ein Meer und Wogen, Zischen, Stille  
Ein liebend Paar umschlungen eng, sie lauschen  
So stark Vernunft, labil der Wille.<sup>12</sup>

Die Sphäre des Akustischen tritt in diesem Gedicht hinzu als ein Medium, durch welches die unpersönliche, materielle Umgebung und die Figuren unmittelbar miteinander kommunizieren. Das poetische Setting wird von verschiedenen der Meeresbrandung zuzuordnenden Geräuschen gekennzeichnet, welche Fassbinder in schroffer, verbindungsloser Aufzählung montiert («Rauschen, Stille, Donner, Rauschen [...] Zischen, Stille»). Das Verhalten der Figuren des Gedichts, des umschlungenen Paares, zeigt diese als extrem sensibel, gewissermaßen als durchlässig für die sie umgebenden Geräusche: «Sie lauschen». Auch in diesem Gedicht veräußert die Umgebung einen Seelenzustand – den Seelenzustand der inneren

<sup>12</sup> *Ebd.*, S. 29.



Aufgewühltheit der (im Übrigen auch hier nicht weiter individualisierten) Figuren. Lange bevor es am Ende des Gedichts heißt «So stark Vernunft, labil der Wille», bevor also die Innerlichkeit der Figuren zum ersten Mal expliziert wird, ist diese für den Leser bereits in plastischer Weise greifbar geworden; als impliziter, atmosphärischer Protagonist des psychosomatischen Settings des Gedichts. Das Verhältnis von Setting und Figuren erscheint auf diese Weise als ein Austauschverhältnis, als ein Verhältnis gegenseitiger Durchlässigkeit.

Dieses charakteristische Interaktionsverhältnis, die beständige Kommunikation von Figurenkörper und Raum, findet sich auch in den in *Im Land des Apfelbaums I und II* enthaltenen Kurzgeschichten wieder. Dass es sich durchaus um einen wechselseitigen Austauschprozess handelt, dass also nicht allein das poetische Setting sich als durchlässig für die Innerlichkeit der Figur erweist, sondern anderherum auch der Figurenkörper durchlässig für Einflüsse der Umgebung ist, veranschaulicht die Kurzgeschichte *Der Weg zurück*:

Die Nacht war warm gewesen, so warm wie der Regen, der seit Wochen ununterbrochen niederfiel. Ich hatte am Abend vorher in einem Restaurant gut zu Abend gegessen und war dann durch den Regen nach Hause gegangen. Fast heiß rann mir das Wasser über das Gesicht und drang ganz langsam in mich ein. Ungemütlich, ja lästig mutete es mich an. Die Nacht war dann grausam gewesen. Unaufhörlich prasselten die Tropfen in mein Gehirn, ich wälzte mich von einer Seite auf die andere und zermarterte mich in der Hoffnung, einschlafen zu können.<sup>13</sup>

In dieser Passage lässt Fassbinder nicht nur den verstörten, depressiven Seelenzustand der Figur durch deren materielle Umgebung greifbar werden; darüber hinaus dringt die materielle Umgebung (in Form des penetranten Regens) unmittelbar in den Körper der Figur und durch diesen in deren Psyche ein, wird physisch zu ihrem Teil: «Unaufhörlich prasselten die Tropfen in mein Gehirn». Der Körper

<sup>13</sup> *Ebd.*, S. 91-95, hier S. 91.





der Figur und die Dinglichkeit der Umgebung, in welcher diese sich befindet, verschmelzen zu einer materiell-personalen Einheit.

Die psychosomatische Sprache der Dinge, der Materialität des Settings, lässt sich in anschaulicher Weise in zahlreichen Passagen von Fassbinders früher Lyrik und Prosa beobachten. Im Gedicht *Die Fassade*, welches in lapidarem, nüchtern-zynischen Ton die Rollenhaftigkeit und Ausgehöhltheit einer Figur beschreibt, taucht dieses Motiv, das Motiv des Einswerdens von menschlichem Körper (hier dem Gesicht) und Materie, wieder auf:

Hoch und vornehm die Fassade -  
Und innen?  
Eingestürzt, schade!  
Ja, so ist es drinnen.

Schön die Stirn, Gesicht -  
Und innen?  
Weiß man, daß die Wahrheit bricht  
Dort drinnen?<sup>14</sup>

Das menschliche Gesicht als Fassade eines eingestürzten Gebäudes; der Regen, der das Gehirn der Figur infiltriert – bereits an dieser Stelle lässt die Analyse erahnen, inwiefern die undifferenzierte Feststellung der Körperlichkeit von Fassbinders Werk, verstanden als bloße Fokussierung auf den Körper, als dessen bewusstes Ausstellen, sich als unzureichend erweist. Es ist vielmehr das suggestive Inbeziehungsetzen des Figurenkörpers mit den diesen umgebenden Dingen, das Spiel mit den Grenzen von Körperlichkeit und Materialität, welches Fassbinder bereits in seinem frühen schriftstellerischen Werk als charakteristische Methode entwickelt. Eine Beschränkung des Leitmotivs der Körperlichkeit auf Fassbinders filmisches Werk greift daher zu kurz: Bevor der Autor/Regisseur die von ihm entwickelte Methode ins audiovisuelle Medium überträgt, hat er deren Wirkungsweise in seinem Schreiben bereits erprobt, variiert und per-

<sup>14</sup> *Ebd.*, S. 27.



fektioniert; und zwar nicht allein in seinen frühen Gedichten und Kurzgeschichten, sondern auch, wie zu zeigen sein wird, in seinen zwischen 1965 und 1975 entstandenen Theaterstücken.

