



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

*„Ich glaube, wenn man Filme macht, muss
man etwas vom Theater verstehen.“*

*Die Theaterarbeit Rainer Werner Fassbinders am action-theater
und antiteater*

Verfasserin

Hanna Bauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	S.4
1. Protest- und Studentenbewegung – die 68er Bewegung in Deutschland mit besonderem Blick auf München	S.7
1.1. Die APO – Außerparlamentarische Opposition	S.9
1.2. Die Ostermarschbewegung	S.10
1.3. Kampagne zur Notstandsgesetzgebung	S.10
1.4. Die Studentenbewegung	S.13
1.5. Grenzgang zwischen Klamauk und Politik - die Kommune 1	S.16
1.6. Die Situation in München	S.22
1.7. Kulmination – die Jahre 1967 und 1968	S.26
1.8. Die Jahre nach 1968	S.30
2. Theatersituation in der BRD in den sechziger/siebziger Jahren	S.36
2.1. Theaterformen in der BRD der sechziger und siebziger Jahre	S.36
2.1.1. Das institutionalisierte Theater	S.37
2.1.2. Das Studententheater	S.50
2.1.3. Das Straßentheater	S.54
2.1.4. Kleinbühnen und Freie Gruppen	S.57
2.1.5. Protestformen der antiautoritären Bewegung – das Wirklichkeitstheater	S.61
2.2. Münchner Theatersituation	S.63
2.3. Die Außerparlamentarische Opposition und das Theater	S.65
3. Rainer Werner Fassbinders Arbeit am action-theater und antiteater	S.67
3.1. Das action-theater	S.67
3.1.1. action-theater – politischer Agitprop und rituelles Theater	S.72
3.2. Das antiteater	S.75
3.2.1. Der Name	S.75
3.2.2. Das Ensemble	S.77
3.2.3. Die Produktionen	S.79
3.3. Post-antiteater – Arbeit am institutionalisierten Theater	S.85
3.3.1. Die Frankfurter Zeit	S.86
3.3.2. Die Fassbinder-Kontroverse – <i>Der Müll, die Stadt und der Tod</i>	S.88

3.4. Inszenierungs- und Regiestil	S.91
3.5. Rezeption	S.96
3.6. Der politische Freigeist	S.96
4. Dramenästhetik Rainer Werner Fassbinders	S.99
4.1. Anleihen von Theaterkonzeptionen und –traditionen	S.99
4.1.1. Theater der Grausamkeit – Fassbinders Nähe zu Antonin Artaud	S.99
4.1.2. Die Fleißer- Söhne - Renaissance des kritischen Volksstücks	S.103
4.1.3. Verfremdung – Parallelen zu Bertolt Brecht	S.107
4.2. Der Habitus des Experimentellen	S.109
4.3. Klassikerzertrümmerung	S.110
4.4. Fazit	S.112
5. <i>Iphigenie auf Tauris</i> nach Johann Wolfgang von Goethe	S.114
5.1. Der Prätext – <i>Iphigenie auf Tauris</i> von Johann Wolfgang von Goethe	S.114
5.1.1. Inhalt	S.114
5.2. Iphigenie als pervertierte Freiheit – <i>Iphigenie auf Tauris</i> nach Johann Wolfgang von Goethe	S.116
5.2.1. Personen	S.116
5.3. Intertextuelle Bezüge – der Einbruch des Zeitgenössischen	S.117
5.3.1. Goethes Prätext	S.118
5.3.2. Klau mich – Gerichtsprotokolle der Kommunarden	S.119
5.3.3. Das Rote Buch	S.120
5.3.4. Die Bottroper Protokolle	S.121
5.4. Zerrbild des Großmutes der Mächtigen	S.122
5.5. Inszenierung	S.126
5.6. Rezeption	S.127
Schlusswort und Ausblick	S.131
Abstract	S.134
English abstract of the thesis	S.135
Literaturverzeichnis	S.136

Anhang

Biographie Rainer Werner Fassbinder	S.145
Übersicht der action-theater und antiteater –Produktionen	S.148
Lebenslauf	S.149

Vorwort

Rainer Werner Fassbinders Arbeit wird hauptsächlich über jene im Medium Film definiert. Dass sein künstlerisches Schaffen jedoch in einem anderen Medium begann und ihn auch in seinem weiteren Arbeiten deutlich prägte, entzieht sich der Kenntnis vieler. Seine Arbeit in einem kleinen Münchner Kellertheater von 1967-1971 wird häufig als Experimentierphase abgetan und verschwindet oft in der Sphäre der Bedeutungslosigkeit. Allein die zeitliche Datierung dieser Phase und die Kontextualisierung dieser mit zeitgeschichtlichen Begebenheiten der Bundesrepublik Deutschland weckt das Interesse an Fassbinder und seinem subkulturellen Theater. Das enfant terrible der deutschen Filmszene in einem Undergroundtheater zur Zeit der „68er“ lässt die Maschinerie der Vermutungen auf Hochtouren laufen und beflügelt die Fantasie über etwaige gesellschaftskritische, hoch provokative und schockierende Stücke. Fassbinder, ein rebellierender, studentischer Brecht der sechziger/siebziger Jahre? Das Bild Fassbinders als Theaterregisseur, Dramatiker und Schauspieler definiert sich um bzw. in seinem Rahmen, den es gilt als ersten näher zu betrachten. Im ersten Kapitel wird deshalb die zeitgeschichtliche und gesellschaftspolitische Situation in der BRD näher betrachtet. Vielen ist der Mythos der 68er ein Begriff. Wie sahen jedoch die tatsächlichen Forderungen der Bewegung in der BRD aus, wie setzte sich diese zusammen und wie definierte sie sich? Welche konkreten tagespolitischen internationalen aber vor allem nationalen Ereignisse wirkten auf diese und waren Anlass für Impulse beziehungsweise Richtungswechsel? Wie sah die Masse der studentischen Rebellierenden aus, aus welchen Gruppierungen speiste sich diese? Auch die Frage der Öffentlichkeit, der Presse wird eine bedeutende sein, da diese als meinungsbildendes Element das allgemeine und generelle Bild dieser Bewegung nach außen konstituierte und prägte.

Im zweiten Kapitel wird dann auf die theatergeschichtliche Situation in der BRD, mit speziellem Blick auf München, eingegangen. Dabei wird einerseits die Arbeit am institutionellen Theater, andererseits der Theaterbetrieb abseits davon beleuchtet. Spezieller Schwerpunkt fällt hierbei den frei arbeitenden Gruppen, wie es auch jene Fassbinders war, zu. Wie war die Arbeitsweise dieser, mit welchen situationsbedingten Nachteilen musste man fertig werden? Wie sahen aber auch die daraus resultierenden Vorteile aus? Die beiden Kapitel stehen in enger Wechselwirkung und dürfen nicht gesondert betrachtet werden. Die Demokratiebestrebungen im Theater stehen in enger Beziehung zu den Demokratiebestrebungen auf der Straße, theatrale Elemente der 68er Bewegung, vor allem

jene der Berliner Kommune 1, entwickelten sich im Protest und wurden von Theaterregisseuren übernommen.

Die Ergebnisse und Erkenntnisse dieser beiden ersten Betrachtungen generieren den Rahmen, das Umfeld Fassbinders Arbeit am Theater. Doch lässt sich Fassbinder überhaupt in einem Bild festmachen, fällt beziehungsweise springt er nicht viel eher aus dessen Rahmen? Dies wird in Kapitel drei verifiziert, indem Fassbinders Arbeit am action-theater und antiteater beleuchtet wird. Dabei fällt der Arbeit im Kollektiv eine große Bedeutung zu, eine Arbeitsweise die vor allem von den Anhängern der 68er Bewegung gefordert und praktiziert wurde. Von großem Interesse ist hier Fassbinders Arbeit als Dramatiker. Sein Schaffen als Regisseur wurde an anderer Stelle bereits näher und ausführlich beleuchtet und soll hier nur kurz als Abrundung der Betrachtung Fassbinders Arbeit am Theater erwähnt werden.

In Kapitel vier werden die differierende Theatertraditionen und –konzeptionen, die Fassbinder in seiner Arbeit beeinflusst haben, beleuchtet und verglichen und der Versuch unternommen werden, einen ästhetischen Stil Fassbinders dabei auszumachen. Welche Parallelen, welche Deformationen bestehender Traditionen lassen sich ausmachen? Als ein Beispiel des Fassbinderschen Umgangs mit Klassiker-Texten wird als letztes *Iphigenie auf Tauris* von Johann Wolfgang von Goethe einer näheren Betrachtung unterzogen werden. Gerade dieses Stück rundet die vorliegende Arbeit ab, es beinhaltet zahlreiche tagespolitische und gesellschaftskulturelle Zitate, die ohne Kenntnisse des „Rahmens“ nicht lesbar wären, und verweist auf die Wechselwirkung zwischen Individuum und seiner unmittelbaren Umgebung. Als Methode fungiert die Untersuchung der intertextuellen Zusammenhänge zwischen Fassbinders Text und den von ihm gewählten Zitaten.

Ziel dieser Arbeit ist es, Fassbinders Theaterarbeit am action-theater und antiteater in München zur Zeit der 68er Bewegung aus der Versenkung der Bedeutungslosigkeit herauszuholen, zu mehr Transparenz zu verhelfen und die Wichtigkeit dieser, allein für Fassbinders weiteren Schaffensprozess, deutlich zu machen. Besonderes Interesse liegt dabei auf der dramenästhetischen Arbeit Fassbinders, die es zu untersuchen gilt und die dabei helfen soll, einen Fassbinderschen Stil, wenn man von einem solchen überhaupt sprechen kann, auszumachen. Nicht zuletzt ergibt sich daraus die Frage nach der politischen Intention Fassbinders. Reiht sich dieser in den Kanon der damals vornehmlich linken, revolutionsromantischen Weltverbesserer oder ist es eine ganz andere Absicht beziehungsweise, wie Kurt Raab und Karsten Peters es nennen, Sehnsucht, die ihn treibt?¹

¹ Vgl. Raab, Kurt. Peters, Karsten. *Die Sehnsucht des Rainer Werner Fassbinders*. München: C. Bertelsmann Verlag GmbH, 1982

Im Sinne der besseren Lesbarkeit der vorliegenden Arbeit wird auf eine geschlechtergerechte Formulierung im Sinne von Gender Mainstreaming verzichtet. Für alle Bezeichnungen gilt sowohl die weibliche als auch die männliche.

Zuletzt soll hier noch Personen und Institutionen gedankt werden, die wesentlich durch Hilfe- und Fragstellungen zum Verlauf und zur Fertigstellung dieser Arbeit beigetragen haben:

Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall, Fassbinder Foundation Berlin, Mag. Era Regner.

1. Protest- und Studentenbewegung - die 68er Bewegung in Deutschland mit besonderem Blick auf München

Die sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts und insbesondere das Jahr 1968 haben im kollektiven Gedächtnis häufig ein und dieselben Konnotationen: Studentenbewegung, außerparlamentarische Opposition, Umwälzung bestehender gesellschaftlicher Strukturen, Revolte gegen das konservativ-bürgerliche System, sexuelle Emanzipation und vieles mehr. Viele Legenden umgeben diese beinahe schon mythische Zahl, immer wieder wird über die Folgen, über den Erfolg bzw. das Scheitern dieser Bewegung diskutiert. 2008, 40 Jahre danach, hat die Diskussion in keiner Weise an Stärke verloren. Die Meinungen gehen bei den Streitpunkten Erfolg beziehungsweise Misserfolg und Scheitern weit auseinander, Kritiker auf beiden Seiten vertreten vehement ihre Stellung und polarisieren nach wie vor. Großen Aufruhr erregte der Historiker Götz Aly mit seiner Streitschrift² *Unser Kampf: 1968 – ein irritierter Blick zurück*³, in der er das Ziel verfolgt, die 68er Bewegung einer kritischen Analyse zu unterziehen und neben dem von ihm als „langweilig“ und in einem „hypertrophen Ton geschriebenen“ bezeichneten Material aus dem APO Archiv ebenso Dokumente aus dem Archiv der Bundesstaatsanwaltschaft (um mehr „Tiefenperspektive“ zu erhalten) heranzieht.⁴ Das Ergebnis des damals Links-Aktivem ist ein polarisierender Bericht, in welchem er die Bewegung strukturell mit jener von 1933 vergleicht und somit vor allem bei den damaligen Akteuren auf Unverständnis und Ablehnung stößt. Bei einer Lesung mit anschließender Diskussion im Kasino am Schwarzenbergplatz am 27.5.2008 formulierte Aly den Grund seiner Schrift mit der Entheroisierung der 68er Bewegung und deren Akteure, mit dem Ziel, ein Feld für eine neue Diskussion zu öffnen, deren Aufkommen er in den nächsten Jahren prophezeit. Götz Aly wirft mit dieser Analyse, die vor allem eine Selbstreflexion und Selbstkritik darstellt, einen Blick auf die 68er Bewegung, der so neu nicht scheint, wenn man an schon damals geäußerte Kritik von Professoren⁵ und Links-Intellektuellen wie Jürgen Habermas denkt⁶.