Ein zentraler Subtext, der Fassbinder zum Schreiben seiner ersten Theaterstücke inspiriert und von dem diese geprägt erscheinen, findet sich in der Dramaturgie der kritischen Volksstücke *Ödön* von Horváths und Marieluise Fleißers. Sämtliche seiner während der 1960er Jahre im Kontext des Münchener Action-Theaters (und späteren Antiteaters) entstandenen Stücke adaptieren Charakteristika der Horváthschen und Fleißerschen Dramatik der 1920er und 1930er Jahre. Der gesellschaftskritische Impetus dieser Stücke; ihre Intention, das falsche, manipulierte Bewusstsein des Kleinbürgertums der Weimarer Republik in seinem unterschwellig aggressiven Potential zu demaskieren und es damit als Wegbereiter des Faschismus zu entlarven, fasziniert Fassbinder ebenso wie die spezifische Methode, mit deren Hilfe Horváth und Fleißer dieses falsche Bewusstsein enthüllen: Indem beide Dramatiker ihre Gesellschaftskritik im Wesentlichen auf die Ebene der dramatischen Sprache verlegen, gelingt es ihnen, diese umso subtiler und wirkungsvoller zu transportieren. Fassbinder erkennt das subversive Potential der den Figuren entfremdeten, aus hohlen Phrasen, Kalendersprüchen und Allgemeinplätzen pasticheartig zusammengesetzten, höchst anschaulichen und plastischen Theatersprache, mit deren Hilfe Horváth und Fleißer die Fremdbestimmtheit und das falsche Bewusstsein einer ganzen Gesellschaftsschicht zu demaskieren suchen. Für seine ersten eigenen Stücke bedient Fassbinder sich eben dieser Methode, benutzt sie als ein fruchtbares dramaturgisches Modell. So beschreibt er den Einfluss von Marieluise Fleißers Stück *Pioniere in Ingolstadt*<sup>15</sup> (welches er einige Jahre später, 1971, verfilmen wird) auf sein dramatisches Schreiben folgendermaßen:

Dazwischen [zwischen den Aufführungen von *Die Verbrecher* und *Krankheit der Jugend* durch das Action-Theater, A.J.F.] lagen die *Pioniere*

<sup>15</sup> Marieluise Fleißer, *Ingolstädter Stücke: Fegefeuer in Ingolstadt, Pioniere in Ingolstadt*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1977.



in *Ingolstadt*, wo ich versucht habe, was von Stücken zu begreifen, davon, wie Stücke gebaut sind oder wie man sie, um etwas zu sagen, ändern kann oder müsste. Das war an sich schon eine ganz entscheidende Zeit.<sup>16</sup>

Und über sein erstes vom Action-Theater mit Erfolg inszeniertes Theaterstück *Katzelmacher* (1968) schreibt er schließlich, es sei «letztendlich dann doch schon sehr davon beeinflusst, nämlich von den Erfahrungen [...] der *Pioniere in Ingolstadt*, mit dem Fleißer-Stück».<sup>17</sup> Der Einfluss der Theatersprache Horváths und Fleißers auf seine ersten eigenen Theaterstücke<sup>18</sup> beschränkt sich allerdings nicht auf deren entfremdeten, pasticheartigen Charakter, ihren Charakter als von den Figuren unreflektiert übernommene, geliehene Sprache der Sprichwörter und Banalitäten. Was Fassbinder darüber hinaus an dieser Sprache fasziniert, was er in kreativer, aktualisierender Weise adaptiert, ist ihre charakteristische Körperlichkeit. Horváths und Fleißers Theatersprache lässt sich insofern als ‘körperliche’ Sprache beschreiben, als dass sie die Stumpfheit, die innere Verrohung der kleinbürgerlichen Figuren sowie ihre Unfähigkeit, von den eigenen unreflektierten Gefühlen und der eigenen aggressiven Triebhaftigkeit zu abstrahieren, sprachlich abbildet. Diese unmittelbare Beschränktheit der Figuren auf die Ebene physischer Instinkte verhindert jegliche Kommunikation, macht jeden Gedankenaus-

<sup>16</sup> Rainer Werner Fassbinder, *Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews*, hrsg. von Robert Fischer, Verlag der Autoren, Frankfurt a.M. 2004, S. 63.

<sup>17</sup> *Ebd.*

<sup>18</sup> Fassbinder hatte mit dem Action-Theater ursprünglich die Inszenierung einiger Dramen Horváths geplant und hatte sich daraufhin mit dessen Dramaturgie vertraut gemacht. Schließlich wurde das geplante Horváth-Projekt durch die Inszenierung von Marieluise Fleißers Drama *Pioniere in Ingolstadt* ersetzt, welches das Action-Theater im Februar 1968 unter dem Titel *Zum Beispiel Ingolstadt* aufführte. Vgl. zur Geschichte des Action-Theaters und des antiteaters die detaillierte Studie David Barnetts, *Rainer Werner Fassbinder. Theater als Provokation*, Dt. von Sabine Bayerl, Henschel, Berlin 2012. Vgl. zum Kontext der ‘Wiedergeburt’ des kritischen Volksstücks in den 1960er Jahren, in welchem auch die Wiederentdeckung Horváths und Fleißers durch das Action-Theater steht, u.a., Teodoro Scamardi, *Teatro della quotidianità in Germania. Dagli psicogrammi sociali di M. Fleisser all’antiteatro di R. W. Fassbinder*, Edizioni Dedalo, Bari 1987.



tausch unmöglich. Ein in seiner rohen Brutalität zu einiger Bekanntheit gelangter Wunsch Oskars aus Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald*<sup>19</sup> vermag diese körperliche Komponente der Theatersprache zu veranschaulichen:

OSKAR Was denkst du jetzt?

MARIANNE Oskar, wenn uns etwas auseinanderbringen kann, dann bist du es. Du sollst nicht so herumbohren in mir.

OSKAR Jetzt möchte ich in deinen Kopf hineinsehen können, ich möchte dir mal die Hirnschale herunter und nachkontrollieren, was du da drinnen denkst.<sup>20</sup>

In Horváths Verwendung der in höchstem Maße plastischen Ausdrücke «herumbohren in mir» und «Hirnschale» (anstelle von neutraleren Entsprechungen wie etwa «mich ausfragen» und «Schädel») verschmelzen menschliche Physiologie und un-menschliche Dinglichkeit. So verbildlicht sich im «Herum**bohrem**» ebenso wie in der «Hirnschale» die Materialität eines Gerätes, einer Apparatur, mit welcher der menschliche Körper gleichgesetzt wird. Oskars Begehren, diese «Hirnschale» zu demontieren («ich möchte dir mal die Hirnschale herunter») wohnt in diesem Sinne eine mechanische Komponente inne – welche den Effekt entmenschlichter Brutalität, den der Dialog vermittelt, noch verstärkt. Horváths Überblendung von menschlichen und dinglichen, von persönlichen und materiellen Kategorien lässt sich nicht nur auf die beschriebene Durchlässigkeit zwischen der Sphäre der Figur und der Sphäre der Dinge in Fassbinders frühen Gedichten und Kurzgeschichten zurück beziehen; sie verweist auch bereits auf dessen Theaterstücke. In der Horváthschen Theatersprache findet Fassbinder ein Modell, das ihm Wege aufzeigt, die von ihm in Lyrik und Kurzprosa entwickelte Ausdrucksform von Körperlichkeit weiterzuentwickeln und sie zugleich dem dramatischen Medium anzupassen.