² Aly selbst merkte bei einer Diskussion nach einer Lesung am 27. Mai 2008 im Wiener Kasino am Schwarzenbergplatz an, dass sein Buch kein historischer Bericht sei.

³ Aly, Götz. *Unser Kampf: 1968 – ein irritierter Blick zurück*. Frankfurt: Fischer Verlag, 2008.

⁴ Vgl. Aly, Götz. „Interview mit Klaus Taschwer“. *Der Standard*. Printausgabe 16. 2. 2008, Album S.1-2

⁵ In Berlin und München wurden jüdische Professoren mit antisemitischen Äußerungen von Seiten der revolutionierenden Studenten konfrontiert. Der Professor Hans Maier spricht von antisemitischen Ausfällen, getarnt als antizionistische. Vgl. Maier, Hans. „Als Professor im Jahr 1968.“ In: *1968. 30 Jahre danach*. Hg. Venanz Schubert. St. Ottilien: EOS Verlag, 1999.

⁶ Vgl. Habermas, Jürgen. *Protestbewegung und Hochschulreform*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969. Bei einem Kongress in Hannover am 9. Juni 1967 wirft Jürgen Habermas nach einer Rede Rudi Dutschkes die Frage nach der Gewaltbereitschaft und des linken Faschismus in den Raum. Er fordert von Dutschke eine

Die sechziger und siebziger Jahre mit all ihren kulturellen, politischen und gesellschaftlichen Ereignissen bieten in ihrem Ausmaß genügend Basis für eine eigenständige Analyse und Bearbeitung, die in diesem Umfang in dieser Arbeit nicht möglich und ebenso nicht beabsichtigt ist. Rainer Werner Fassbinder begann seine Tätigkeit am action-theater im Jahre 1967, ein Jahr vor der Kulmination der Ereignisse in der BRD, die der Bewegung eine neue Intensität und Wirkung verleihen sollte. Fassbinders Theaterwerk muss in diesen Kontext eingeordnet und in selbigem gesehen werden. Im Unterschied zu anderen Ländern reduzierte sich die 68er Bewegung in der Bundesrepublik Deutschland auf die sechziger Jahre. In der Literatur wird oft von einer zweijährigen Frühphase von 1965-1967 und von der anschließenden, ein Jahr anhaltenden Aktionsphase gesprochen.⁷

Die Masse an Literatur zu dieser Thematik ist überwältigend und zum Teil unüberschaubar, eine Beschränkung auf einige Werke daher unerlässlich. Ingrid Gilcher-Holtey hat in ihrer prägnanten Art und Weise in *Die 68er Bewegung*⁸ die Ereignisse 1968 übersichtlich dargestellt, sie spannt einen Bogen von der Bewegung in Amerika über Frankreich, Deutschland und Italien. Als treibende Kraft hinter den Ereignissen sieht sie die im internationalen Rahmen zu betrachtende Neue Linke. Gilcher-Holtey hat eine spannende Analyse der Wirkung, Nachfolgebewegungen und Errungenschaften der 68er Bewegung verfasst, auf die sich vor allem der letzte Teil des Kapitels beziehen wird.

Historiker sowie Akteure der Bewegung selbst sollen hier ebenso zu Wort kommen, so wird Ulrich Enzensbergers (ein ehemaliger Kommunist und Mitstreiter Dieter Kunzelmanns) kommentierte Anthologie über die Kommune 1⁹ einen wesentlichen Beitrag bei der Darstellung dieser leisten.

Ebenso hervorzuheben sind die Arbeiten von Lothar Rolke¹⁰ und Karl Otto¹¹, die trotz oder gerade wegen ihres älteren Erscheinungsdatums einen guten Einblick in die Ereignisse rund um 1968 darstellen.

Klärung seiner Begriffe von direkter Aktion und Regelverletzung. Für eine ausführlich Analyse dieser Diskussion und der Frage nach der Gewaltbereitschaft von Dutschke vergleiche: Miermeister, Jürgen. *Rudi Dutschke*. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1986. S. 80ff

⁷ Vgl. Hemler, Stefan. „Protest Inszenierungen. Die 68er-Bewegung und das Theater in München.“ In: *Münchner Theatergeschichtliches Symposium 2000*. Hg. Hans Michael Körner. Jürgen Schläder. München: Herbert Utz Verlag, 2000, S. 276f

⁸ Gilcher-Holtey, Ingrid. *Die 68er Bewegung*. München: Verlag C.H. Beck oHG, 2001. 3. Auflage 2005

⁹ Enzensberger, Ulrich. *Die Jahre der Kommune 1*. Berlin 1967 – 1969. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2004

¹⁰ Rolke, Lothar. *Protestbewegungen in der Bundesrepublik*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1987

¹¹ Otto, Karl A. *Vom Ostermarsch zur APO. Geschichte der außerparlamentarischen Opposition in der Bundesrepublik 1960 – 70*. Ffm. N.Y.:1977

Zunächst wird nun eine Darstellung und Analyse des Begriffs „Außerparlamentarische Opposition“ erfolgen, der in den Debatten der Diskutanten immer wieder fällt und viele kleine, unterschiedliche Bewegungen in sich vereint.

1.1. Die APO – Außerparlamentarische Opposition

Karl Otto analysiert den Begriff der Außerparlamentarischen Opposition in Bezugnahme auf andere dazu erschienene Werke und kommt zu der Erkenntnis,

[...] dass es sich um kritische Reaktionen auf bestimmte Tendenzen des parlamentarisch-demokratischen Herrschaftssystems der Bundesrepublik unter den besonderen Bedingungen des Zusammenbruchs außenpolitischer Frontstellungen bei anhaltender Rüstungsexpansion und anwachsendem Neofaschismus handelte. Als diese historisch bestimmte Reaktion auf autoritäre Veränderungen des politischen Systems ist die APO mit ihren Forderungen nach Demokratisierung, Friedenspolitik und Emanzipation „von Haus aus „links“.¹²

Wichtig ist also festzuhalten, dass der Begriff der APO ein Sammelbegriff ist und keineswegs eine Organisation bezeichnet, die ein Programm oder ein Ziel vertritt. Es war die Symbolfigur des Studentenprotests Rudi Dutschke, der im Dezember 1966 erstmals zur Formierung einer außerparlamentarischen Opposition aufrief¹³. Diese erste Akklamation der „identitätsstiftenden Bedeutung“¹⁴ kann als der historische Beginn dieser Bewegung bezeichnet werden. Laut Stefan Hemler war es hier vor allem der aktivistische Kern der Bewegung, der sich selbst so bezeichnete.¹⁵

Zu der APO lassen sich etliche Bewegungen zählen, die zu dieser Zeit an unterschiedlichen Fronten kämpften. Einige sollen hier nun erwähnt und somit ein Überblick über die Thematiken der Protestbewegung gegeben werden. Dabei darf nicht aus den Augen gelassen werden, dass diese einander nicht ausschlossen sondern teilweise eng miteinander verwoben waren und je nach tagespolitischen Ereignissen vereinzelt in den Vordergrund des Protests traten. Ingrid Gilcher-Holtey wirft richtigerweise auf, dass es sich bei der 68er Bewegung nicht um ein nationales, sondern internationales Geschehen handelt, mit sich Länder übergreifend beeinflussenden Ereignissen, die bei der Betrachtung dieser Thematik nicht außer Acht gelassen werden dürfen. Jene im Detail zu erwähnen würde allerdings den Rahmen dieser Arbeit sprengen; der Fokus liegt im Folgenden auf den Geschehnissen in der BRD.