<sup>19</sup> Ödön von Horváth, *Geschichten aus dem Wiener Wald*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2001.

<sup>20</sup> *Ebd.*, S. 18.



Was Horváths kritische Volksstücke Fassbinder lehren, ist in erster Linie das Ausschöpfen des politischen Potentials einer 'Sprache der Dinge'. Während in Fassbinders früher Lyrik und Prosa der Interaktion von Figurenkörper und materieller Umgebung noch kaum sozialkritisches Potential innewohnt, findet sich in *Katzelmacher* bereits die deutliche Tendenz einer Methode, welche der Verdinglichung des Körpers, dem Verschmelzen menschlicher Physiologie und un-menschlicher Dinglichkeit (ganz im Sinne Horváths) gesellschaftskritischen Ausdruck verleiht.

Bereits der Stein des Anstoßes in *Katzelmacher*, der Anlass, welcher die Dorfjugendlichen gegen den vor Kurzem in ihrem Dorf angekommenen griechischen 'Gastarbeiter' Jorgos aufbringt, ist körperlich-materieller Natur:

ERICH Und wie schaut er aus?

BRUNO Besser wie wir.

ERICH Wie besser?

BRUNO Besser gebaut ist er.

ERICH Wo?

BRUNO Am Schwanz.<sup>21</sup>

Der blinde Neid auf den «am Schwanz besser gebauten» Griechen entlädt sich nicht allein in physischen Gewalthandlungen der Jugendlichen gegen diesen; er durchzieht auch in obsessiver Weise ihre rohen, ent-individualisierten Gespräche. Ganz ähnlich wie bei Horváth macht gerade die Überblendung von menschlichen und dinglichen, von persönlichen und materiellen Kategorien in den Dialogen *Katzelmachers* deutlich, wie sehr die Figuren zu jeglichem sprachlichen Ausdruck ihrer Subjektivität unfähig sind. In ihrer hilflos-triebhaften Sprache, die als das Ergebnis einer bornierten, kleinbürgerlich-provinziellen, faschistoiden Mentalität erscheint, ist die Unfähigkeit zu einem Austausch mit dem anderen in entmenslichte Brutalität umgeschlagen. Dieser Prozess wird unter anderem

<sup>21</sup> Rainer Werner Fassbinder, *Katzelmacher*, in *Theaterstücke*, Verlag der Autoren, Frankfurt a.M. 2005, S. 83-108, hier S. 89.



an mehreren Stellen des Stückes deutlich, an welchen die Phantasien der Jugendlichen im mechanischen Akt des «Abschneidens» des Objekts ihres Neides kulminieren:

ERICH Da liegt er jetzt und denkt nichts.

PAUL Kastrieren sollt man ihn.

ERICH Der fühlt sich auch noch wohl da.

PAUL Das wird ihm bald vergehen.

ERICH Das wär eine Hetz. Einfach abschneiden. Dann könnt er schauen, wie er fickt, weil er sonst nichts im Kopf hat.<sup>22</sup>

Der Verdinglichung der Sprache wohnt hier bereits ein eindringliches Gewaltpotential inne, welches der unterschwelligen Aggressivität der (in Fassbinders Perspektive) noch immer von faschistischen Strukturen durchzogenen deutschen Gesellschaft der 1950er und 1960er Jahre Ausdruck verleiht. Inwieweit dieser Effekt im audiovisuellen Medium noch steigerbar ist, erprobt Fassbinder nur ein Jahr nach der Niederschrift von *Katzelmacher*. In seinem 1969 in nur zehn Drehtagen<sup>23</sup> fertiggestellten gleichnamigen Film perfektioniert er nicht nur die Dimension einer objektbezogenen, entmenschlicht-brutalen Theatersprache; er inszeniert darüber hinaus auch die Interaktion zwischen den Figuren und der Materialität der dramatischen Szenerie als stumme, instinktive, physische Ausdrucksform einer verborgenen Innerlichkeit, zu deren expliziter Formulierung die Figuren ganz und gar unfähig sind. Seiner charakteristischen 'Sprache der Dinge' verleiht er damit – mit einer außerordentlichen Sensibilität für die Möglichkeiten, die das audiovisuelle Medium ihm bietet – eine neue Dimension: Die kargen, nüchternen Drehorte des Films *Katzelmacher* sind einer extrem starren Kompositionslogik unterworfen, deren Strenge durch die perfekte Symmetrie, in welcher Fassbinder

<sup>22</sup> *Ebd.*, S. 94-95.

<sup>23</sup> Vgl. Fassbinders Aussage: «Gedreht haben wir den Film in zehn Tagen», in *Die Gruppe, die trotzdem keine war. Rainer Werner Fassbinder über die Entwicklung des antiteaters und die Entstehung seiner ersten fünf Filme*, Interview von Corinna Brocher, in Rainer Werner Fassbinder, *Fassbinder über Fassbinder*, a. a. O., S. 17-175, hier S. 130.



Bild 1\*

die filmische Bildkomposition gestaltet, noch verstärkt wird. Die Künstlichkeit, die durch diese Art des Filmens erzeugt wird, bewirkt einen starken Verfremdungseffekt. Die in ebenso künstlicher Weise agierenden Filmfiguren, welche sich in den entfremdeten Räumen bewegen, erscheinen als Gefangene eines erstarrten Kosmos, innerhalb dessen die sie umgebenden symmetrischen weißen Wände jegliche Gefühlsregung ersticken. Jede persönliche Kommunikation scheint in diesen Räumen unmöglich geworden zu sein, wie es eine Einstellung veranschaulicht, die alle beschriebenen Charakteristika in sich vereint: Bruno und der Grieche Jorgos (gespielt von Fassbinder) sitzen einander gegenüber in ihrem kargen, ganz und gar weißen Untermietzimmer. Das Filmbild ist bis in die identische Pose beider spiegelsymmetrisch. Von den Enden ihrer Betten aus, auf denen sie sich niedergelassen haben, betrachten sie stumm ihre eigenen Fußspitzen, um von Zeit zu Zeit den jeweils anderen für einen Augenblick mit einen scheuen, feindlichen Blick zu fixieren (BILD 1).<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Rainer Werner Fassbinder, *Katzelmacher*, Antiteater-X-film. DVD, 88 min., BRD 1969, 0:52:53 h.



In den wenigen Augenblicken, in denen eine der Figuren in *Katzelmacher* das Unmögliche versucht – den authentischen Ausdruck der eigenen Gefühle – arbeiten alle filmästhetischen Mittel diesem Ausdruck entgegen, ersticken die Authentizität des Gesagten und damit zugleich die identifikatorische Einfühlung des Zuschauers im Keim. Während Marie zu Beginn des Films Erich gegenüber die Probleme ihrer Partnerschaft und ihre Angst vor der Einsamkeit in unbeholfene, lapidare Worte fasst («Also wenn's schief geht, ist eine Einsamkeit da»),<sup>25</sup> wird das Paar durch die spiegelnde, die sie umgebenden Häuserfronten reflektierende Windschutzscheibe ihres Autos gefilmt, welche als optische Barriere zwischen dem Zuschauer und den Figuren fungiert. Das Gesicht der um Worte ringenden Marie wird zusätzlich von einem Scheibenwischer durchkreuzt, was ihre Mimik nahezu unkenntlich macht (BILD 2).<sup>26</sup> Das Zurücktreten des Schauspieler-Körpers, seiner Mimik und Gestik, zugunsten eines Hervortretens der Materialität der Dinge in ihrem expressiven Eigenleben (hier: der verzerrend-spiegelnden, das Filmbild dominierenden Windschutzscheibe, an der die Blicke des Zuschauers abprallen) charakterisiert die Filmästhetik *Katzelmachers*. Dieses Formprinzip, welches das literarische Inbeziehungsetzen von Figurenkörpern mit den diese umgebenden Dingen als psychosomatische Methode wieder aufnimmt und ins audiovisuelle Medium überträgt, verdeutlicht, inwiefern Fassbinder in seinen Filmen über die anfangs erwähnte, von verschiedenen Autoren beschriebene Methode des Ausstellens des Schauspieler-Körpers hinaus geht.

Eine zu jener von Erich und Marie nahezu identisch komponierte Einstellung findet sich am Ende des Films von einem anderen Paar in einem Auto, von Bruno und dem (weiblichen) Gast aus einer anderen Stadt (BILD 3).<sup>27</sup> Während die beiden bewegungslos und apathisch nebeneinander im Auto sitzen ohne den Motor anzulassen, sinniert der Gast unvermittelt und zusammenhanglos: «Das ist wie die Liebe in einem Hotel, das weiße Wände hat». <sup>28</sup> «Die Liebe in

<sup>25</sup> *Ebd.*, 0:03:07 h.

<sup>26</sup> *Ebd.*

<sup>27</sup> *Ebd.*, 1:11:53 h.

<sup>28</sup> *Ebd.*





Bild 2'



Bild 3'



einem Hotel, das weiße Wände hat», diese visionäre, entrückende Formulierung birgt in sich die Essenz des ästhetischen Prinzips von *Katzelmacher*: Die Liebe ist innerhalb der anonymen weißen Wände des filmischen Settings unmöglich geworden, selbst das Sprechen über Liebe verhallt in den entfremdeten Innenräumen, prallt an der Spiegelglätte der Windschutzscheiben ab. Wie bereits die frühesten Gedichte und Kurzgeschichten Fassbinders wird die Filmästhetik *Katzelmachers* von einem Durchlässigkeitsverhältnis gekennzeichnet, welches zwischen den Figuren und dem sie umgebenden Setting besteht – einem Setting, welches sie deprimiert und seelisch erstarren lässt und welches zugleich beständig, über die gesamte Dauer des Films, ihre innere Leere und emotionale Kälte veräußerlicht.

Auch der Eindruck des Gefangenseins der Figuren innerhalb der sie umgebenden Räume wird von Fassbinder auf Ebene der Filmästhetik bewusst durch einen spezifischen Kunstgriff erzeugt: Ganze Sequenzen des Films werden durch verschiedene optische Barrieren und Rahmungen wie Türrahmen und Fenster gefilmt, die dem Zuschauer den Blick auf die handelnden Figuren verstellen, sie ihm optisch ‘entrücken’. Dieser Effekt lässt sich etwa in einer durch den Türrahmen einer öffentlichen Toilette gefilmten Sequenz zwischen Paul und Erich beobachten (BILD 4).<sup>29</sup> Die innere Bildkadrung evoziert einen Eindruck der Enge, des Eingeschlossenseins der beiden Männer im Inneren des tristen, weißgekachelten Toilettenvorraums. Darüber hinaus erzeugt diese Methode der ‘doppelten’ Rahmung des Filmbildes, indem sie den Zuschauer optisch vom Geschehen ausschließt und auf Distanz zu den Figuren hält, einen Verfremdungseffekt; das Geschehen wird als vermittelt spürbar, die Kamera als vermittelnde Instanz.

Eben dieser in *Katzelmacher* bereits in seinen Ansätzen beobachtbare filmästhetische Kunstgriff wird, wie es unter anderem von Thomas Elsaesser in seiner detaillierten Werkanalyse beschrieben worden ist,<sup>30</sup> während des folgenden Jahrzehnts zu einem unverwechselbaren

<sup>29</sup> *Ebd.*, 0:10:27 h.

<sup>30</sup> Vgl. Thomas Elsaesser, *Rainer Werner Fassbinder*, Bertz + Fischer Verlag, Berlin 2001. Eine zweite, überarbeitete Neuauflage dieses Standardwerkes erscheint im Sommer 2012 im Bertz + Fischer Verlag.



Bild 4\*

Kennzeichen von Fassbinders Filmästhetik. Der Regisseur verleiht dabei den in zunehmend exzessiver, stilisierter Weise eingesetzten visuellen Barrieren immer neue Bedeutungsnuancen.