¹² Otto 1977, S. 22

¹³ Vgl. Rolke 1987, S. 262

¹⁴ Rolke 1987, eben da

¹⁵ Vgl. Hemler 2002, S. 276

1.2. Die Ostermarschbewegung

Die Ostermarschbewegung richtete sich gegen die atomare Aufrüstung der Bundesrepublik Deutschland, die mit innenpolitischen (Einheit des deutschen Volkes) und außenpolitischen (Gefahr vor sowjetischem Übergriff) Argumenten verteidigt wurde.¹⁶ Der erste Marsch fand zu Ostern 1960 statt. Die Bewegung vollzog einen Wandel. Von der anfangs noch pazifistisch, auf keiner Kritik an einer Partei, an einer „falschen“ Politik, basierenden Linie ging man zum politisch motivierten Protest über, auch die Namensänderung verdeutlicht diese Neupositionierung. Die *Kampagne für Abrüstung* wurde 1968 zur *Kampagne für Demokratie und Abrüstung* umbenannt. Wie der Name schon andeutet, erweiterte man die Thematik der Rüstungskritik auf die Kritik an der Gesellschaft¹⁷ und nahm nun ebenso an anderen politisch motivierten Aktionen (Anti-Springer Kampagne, Kampagne gegen die Notstandsgesetzgebung) teil. Die Ostermarschbewegung zeichnete sich durch ein neues Organisationsmodell aus: Man stütze sich auf keine Partei oder Organisation, im Zentrum stand die Selbstorganisation und das Engagement des Einzelnen.

1.3. Kampagne zur Notstandsgesetzgebung

Basierend auf der Befürchtung, dass mit der bestehenden Rechtslage in der Bundesrepublik Deutschland nicht auf einen eintretenden Notstandsfall angemessen reagiert werden könne, begann das Bundesinnenministerium unter Gerhard Schröder bereits 1955 mit ersten Überlegungen zu einer Notstandsgesetzgebung. An die Öffentlichkeit traten diese Informationen erst 1958.¹⁸ Zwar waren in dem bestehenden Grundgesetz bereits einige Regelungen im Falle von Notstandsähnlichen Situationen enthalten, im Zuge derer die Kommunistische Partei 1956 verboten wurde, dennoch waren die Befürworter der Ansicht, ein neues entsprechendes Gesetz entwickeln zu müssen. Der Umstand, dass die Alliierten Besatzungsmächte USA, Frankreich und Großbritannien auf Grund von vertraglich geregelten Notstandsbefugnissen über ihre in der BRD stationierten Truppen ohne Absprache mit der deutschen Regierung befugen konnten, versetzte die BRD in einen Status mit eingeschränkter Souveränität. Ziel war es demnach, die volle Souveränität zu erlangen und die alliierten

¹⁶ Zu einer detaillierten Analyse der politischen Situation vergleiche Otto 1977, Seite 52ff und Rolke 1987, S. 195ff

¹⁷ Vgl. Otto 1977, S. 152f

¹⁸ Vgl. Schneider, Michael. *Demokratie in Gefahr? Der Konflikt um die Notstandsgesetze: Sozialdemokratie, Gewerkschaften und intellektueller Protest (1958 – 1968)*. Bonn: Verlag neue Gesellschaft, 1986. Schneider liefert in seiner Forschungsarbeit über die Notstandsgesetzgebung eine detaillierte Analyse und Aufbereitung der Entstehung dieser.

Vorbehaltrechte durch andere Maßnahmen abzulösen. Michael Schneider setzt die Gründe für die ersten Arbeiten an den Notstandsgesetzen am „[...] Willen, Effektivität und Autorität der Exekutive in Krisenzeiten zu schaffen [...]“¹⁹, fest. Die SPD, zu Beginn noch gegen eine Notstandsgesetzgebung, sprach sich schon bald für diese aus.

Während die parlamentarische Opposition und die Gewerkschaften die ersten Entwürfe diskutierten und kritisierten, ging die Formierung einer außerparlamentarischen Bewegung gegen die Notstandsgesetze eher langsam voran. Im Jänner 1965 fanden sich Publizisten, Wissenschaftler und Vertreter einzelner Gewerkschaften bei einem Forum in Frankfurt zusammen, um einen Appell an die Parteien gegen die Notstandsgesetze zu richten, die zu einer Militarisierung des öffentlichen Lebens beitragen und gegen das Grundgesetz und Grundrechte verstoßen würden.²⁰ Im Umfeld der Gewerkschaften und Hochschulen formierte sich langsam ein Protest - vor allem der Sozialistische Deutsche Studentenbund (SDS)²¹ engagierte sich zunehmend, veranstaltete Notstandsausschüsse und entwickelte sich zu einer bedeutenden organisatorischen Kraft. Ihm war es wichtig, den Protest der Studenten und Gewerkschaften zusammenzuführen und die Opposition in Protestkundgebungen zu bündeln.

Am 30. Mai 1965 kam es zu einem ersten kleinen Höhepunkt der Bewegung: Am Kongress in Bonn, zu dem der SDS, der SHB (Sozialdemokratische Hochschulbund), der Liberale Studentenbund Deutschlands (LSD), der Humanistische Studentenbund (HSU) sowie der Bund Deutsch – Israelischer Studiengruppen (BDIS) aufgerufen hatten, beteiligten sich rund 1200 Personen.²² Die Resonanz war eher bescheiden, der erwartete Mobilisierungseffekt blieb aus.