In den klaustrophobischen optischen Barrieren, deren Einsatz in *Katzelmacher* noch in wenig systematischer Weise erfolgt, hat Fassbinder ein ausbaufähiges ästhetisches Mittel gefunden, welches es ihm ermöglicht, der filmischen *mise-en-scène* eine expressive Qualität zu verleihen und auf diese Weise seine ‘Sprache der Dinge’ von der Literatur ins Medium Film zu transportieren. Bemerkenswerterweise steht er mit der Entdeckung dieser ästhetischen Konzeption als Autor/Regisseur nicht allein. Es ist der von Fassbinder vor allem für seinen letzten Film *Salò*<sup>31</sup> bewunderte Pier Paolo Pasolini, der 1975

<sup>31</sup> Zwei Jahre vor seinem Tod im Jahr 1982 entwirft Fassbinder in einem Aufsatz sein Filmprojekt *Kokain*, dessen Realisierung ihm nicht mehr gelingen wird. Als Vorbild, nach welchem er den Film gestalten will, nennt er Pasolinis *Salò*. Vgl. Rainer Werner Fassbinder: *Vorbemerkungen zu dem Spielfilm-Projekt ‘Kokain’*, in *Filme befreien den Kopf*, hrsg. von Michael Töteberg, Fischer, Frankfurt a.M. 1984, S. 91-93.



wenige Monate vor seinem Tod (in den an den imaginären neapolitanischen Jugendlichen Gennariello adressierten ‘Briefen’, die Teil seiner *Lettere luterane* sind) von der subtilen Macht einer ‘Sprache der Dinge’ schreibt. So heißt es dort, im Kapitel *Die erste Lektion erteilte mir ein Vorhang*:

Die frühesten Erinnerungen sind visuelle Erinnerungen. Unser Leben wird in der Erinnerung zum Stummfilm. Alle haben wir tief im Bewußtsein ein festes Bild, das erste unseres Lebens oder eines der ersten. [...] Das erste Bild meines Lebens ist ein Vorhang, ein weißer durchsichtiger Vorhang, der bewegungslos (glaube ich) vor einem Fenster hing, das auf eine eher triste und dunkle Gasse hinausging. Dieser Vorhang terrorisiert und ängstigt mich: nicht als etwas Bedrohliches oder Unangenehmes, sondern als etwas geradezu Kosmisches. In diesem Vorhang verdichtet und verkörpert sich der ganze Geist meines Geburtshauses, eines bürgerlichen Hauses in Bologna. Weitere Bilder tauchen neben dem Bild vom Vorhang als früheste Erinnerungen auf: Ein Zimmer mit Alkoven (in dem meine Großmutter schlief); schwere, gutbürgerliche Möbel; eine Kutsche, auf die ich Klettern wollte. [...] Was [diese Gegenstände] mir mitteilten, war von Grund auf pädagogischer Natur [...] Was mir dieser Vorhang sagte, was er mich lehrte, ließ (und läßt) keine Antworten zu. [...] Ihr repressiver und autoritärer Geist hat sich viele Jahre behauptet [...] Die Erziehung, die ein Junge durch Gegenstände, durch Dinge, durch physische Wirklichkeit erfährt [...] macht den Jungen körperlich zu dem, was er sein ganzes Leben lang sein wird. Sein Fleisch wird geformt als Umhüllung seines späteren Geistes. Die soziale Lage eines Individuums erkennt man an seinem Fleisch (jedenfalls nach meiner persönlichen historischen Erfahrung). Denn es wird physisch geformt durch die erzieherische Wirkung der Materie, aus der seine Welt besteht.<sup>32</sup>

<sup>32</sup>Pier Paolo Pasolini, *Die erste Lektion erteilte mir ein Vorhang*, in *Das Herz der Vernunft. Gedichte, Geschichten, Polemiken, Bilder*, hrsg. von Burkhard Kroeber, Dt. von Agathe Haag, Wagenbach, München 1991, S. 20-22, hier S. 20f.



Wenn auch Pasolini diese Passage mit seiner autobiographischen Erfahrung illustriert, lässt sich an dieser Stelle bereits die Bedeutung seiner Entdeckung der 'Sprache der Dinge' für sein filmisches Werk erahnen. Und tatsächlich fungiert bereits der erste Satz des folgenden Kapitels der 'Briefsammlung' als Übergang von der subjektiven Erfahrung mit 'den Dingen' zu ihrer filmischen Verwendung: «Nichts zwingt so sehr, die Dinge genau zu betrachten, wie das Filmen».<sup>33</sup>

Pasolinis eindringliche Evokation des transparenten Vorhangs, welcher in geradezu kosmischer Weise den Geist seiner bürgerlichen Kindheit «verdichtet und verkörpert»; seine Beschreibung der Materie, welche in unidirektionaler Weise zu ihm «spricht» und schließlich den Körper eines jeden Individuums formt («[Das Fleisch] wird physisch geformt durch die erzieherische Wirkung der Materie, aus der seine Welt besteht») – all diese Motive finden sich in abgewandelter Weise in Fassbinders literarischer und filmischer Praxis wieder. Die materielle, atmosphärisch dichte Umgebung, die in seinen Gedichten, Geschichten, Theaterstücken und Filmen die durchlässige Figur formt, in sie eindringt, zu ihr «spricht»; die zugleich deren Innerlichkeit veräußert und auf diese Weise als physischer Teil der Figur erscheint, rücken die Fassbindersche Konzeption einer 'Sprache der Dinge' in die Nähe jener Pasolinis. Das Gesicht/Gebäude, das im Mittelpunkt von Fassbinders Gedicht *Die Fassade* steht vermittelt ebenso wie der in das Gehirn der Figur eindringende Regen in *Der Weg zurück* einen plastischen Eindruck dessen, was Pasolini als physisches Geformtwerden des Körpers durch die Materie bezeichnet.

Dennoch besteht zugleich ein bedeutender Unterschied zwischen Pasolinis Konzeption einer 'Sprache der Dinge' und deren praktischer künstlerischer Umsetzung durch Fassbinder: Pasolinis Konzeption zielt eindeutig auf eine politische Dimension der 'Sprache der Dinge', in welcher die Macht, welche die Dinge über das Individuum, seinen Körper und seinen Geist, ausüben, im Mittelpunkt steht («Die Erziehung, die ein Junge durch Gegenstände, durch Dinge, durch physische Wirklichkeit erfährt [...] macht den Jungen körperlich zu dem, was er sein

<sup>33</sup> *Ebd.*, Pier Paolo Pasolini, *Die Hilflosigkeit gegenüber der pädagogischen Sprache der Dinge*, S. 23-25, hier S. 23.



ganzes Leben lang sein wird. Sein Fleisch wird geformt als Umhüllung seines späteren Geistes»). Diese Konzeption lässt sich zweifellos in einem marxistischen Kontext verorten; die den Körper formende «Materie» steht hier im Zusammenhang mit einer Kapitalismuskritik.