Neuen Zündstoff in die Debatte brachte der Bundeskanzler Ludwig Erhard mit seinem Ziel, eine „Formierte Gesellschaft“ etablieren zu wollen, die „auf Einsicht und Einordnung des Einzelnen wie der großen organisierten Interessengruppe in eine dem Gesamtwohl verpflichtete Politik“²³ basiert. Der Gedanke an eine verpflichtende, mit Notstandsgesetzen durchgesetzte, wenn nicht freiwillige passierende Formierung erhitzte die Gemüter der Kritiker. „Die Notstandsgesetze wurden als vorbeugendes Druckmittel für die Formierung der Gesellschaft interpretiert.“²⁴ Das Kuratorium „Notstand der Demokratie“ wurde gegründet, dem nicht nur Wissenschaftler und Gewerkschaftsfunktionäre angehörten, sondern auch sozialdemokratische Landtagsabgeordnete, Schriftsteller und Kirchenvertreter. Geplant wurde

¹⁹ Schneider 1986, S. 38

²⁰ Vgl. Schneider 1986, S. 128

²¹ Vgl. Kapitel I.1.3

²² Vgl. Fichter, Tilman, Lönneböcker, Siegwand. *Kleine Geschichte des SDS*. Berlin: Rotbuch-Verlag, 1976, S. 85

²³ Schneider 1986, S. 156

²⁴ Schneider 1986, S. 157

ein weiterer Kongress, der am 30. Oktober 1966 stattfinden sollte – es sollte die größte Veranstaltung der Notstandsgesetzgebungsgegner werden. 20 000 Personen zählte man bei der Abschlusskundgebung²⁵ und im Gegensatz zum Vorjahr konnte man sich nun über ein breites Medienecho freuen. Dieser Kongress hatte unter anderem zur Folge, dass das Kuratorium sich zu seinem Weiterbestand entschloss.

Im Sommer 1967 war eine Verstärkung der Protestbewegung, nicht nur bei jener der Antinotstandsbewegung, zu erkennen. Einer der Gründe dafür kann mit der Bildung der Großen Koalition von CDU/CSU und SPD im Dezember 1966 angegeben werden, die eine Minimierung der parlamentarischen Opposition und somit eine objektive Legitimation von außerparlamentarischer Opposition zur Folge hatte. Jürgen Habermas beschreibt die Situation wie folgt:

Die aktiven Minderheiten der Studentenschaft haben aber nicht nur eine Politisierung bewirkt, sie machen *zweitens* den Versuch, außerhalb eines Parlaments, über dessen Ohnmacht die Große Koalition den Schleier gelüftet hat, eine Vetomacht aufzubauen. Dabei haben die Studenten vorerst mit den Gefahren der Diskriminierung, aber auch der Selbstisolation zu kämpfen. Die einzige bemerkenswerte Opposition außerhalb des Parlaments ist seit Jahren die Kampagne für Abrüstung. [...] Die andere, und im Augenblick wirksame, Oppositionsbewegung richtet sich gegen die geplante Notstandsgesetzgebung. Sie stützt sich auf eine Koalition gewichtiger Einzelgewerkschaften mit Intellektuellen. Der Erfolg der organisierten Notstandsproteste, der sich anzubahnen scheint, hängt von dieser soliden Grundlage ebenso ab, wie vom Resonanzboden des liberalen Teils der Presse.²⁶

Jürgen Seifert gibt die Stärke der Antinotstandsbewegung mit ihrer Breite an:

Sie reichte von Intellektuellen, Schriftstellern und Wissenschaftlern über Studierende und Schülerinnen und Schüler, von der Ostermarschbewegung und Jugendgruppen bis zu den Gewerkschaften. Das hat es zuvor und später nie wieder gegeben.²⁷

Bevor auf die Ereignisse im Sommer 1967 und die Kulmination der Protestbewegung genauer eingegangen wird, soll nun ein kurzer Blick auf die Situation der Studentenschaft, deren Protest sich an mehreren Fronten formierte, sowie auf die Situation in München, geworfen werden.

²⁵ Vgl. Otto 1977, S.157

²⁶ Habermas 1969, S. 180f

²⁷ Seifert, Jürgen. „Der Kampf um die Notstandsgesetzgebung und die antiautoritäre Bewegung“ In: 1968. 30 Jahre danach. Hg. Venanz Schubert. St. Ottilien: EOS Verlag,1999, S. 106

I.4. Die Studentenbewegung

Ich fasse zusammen. Die Aufgabe der studentischen Opposition in der Bundesrepublik war es und ist es, den Mangel an theoretischer Perspektive, den Mangel an Sensibilität gegen über Verschleierungen und Verketzerungen, den Mangel an Radikalität bei der Auslegung und Praktizierung unserer sozialrechtsstaatlichen und demokratischen Verfassung, den Mangel an Antizipationsfähigkeit und wachsender Phantasie, also Unterlassungen, zu kompensieren. Ihre Aufgabe ist es, das Fehlen einer in ihren Intentionen aufgeklärten, in ihren Mitteln redlichen, in ihren Interpretationen und Handlungen fortschrittlichen Politik, wenn nicht wettzumachen, so doch zu deklarieren.²⁸

Im Umfeld des internationalen Studentenprotests, vor allem des amerikanischen und französischen, der Rezeption von Gesellschaftskritiken von Herbert Marcuse, Karl Marx, Friedrich Engels und Wilhelm Reichs (*Die Sexuelle Revolution*, 1933), der Missstände im eigenen Staat (u.a. Notstandsgesetze, Rüstungsbestreben) als auch in anderen Ländern (u.a. Militärdiktatur in Griechenland) begann sich eine Bewegung zu entwickeln, die zwar unterschiedliche Protestziele, jedoch prinzipiell die Kritik an der als autoritär empfundenen Gesellschaft und deren Veränderung verfolgte. Hierbei stützte man sich besonders auf die Gesellschaftskritik von Herbert Marcuse. Rudi Dutschke, Symbolfigur des Studentenprotest, der wie kein anderer die Massen polarisierte, formulierte seine Forderung wie folgt: „Die Revolutionierung der Revolutionäre ist so die entscheidende Voraussetzung für die Revolutionierung der Massen“.²⁹ Erst über die Veränderung des Einzelnen könne die Gesellschaft verändert werden. Dutschke forderte ein antiautoritäres Handeln, das Individuum „[...] mußte [sic!] sich verändern in der und durch die Aktion, durch Aufbegehren gegen Autoritäten und autoritäre Herrschaftsstrukturen.“³⁰ Ziel war es, das als spätkapitalistisch und autoritär empfundene System, das sich unter anderem in den Notstandsgesetzen, in der Springer-Hetze, an den Universitätsstrukturen manifestierte, zu verändern. Die Studenten entwickelten ein Bewusstsein für soziale Konflikte, sowohl auf nationaler als auch internationaler Ebene.

Als wichtiges Zentrum des Studentenprotests gilt der 1946 gegründete Sozialistisch Deutsche Studentenbund (SDS), hier vor allem die Berliner Fraktion, deren Bedeutung auf organisatorischer und theoretischer Arbeit gründet. Der seit dem Unvereinbarkeitsbeschluss von 1969 von der SPD abgespaltene Studentenbund, gab Schriften wie *Standpunkt* und *neue kritik* heraus und sah sich zunehmend als „theoretische Avantgarde- Organisation die

²⁸ Habermas 1969, S. 141f

²⁹ Gilcher-Holtey 2005, S. 74

³⁰ Gilcher-Holtey 2005, S. 60

langfristig die Mehrheit der bürgerlichen Intelligenz für ihre emanzipatorischen Ziele gewinnen wollte, und nicht mehr als Propagandatrupp und Rekrutierungsfeld für Führungspositionen der traditionellen Arbeiterbewegung.“³¹ An der Hochschule verstand sich der SDS als Vertreter aller Minderheiten und sah ein, dass „das langfristige Ziel der Demokratisierung der Hochschule nicht ohne Streiks, Demonstrationen und letztlich Konfrontation mit dem Staatsapparat zu erreichen war.“³² Der SDS engagierte sich außerdem gegen die Notstandsgesetzgebung, sowie in der Kampagne für Abrüstung. Mit seinen Denkansätzen reiht er sich zu der international entstehenden Neuen Linken und wird zum „Kristallisationskern einer studentischen Neuen Linken in der Bundesrepublik“³³ Die Neue Linke zeichnet Gilcher-Holtey als verantwortlich und richtungssgebend, vor allem in ideologischer Hinsicht, für die später so genannte 68er Bewegung.

Auf internationaler Ebene war es vor allem der US Krieg gegen den Nordvietnam, der die Massen auf die Straßen gehen ließ; zunächst noch von moralischer Empörung und dem Ziel kritischer Aufklärung geprägt, bekam der Protest gegen den Vietnamkrieg bald eine zusätzliche Komponente: der Vietnamkrieg wurde stellvertretend für Konflikte in anderen Ländern gesehen, in denen Befreiungsbewegungen versuchten, imperialistische Herrschaftsverhältnisse aufzulösen. Die Akteure des Protests erkannten ebenso, dass mit Theorie alleine nicht viel zu erreichen war, dass die unmittelbare, bewussteinstiftende Aktion folgen müsse. Mittels Protestkundgebungen, Flugblättern und Kongressen strebte man Aufklärung und Mobilisierung an. Vor allem Rudi Dutschke orientierte sich maßgeblich an den Befreiungsbewegungen der Dritten Welt und ihren Ideologien. Er ging sogar soweit, dass er den Erfolg der Aktionen nur durch eine Verbindung der westlichen „Befreiungsbewegungen“ mit jenen der Guerilla in der Dritten Welt sah für möglich hielt.

National waren es verschiedene Ereignisse, die als zunehmende Gefahr für die Demokratie gesehen wurden, gegen welche die Studentenschaft ihren Protest richtete. Für Entrüstung und massiven Protest war der Springer-Verlag verantwortlich – die Springer Affäre gab Anlass zur Sorge: 1962 wurden der Spiegel-Verlag sowie Wohnungen zweier Spiegel-Redakteure polizeilich durchsucht, da man ihnen auf Grund eines kritischen Artikels

³¹ Fichter, Lönnendonker 1977, S. 78

³² eben da

³³ Gilcher-Holtey 2005, S. 21. Zur Entstehung der Neuen Linken, ihrer Ansätze und Bedeutung, Vgl. Gilcher-Holtey, S. 17ff. Ihre Ziele fasst Gilcher-Holtey wie folgt zusammen: „Was sie anstreben, ist eine Transformation der bestehenden Gesellschaft auf der Grundlage einer umfassenden De- und Rekonstruktion der theoretischen, strategischen, taktischen und organisatorischen Grundlagen der Emanzipationsbewegungen der alten Linken in kritischer Auseinandersetzung mit der Entwicklung des Sozialismus und Kommunismus seit den zwanziger Jahren.“ S. 14

Landesverrat vorwarf. Ob dieser als massive Einschränkung der Pressefreiheit gesehene Aktion kam es zu landesweiten Protesten, vor allem unter der Studentenschaft.

Der Protest für eine Demokratisierung der Gesellschaft manifestierte sich immer mehr als ein mit der Demokratisierung der Hochschule verbundener.³⁴ Vor allem in Berlin suchte man mittels neuer Protestformen wie sit-ins und go-ins die Konfrontation mit der Universitätsspitze um eine neue Organisationsstruktur zu erreichen.

Auch die Frage nach der Aufarbeitung der NS-Zeit, der unmittelbaren Geschichte Deutschlands, wurde immer wieder aufgeworfen und fand Einzug in die Diskussionen der Studentenschaft, die ihre Vatergeneration einer kritischen Prüfung unterziehen musste. Der Regierung wurde der Vorwurf gemacht, sich nicht radikal von damaligen Verantwortlichen und Akteuren zu distanzieren und das Vergessen und Verdrängen zum Prinzip der Vergangenheitsbewältigung zu erklären.³⁵

Die Studentenschaft griff ebenso die Thematik der Ostermarschbewegung und der Bewegung gegen die Notstandsgesetze auf und erweiterte diese zu einer umfassenden Kritik an der Gesellschaft. Rolke erkennt an der Zusammenarbeit zwischen Studentenschaft und der *Kampagne für Abrüstung* ein großes Potential:

Diese Zusammenarbeit vergrößerte nicht nur die bestehende Protestbreite der Themen, die speziell von der Studentenbewegung an die Öffentlichkeit getragen wurden (Vietnamkrieg; Springer -Presse), sondern bot den Studenten und ihren Verbänden überhaupt erst ein selbstorganisiertes Protestfeld zur Beteiligung an.³⁶

Die Bewegung gegen die Notstandsgesetze sowie die Ostermarschbewegung fanden jedoch ihr Ende als der studentische Protest radikal wurde.