Fassbinders 'Sprache der Dinge', seine künstlerische Konzeption von der Interaktion zwischen Körper und Materie, beschränkt sich hingegen zunächst (insbesondere in seinen frühen Gedichten und Kurzgeschichten) auf die individuelle Sphäre der Figur, auf deren subjektive Innerlichkeit, welche auf der Oberfläche der sie umgebenden Materie greifbar wird. In seinen ersten Theaterstücken und seinem frühen filmischen Werk scheint bereits deren gesellschaftskritische Dimension auf (in der verdinglicht-brutalen Theatersprache ebenso wie in der filmästhetischen Konstruktion des Films *Katzelmacher*, welche dem psychischen Klima der BRD der 1960er Jahre Ausdruck verleiht). Dennoch erscheint das Verhältnis von Setting und Figur noch nicht eindeutig als ein ungleiches Machtverhältnis, als eine unidirektionale, körperlich-geistige «Erziehung» der Figuren durch die Dinge. Fassbinders filmästhetische 'Sprache der Dinge' weist bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht jenen asymmetrischen, «repressive[n] und autoritäre[n] Geist» auf, welchen Pasolini in sozialkritischer Manier als ihr Kennzeichen beschreibt und welcher ihr politisches Potential ausmacht. Selbst der Film *Katzelmacher*, in welchem die die Figuren umgebende Materie deren Bewegungen und Gesten bereits bis zu einem gewissen Grad determiniert, erscheint von der Fassbinders späteres filmisches Werk charakterisierenden Repression der Figuren durch die Räume und Gegenstände des filmischen Settings noch weit entfernt. Der entscheidende Schritt in Richtung einer Filmästhetik, welche dem regelrechten 'Terrorismus der Dinge' Ausdruck verleiht, der Fassbinders späteres filmisches Werk prägen wird, steht im Zusammenhang mit der immer wieder zurecht als wegweisend beschriebenen Begegnung des Regisseurs mit den Melodramen Douglas Sirks zu Beginn der 1970er Jahre.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Im Februar 1971 schreibt Fassbinder, nachdem er in einer Retrospektive sechs Melodramen des deutschen, in die USA emigrierten Regisseurs Douglas Sirk (eigentlich Hans Detlef Sierck) gesehen hat, einen umfangreichen Essay über dessen Filme,



«Ich hab jemanden gefunden, der in einer Art und Weise Kunst macht, daß ich gemerkt habe, was ich an mir verändern muß. Ich mache das, worin er vielleicht sieht: Was er machen wollte, geht weiter»,<sup>35</sup> beschreibt Fassbinder rückblickend, in einem Interview aus dem Jahr 1979, den fundamentalen Einfluss seines Idols Sirk auf seine eigene Arbeit als Regisseur. Worin aber besteht die spezifische «Art und Weise» Sirks, Filme zu machen, die für Fassbinder zu einem zentralen künstlerischen Modell wird, welches er sich aneignet und welches sein eigenes Werk an einen zentralen Wendepunkt führt? Und vor allem: Inwieweit verwandelt sie Fassbinders ‘Sprache der Dinge’, seine Inszenierung einer charakteristischen Interaktion von Körper und filmischem Setting?

Auf den ersten Blick mag es paradox erscheinen, dass Fassbinder, der heutzutage gemeinhin als deutscher Autorenfilmer par excellence betrachtet wird, ausgerechnet einen Regisseur zu seinem Idol erhebt, der in den USA während der repressiven, restaurativen Phase der 1950er Jahre Melodramen für die Universal Studios drehte: Das hollywoodsche *Studiosystem*, innerhalb dessen Sirk seine Melodramen schuf, ließ den in ihm arbeitenden Regisseuren aufgrund seiner starren Strukturen nur eine sehr begrenzte Möglichkeit zu individueller kreativer Entfaltung. Anstelle künstlerischer Subjektivität stand eine ‘fließbandartige’ Filmproduktion für den Geschmack der Massen im Vordergrund. Darüber hinaus war dieses Studiosystem nicht zuletzt Teil einer repressiven, von rassistischen Vorurteilen und einer rigiden Sexualmoral geprägten, das unantastbare Modell der Kleinfamilie propagierenden Gesellschaft. Um in einem derart restriktiven Rah-

den er mit den Worten beendet: «Ich möchte sie alle sehen, alle 39, die Sirk gemacht hat. Dann bin ich vielleicht weiter, mit mir, mit meinem Leben, mit meinen Freunden. Ich habe 6 Filme von Douglas Sirk gesehen. Es waren die schönsten der Welt dabei». [Rainer Werner Fassbinder, *Imitation of Life. Über die Filme von Douglas Sirk*, in *Filme befreien den Kopf*, a. a. O., S. 11-24, hier S. 24]. Im Zusammenhang mit Fassbinders eigenem filmischen Werk ist es inzwischen zu einer (legitimen) Praxis geworden, dieses in mindestens zwei grundlegende Phasen zu unterteilen, deren Trennlinie von seiner Begegnung mit den Filmen Sirks markiert wird.

<sup>35</sup> Rainer Werner Fassbinder, *Reagieren auf das, was man erlebt. Ein Gespräch von Ernst Burkel mit Douglas Sirk und Rainer Werner Fassbinder*, in *Die Anarchie der Phantasie*, hrsg. von Michael Töteberg, Fischer, Frankfurt a.M. 1986, S. 141-145, hier S. 143f.



men arbeiten und dessen dogmatische Ansprüche erfüllen zu können, war Sirk zur Selbstzensur seiner Regie gezwungen. Bemerkenswerterweise führte ihn jedoch gerade diese Selbstzensur zu jenem unverwechselbaren Regiestil, dessen unterschwellig gesellschaftskritisches Potential die Filmkritik der 1970er Jahre begeistert in seinen Filmen der 1950er Jahre wiederentdeckte<sup>36</sup> und welchen Fassbinder schließlich an ihm bewundern sollte: «Er hatte das ganze System im Rücken. Deshalb ist es um so bewundernswerter, daß es jemand geschafft hat, trotz dieses festgefahrenen amerikanischen Studiosystems eine ganz persönliche Welt zu errichten».<sup>37</sup>