Denn schon längst waren die Aktionen ähnlich wie bei der Ostermarsch-Bewegung von der Handlungsradikalität der Studentenbewegung dominiert. Auch das „Ende“ der Notstandsopposition erscheint so aus der historischen Rückbetrachtung als sukzessive Selbstaflösung in der von der Studentenbewegung bestimmten APO, deren zeitweiliges Element sie war.³⁷

³⁴ Vgl. Rolke 1987, S. 278f

³⁵ Viele während der NS-Zeit Tätige waren noch immer in teils auch hohen politischen und wirtschaftlichen Positionen zu finden. So war der Bundeskanzler von 1966-1969 Kurt Georg Kiesinger ehemaliges NSDAP-Mitglied und Hans Globke, ein Kommentator der Rassengesetze, wurde Staatssekretär von Präsident Konrad Adenauer. Vgl. Schily, Otto. „Personen und Mentalitäten. Von der APO bis zur RAF.“ In: *1968. 30 Jahre danach*. Hg. Venanz Schubert. St. Ottilien: EOS Verlag, 1999. S. 121

³⁶ Rolke 1987 S. 241

³⁷ Rolke, S. 233

1.5 Grenzgang zwischen Klamauk und Politik - die Kommune 1

Also, eine Kommune ist dann eine Kommune, wenn mehr Leut zusammenleben und auch miteinander schlafen. Ja, das gehört auch dazu. Das muß [sic!] sein. Und außerdem müßens das, was haben, untereinander teilen. Das ist einmal so.³⁸

Für neue Protestformen war vor allem die Kommune 1 verantwortlich, die mit theatralen Elementen den Kanon der Aktionsformen erweiterte und mit Happening-artigen Aktionen Veranstaltungen, sowohl die von öffentlicher Hand als auch die studentisch organisierten, störte, oder je nach Lager-Zugehörigkeit, erweiterte. Die Kommune 1, die einen der neuen Lebensentwürfe der sechziger Jahre propagierte und lebte, nämlich jenen des kommunalen Zusammenlebens, wird hier nun näher beleuchtet, auch mit dem Hintergrund, dass Rainer Werner Fassbinder selbst mit seiner antiteater Gruppe mit dieser Lebensform experimentierte.³⁹

Entstehung der Kommune 1 – Gruppe SPUR und Subversive Aktion

Dieter Kunzelmann stieß im adoleszenten Alter zur Münchner Gruppe SPUR, in der er sich bald als theoretischer Kopf der Gruppe etablierte. Im gleichnamigen Magazin veröffentlichte die Gruppe provozierende Texte, welche in der Tradition der Internationalen Situationisten, deren deutschen Sektion man seit 1960 angehörte, stand. Die Situationisten rund um Guy Debord setzten die Arbeit der Surrealisten, Dadaisten und Lettristen fort, sie traten gegen eine Bürokratisierung der Kunst und der allgemeinen Kultur ein. Ihr Ziel war eine die praktische Aufhebung der Trennung zwischen Kunst und Leben verfolgende Organisation.⁴⁰

Nach dem Ausschluss der Gruppe SPUR aus der Situationistischen Internationalen auf Grund ihres elitären Revolutionsprogramms, das ebenso zu Spannungen zwischen Kunzelmann und der Schwabinger Gruppe führte, gründete dieser 1963 zusammen mit Christofer Baldeney und Rodolphé Gasché die «Subversive Aktion», zu der später Frank Böckelmann gehörte.

Ausgangspunkt ist die Einsicht, dass nur in der Befreiung der innersten Triebe und Strebungen die Möglichkeit zum Ausbruch aus dem Repressionszusammenhang der Gesellschaft liegt. Stichpunkt innerer wir äusserer [sic] Unterdrückung ist die

³⁸ Fassbinder, Rainer Werner. „Die Bettleroper.“ In: ders. *5 Stücke nach Stücken*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1986. S. 91

³⁹ Vgl. Kapitel 3.2.

⁴⁰ weiterführende Literatur: Debord, Guy. *Die Gesellschaft des Spektakels*. Ed. Natutilus: Hamburg, 1978. Ford, Simon. Wiemink, Pia. *Theatralität und öffentlicher Raum: die Situationistische Internationale am Schnittpunkt von Kunst und Politik*. Tectum-Verlag: Hamburg, 2005.

Sexualität, Auseinandersetzungsobjekt die Doppelmoral der Kirche und ihre verschwiegene Herrschaftsfunktion. [...] Kristallisationspunkt der Kritik sind gewohnte Denk- und Lebensstrukturen, wie Kategorismus, Konsumismus, Urbanismus und Proponismus [...] Die Demaskierung des Tabuierten, Domestizierten soll eine Rebellion der unterdrückten Wünsche auslösen, die das Vakuum des ungelebten Lebens durchbricht.⁴¹

Man brach mit den zu dieser Zeit viel rezipierten Theoretikern wie Theodor W. Adorno, denen man vorwarf, ihre theoretische Kritik bliebe folgenlos, da sie nicht in die direkte Aktion übergeführt wurde. Jürgen Seifert bezeichnet die Subversive Aktion als wesentlichen Bestandteil der antiautoritären Bewegung, die jegliche Autorität in Frage stellte und neue Lebensformen zu entwickeln suchte, in denen ein anderer Umgang mit Musik, Sexualität und Erziehung verfolgt wurde. Das Prinzip der Selbstregulierung war ein Schlüsselwort in der antiautoritären Erziehung, die in den „Kinderläden“ (Vorschulprojekten) realisiert werden sollte.⁴²

Durch Flugblätter und Schriften wie die Unverbindlichen Richtlinien 1 und 2 provozierten und erreichten sie eine breite mediale Öffentlichkeit. Einen Monat nach Kennedys Ermordung traten sie mit dem Flugblatt „AUCH DU HAST KENNEDY ERSCHOSSEN“⁴³ das erste Mal in die Öffentlichkeit. Dies entsprach ganz ihrem Impetus, Situationen zu schaffen, in denen selbst Unbeteiligte aktiv (gemacht) werden, etwa durch Empörung und Beschimpfung.

Erst die Direktheit der Konfrontation, die Überraschung der Involvierung löste Reaktionen aus, die eine Auseinandersetzung mit den nur noch erahnbaren Konflikten, dem überlagerten Potential von Wünschen und Hoffnungen, wieder ermöglichten. Weder Appelle noch Überredungen vermochten die versteinerten Strukturen wieder aufzubrechen, sondern die situative Interaktion.⁴⁴

Von München aus wurden auch in anderen Städten Gruppierungen initiiert, so entstand eine Berliner Sektion der Subversiven Aktion, der sich der DDR-Flüchtling Rudi Dutschke anschloss und deren Verbreitungsorgan die *Anschlag* –Hefte waren. Auf immer wieder stattfindenden Konzilen kamen diese Gruppen zur Diskussion und Reflexion zusammen, schon bald waren jedoch divergierenden Ideen und Ansätze erkennbar. Auch die

⁴¹ Böckelmann, Frank. Nagel, Herbert. *Subversive Aktion. Der Sinn der Organisation ist ihr Scheitern*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik, 2002, S. 13

⁴² Vgl. Seifert, Jürgen 1999, S. 108ff „[...] bei der antiautoritären Erziehung ging es [...] zum Teil um Menschenrechte des Kindes und für den Grundsatz von „Selbstregulierung“ im Rahmen von Erziehung. Allerdings kippten Teile dieser Bewegung um: einerseits in organisatorische Verhärtung, in die Ideologie des revolutionären Kampfes und in Haß und Gewalt; andererseits in einen Mechanismus des Erzwingens von Solidarität.“ Eben da S. 99

⁴³ Böckelmann, Nagel 2002, S. 127

⁴⁴ Böckelmann, Nagel 2002, S. 15

Unabhängigkeitsbewegungen der Dritten Welt gegen alte europäische Großmächte hielt Einzug in die Diskussionen. Als schließlich der kongolesische Ministerpräsident Tschombé einen offiziellen Besuch in Berlin ankündigte, gab die „Anschlag-Gruppe“ der Berliner Sektion ein Flugblatt heraus, in dem sie zu einer Schweigedemonstration aufrief. Am Tag des Besuches sollte es jedoch nicht beim Schweigen bleiben. Die nicht geplante Aktionsbereitschaft der Teilnehmer sollte später selbst Dutschke überraschen.⁴⁵ Tomaten wurden auf Tschombés Karosserie geworfen, in der Öffentlichkeit, die frühere Aktionen eher belächelt hatte, wurden nun wüste Beschimpfungen vernehmbar.