Wie Thomas Elsaesser in *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*,<sup>38</sup> seinem einflussreichen, zu einem Meilenstein der Forschung zum Filmmelodram gewordenen Essay von 1972, treffend beschreibt, besteht die gemeinsame Essenz der «Familienmelodramen» Sirks in den verdrängten Gefühlen ihrer Protagonisten. Die enge, repressive Atmosphäre, welche diese umgibt, hemmt den Ausdruck ihrer Emotionen, so dass weder ihre sprachlichen Äußerungen noch ihre Handlungen sie von dem Druck ihrer ungeäußerten Innerlichkeit befreien können. Eben diesem Druck der verdrängten emotionalen Energien verschafft Sirk auf Ebene der Filmästhetik Ausdruck durch die von ihm inszenierte «sublimation of dramatic conflict into decor, colour, gesture and composition of frame».<sup>39</sup> Der Regisseur selbst beschreibt die von ihm konstruierte

<sup>36</sup> Tatsächlich erscheint Fassbinders 'Entdeckung' der Sirkschen Melodramen im Rahmen einer Retrospektive zu Beginn der 1970er Jahre alles andere als zufällig: Die Wiederentdeckung und filmwissenschaftliche Aufwertung der Hollywood-Melodramen der 1950er Jahre von Regisseuren wie Nicholas Ray, Vicente Minnelli und nicht zuletzt Douglas Sirk bescherte diesen zwei Jahrzehnte nach ihrer Entstehung eine zweite Phase des (vornehmlich europäischen) Ruhms. Statt ihre Filme als minderwertige Massenproduktionen abzutun, begannen Kritiker (wie etwa Thomas Elsaesser) den versteckten 'Autor' in ihnen zu erkennen.

<sup>37</sup> Rainer Werner Fassbinder, *Reagieren auf das, was man erlebt. Ein Gespräch von Ernst Burkert mit Douglas Sirk und Rainer Werner Fassbinder*, in *Die Anarchie der Phantasie*, a. a. O., S. 143.

<sup>38</sup> Thomas Elsaesser, *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*, in *Imitations of Life. A Reader on Film & Television Melodrama*, hrsg. von Marcia Landy, Wayne State University Press, Detroit 1991, S. 68-91.

<sup>39</sup> *Ebd.*, S. 76.





«Sublimation» von Emotionen als künstlerisches Mittel, welches es ihm ermöglicht, dem gesellschaftlichen Druck, dem die Figuren ausgesetzt sind und der keinerlei individuellen Ausdruck zulässt, filmisch darzustellen. Nach der Farbdramaturgie eines seiner bekanntesten Filme, *Written on the Wind* (1956), befragt, legt er in anschaulicher, detaillierter Weise sein Arbeitsprinzip dar: «Almost throughout the picture I used deep-focus lenses, which have the effect of giving a harshness to the objects and a kind of enamelled, hard surface to the colours. I wanted this to bring out the inner violence, the energy of the characters, which is all inside them and can't break through».<sup>40</sup>

Die unveräußerlichten emotionalen Energien der Figuren, ihre «innere Gewalt», manifestiert sich in der *mise-en-scène* seiner Filme auf der materialen Oberfläche der die Figuren umgebenden Objekte, auf deren minuziöse Inszenierung Sirk seine ganze kreative Energie verwendet: Seine sorgfältige Reflexion und Auswahl der technischen Mittel zielt auf eine einzigartige, individuelle filmische 'Sprache der Dinge'. In dieser filmästhetischen 'Sprache der Dinge' hat Sirk ein Mittel gefunden, der gesellschaftlichen Repression, welcher nicht nur die Figuren, sondern welcher auch er selbst als Regisseur ausgesetzt ist, in höchst subtiler Weise Ausdruck zu verleihen. Obgleich die technicolorbunten, mit Gegenständen überladenen Räume, in welchen Sirk seine Filme inszeniert, die gewaltsame Unterdrückung spürbar machen, indem sie mit verdrängten Emotionen aufgeladen erscheinen, wirken die sich in diesem Setting bewegendenden Figuren keineswegs von diesen Emotionen befreit – im Gegenteil: Die undurchdringliche Oberfläche der Dinge («I used deep-focus lenses, which have the effect of giving a harshness to the objects and a kind of enamelled, hard surface to the colours») terrorisiert die Figuren, übt permanent Macht über sie aus, umzingelt sie und droht sie schier zu erdrücken. Ganz im Sinne von Pasolinis politisch konnotierter 'Sprache der Dinge' in ihrem «repressive[n] und autoritäre[n] Geist» erzieht, formt und determiniert die Materie in Sirks Melodramen den Körper in nahezu totalitärer Weise. Dass Fassbinder genau diesen

<sup>40</sup> Douglas Sirk, zit. nach Thomas Elsaesser, *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*, a. a. O., S. 68.



Mechanismus in Sirks Filmen erkannt hat, belegt die präzise Beschreibung des unidirektionalen Machtverhältnisses von Raum und Körper in Sirks *All that heaven allows* (1955), die er in seinem Essay *Imitation of Life* liefert: «In Janes Haus kann man sich eben nur auf eine bestimmte Art bewegen. Da fallen einem eben nur bestimmte Sätze ein, wenn man was sagen will, und bestimmte Gesten, wenn man was ausdrücken will». <sup>41</sup>

Die Materie, die den Körper dominiert, lenkt und terrorisiert wird im Anschluss an seine Begegnung mit Sirk zu einem Leitmotiv der Filme Fassbinders. Sirks Melodramen eröffnen ihm auf diese Weise eine fehlende Komponente seiner eigenen literarischen und filmästhetischen Poetik, welche ihm erst dazu verhilft, deren gesellschaftskritisches Potential voll auszuschöpfen. Es ist nicht allein die (bereits von verschiedenen Autoren im Zusammenhang mit Fassbinders Werk betonte) Genreformel eines subversiven Melodramas, auf welche Fassbinder Bezug nimmt, wenn er erklärt, Sirks «Art und Weise» des Filmemachens habe ihm gezeigt, was er an sich selbst verändern müsse. Es ist darüber hinaus dieser ‘Terrorismus der Dinge’, den Fassbinder in den Filmen seines Idols als ein für seine eigene Filmästhetik fruchtbar zu machendes Modell entdeckt.

Die Gegenstände des filmischen Settings, die Schaufensterpuppen, die Schreibmaschinen, Telefone und gigantischen Wandgemälde, die im Mittelpunkt von Fassbinders ein Jahr nach der Begegnung mit Sirk fertiggestellten Film *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (1972) stehen, legen davon in beeindruckender Weise Zeugnis ab. Wenn auch die psychosomatische Funktion dieser Gegenstände nach wie vor spürbar ist – so veräußerlichen die wechselnden Stellungen der omnipräsenten Schaufensterpuppen in *Petra von Kants* Wohnung die Seelenzustände der Protagonistinnen, definieren ihr Verhältnis zu einander –, so bestimmt sie doch nicht mehr in erster Linie das ästhetische Prinzip des Films. Zum ersten Mal erlangt stattdessen die Materialität des filmischen Settings hier eine subtile, unbezwingbare Herrschaft über die Figuren: Das laute, metallene

<sup>41</sup> Rainer Werner Fassbinder, *Imitation of Life. Über die Filme von Douglas Sirk*, in *Filme befreien den Kopf*, a. a. O., S. 14.



Tippen ihrer überdimensional großen Schreibmaschine verleiht der stummen, unterwürfigen Präsenz der permanent im Hintergrund agierenden Sekretärin Marlene eine unheimliche, autoritäre Aura. Das hellgraue Telefon der Protagonistin Petra von Kant determiniert nach der Abreise ihrer Geliebten Karin ihre Handlungen und Stimmungen in allumfassender Weise: Die lange Plansequenz, deren unmittelbares Zentrum das auf einem weißen Flokati stehende Telefon bildet, um welches Petra herumkriecht, sich in seelischen Schmerzen windet, auf das sie sich wieder und wieder verzweifelt stürzt, wenn es endlich sein blechernes Klingeln von sich gibt, verbildlicht die beklemmende, absolute Macht dieses Gegenstandes über die Protagonistin. In einem Akt stummer Missgunst schenkt ihre Freundin Sidonie von Grasenabb Petra schließlich eine nackte blonde Puppe, welche in ihrer grotesken, fantasmatischen Anwesenheit die schmerzhaft Abwesenheit ihrer Geliebten Karin präsent werden lässt. Der 'Terrorismus', den die Gegenstände des filmischen Settings entfalten, wird in *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* noch dadurch gesteigert, dass Fassbinder den auf seinem gleichnamigen Theaterstück basierenden Film kammerspielartig in einem einzigen Raum inszeniert, welchen die Kamera nie verlässt. Die unüberwindbare Abhängigkeit von den 'Dingen', welche die Filmfiguren erfahren, spiegelt den Warencharakter ihrer zum Scheitern verurteilten Liebesbeziehungen wider: Es ist der Nutzen, der Gebrauchswert des Gegenübers, welcher diese Beziehungen determiniert. Petra von Kants Gebrauchswert, der Nutzen einer Liaison mit ihr, liegt für das (von ihr vergötterte) Model Karin einzig und allein in dem Geld und den Karrieremöglichkeiten, zu welchen die Modeschöpferin ihr Zutritt verschaffen kann.

Der autoritäre, repressive, unidirektionale Charakter, welchen Fassbinders 'Sprache der Dinge' hier entfaltet, rückt diese mehr und mehr in die Nähe von Pasolinis Kapitalismuskritik. Der von Pasolini beschriebene "erzieherische" Einfluss, welchen die Materie auf Körper und Geist ausübt, wird zu einer Konstante des Fassbinderschen Spätwerks: Es ist das kapitalistische Liebesprinzip, welches Menschen im Sinne von Waren nach ihrem Nutzen bewertet, an welchem alle zwischenmenschlichen Beziehungen in Fassbinders Filmen schei-



tern. Als geradezu emblematischer Ausdruck dieses kapitalistischen Liebesprinzips erscheint eine Schlüsselsequenz des Films *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978), welche den Protagonisten Erwin/Elvira in einer Spielhölle, umzingelt von mannsgrößen Spielautomaten, zeigt: Der Terrorismus ihrer blinkend leuchtenden Fassaden, ihrer mechanischen Melodien, treibt den an seinen Liebesbeziehungen verzweifelnden Erwin/Elvira in den psychischen Zusammenbruch; eingeschlossen zwischen orange-gelb leuchtenden Automatenblöcken und psychedelischen, grellbunten Wandverkleidungen kauert er sich am Eingang zur Wechselstube weinend zusammen.<sup>42</sup> Auf die Frage seiner Freundin Zora, warum er weine, vermag er nur ratlos auf seine Umgebung zu verweisen: «Ich hab mich hier so hergesetzt, und plötzlich ist es aus mir herausgeweint».<sup>43</sup>

Das filmische Setting veräußerlicht hier nicht mehr in psychosomatischer Weise die unausgesprochene Innerlichkeit der Figur; es verleiht vielmehr der terroristischen, unabwendbaren Herrschaft der Materie Ausdruck, welche, in der sozialkritischen Perspektive Fassbinders, die zwischenmenschlichen Beziehungen einer gesamten Nation dominiert, sie ihrer Logik unterwirft. Der Film, in dessen geschlossener Sphäre die Materie die Handlungen und Gefühlszustände der Figuren dominiert und lenkt, bildet in Form eines Mikrokosmos den Makrokosmos der kapitalistischen Gesellschaftsstruktur ab. Die gesellschaftskritische Effektivität von Fassbinders nach Sirks Vorbild weiterentwickelter Sprache der die Figuren umzingelnden, sie terrorisierenden 'Dinge' liegt in ihrer permanenten gegenständlichen Präsenz, in ihrer den gesamten Film über spürbaren materiellen Anwesenheit, durch welche ihre unterschwellige Macht pausenlos, in bedrängender, manifester Weise für den Zuschauer im filmischen Setting wahrnehmbar bleibt. Die spezifische Körperlichkeit von Fassbinders Werk lässt sich ohne eine Berücksichtigung der Materialität der den Körper umgebenden Dinge nicht erfassen. Das charakteristische Interaktionsverhältnis von Figurenkörper und materieller Umgebung,

<sup>42</sup> Rainer Werner Fassbinder, *In einem Jahr mit 13 Monden*, Tango-Film / Project Filmproduktion im Filmverlag der Autoren, DVD, 119 min., BRD 1978, 0:29:35 h.

<sup>43</sup> *Ebd.*, 0:31:35 h.



welches von den schriftstellerischen Anfängen über die Theaterarbeit bis ins Filmschaffen verschiedene Entwicklungsstadien durchläuft, erreicht in Fassbinders filmischem Spätwerk, in der Inszenierung einer subtilen, unbezwingbaren Herrschaft der Dinge über die Figuren, den Höhepunkt seiner gesellschaftskritischen Wirksamkeit.

\* Bild 1; 2; 3; 4: Courtesy Rainer Werner Fassbinder Foundation, Berlin, bei der auch das Copyright liegt.