Die Subversive Aktion versuchte den SDS mittels einzelner Ortsgruppen zu unterwandern; in Berlin war man dabei sehr erfolgreich: 1965 trat die Subversive Aktion dem SDS bei, mit Dutschke waren die „Subversiven“ auch schon bald im politischen Beirat vertreten. Die Münchner Sektion schaffte ebenso die Aufnahmen in den SDS, wurde jedoch kurze Zeit später wieder ausgeschlossen.

1966 diskutierten die Mitglieder der Subversiven Aktion nach Erscheinen der deutschen Ausgabe Herbert Marcuses *Der eindimensionale Mensch*⁴⁶ die Vereinsamung des Menschen in der spätbürgerlichen Gesellschaft und sprachen das erste Mal über alternative Lebensformen im Kollektiv, basierend auf der französischen Form der „Pariser Commune“ von 1872. Französische Arbeiter schafften damals eine kurze Revolte, bei der sie versuchten die Bourgeoisie zu stürzen. Das Projekt wurde mit dem Namen „Kommune“ getauft, ein Vorschlag Dutschkes, der allerdings, als es dann konkret und die erste Berliner Kommunewohnung im Dezember 1966 bezogen wurde, dem Ideenprojekt den Rücken zukehrte.

Im Wort »Kommune« floß vieles zusammen. Zunächst sollte die »Kommune« als revolutionäre Organisationsform die verbotene Kommunistische Partei ersetzen. [...] Das Wort beschwor die »Pariser Commune«[...] Mindestens genauso wichtig wie all das zusammen aber war die »Große Proletarische Kulturrevolution«, waren die chinesischen »Volkskommunen«⁴⁷

Die Kommunarden der ersten Stunde waren Dieter Kunzelmann, Dagrun Enzensberger, Dorothea Ridder, Ulrich Enzensberger und Dagmar Seehuber, die in der Berliner Kaiser-Friedrichstraße 54a ihr erstes Domizil fanden. Innerhalb der Kommune lebte man nach den Prämissen der Aufhebung des Privateigentums, der herkömmlichen Moralvorstellungen unter anderem der Monogamie. Man verneinte jegliche Zweierbeziehung, die auf Grund ihrer

⁴⁵ Vgl. Böckelmann, Nagel 2002, S. 22

⁴⁶ Marcuse, Herbert. *Der eindimensionale Mensch*. 2. Auflage. Luchterhand: Neuwied, 1967.

⁴⁷ Enzensberger 2004, S. 77

Beschränktheit als repressiv empfunden wurde. Ob die lockeren, promiskuellen Einheiten denn auch nicht selbst repressiv waren wurde von Kritikern der Kommune 1 immer wieder aufgeworfen.⁴⁸ Die Kommunarden legten Wert darauf, nicht als hedonistisch zu gelten:

Wir erwarteten uns von der Aufhebung familiärer Bindungen, herkömmlicher Moralvorstellungen und ausschließlicher Liebesverhältnisse nicht nur Lustgefühle, aber wir wollten trotzdem versuchen, den gesellschaftlichen Verhältnissen in der BRD eine lebendige Alternative entgegenzusetzen.⁴⁹

Die gelebte Utopie hielt jedoch nicht was sie versprach. Dieter Kunzelmann kristallisierte sich früh als einer der Autoritären in der Gruppe heraus, die sich in Form von Therapeuten zeigten,

[...] die den Lebensweg der anderen deuten und bewerten wollten, als handle es sich bei diesen um Patienten. Die angeblichen Therapeuten wiederum erregten sich über das ihnen angehängte Etikett. Irgendwie wollte die Verwandlung der Gruppe in eine zärtliche Kohorte nicht glücken.⁵⁰

Politklamauk – die Aktionen der Kommune 1

Happenings, phantastische Verkleidungen, scheinbare Aufhebung der Geschlechterrollen, Umfunktionieren des deutschen Liedguts, Vermeidung von psychischer Gewalt, wobei sie gleichzeitig die Polizei der Lächerlichkeit preis gab, aber auch der voluntaristische Versuch, neue, nicht autoritäre Lebensformen zu finden, Wohnkommunen, Auflösung von Zweierbeziehungen und rationale Austragung von Gruppenkonflikten übten nicht nur auf die SDS-Mitglieder und Studenten, sondern darüber hinaus auch auf große Teile der Jugend zunächst einmal eine gewisse Faszination aus.⁵¹

Die Kommune 1 galt als Garant für provokative Aktionen, die satirische und theatrale Elemente enthielten, mit denen sie den öffentlichen Apparat kritisierten und ins Lächerliche zogen. Sie stellte eine wichtige Quelle für „neue“ Aktionsformen in der antiautoritären Bewegung dar und polarisierte wie keine andere Gruppe nicht nur die öffentliche Meinung, sondern stieß auch Leute aus den eigenen Reihen vor den Kopf und erntete scharfe Kritik.

Für den April 1967 war ein Berlinbesuch des US-Vizepräsidenten Hubert Horatio Humphrey angekündigt. Die Kommunarden wollten ihm, gemeinsam mit ein paar Studenten einen besonderen Empfang bereiten: Rauchbomben sollten den US-Vizepräsident als Repräsentant der kapitalistischen und autoritären Großmacht gebührend empfangen. Die Behörden, welche

⁴⁸ Vgl. Reiche, Reimut. *Sexualität und Klassenkampf*. Frankfurt am Main: Neue Kritik, 1969. S. 155

⁴⁹ Enzensberger 2004, S. 98

⁵⁰ Enzensberger 2004, S.109

⁵¹ Fichter, Lönnendonker 1977, S. 103

die Kommune 1 schon länger observierten und auch gegen sie ermittelten, dürften von dieser geplanten Aktion Wind bekommen haben. Die Politische Polizei nahm am 5. April elf Studenten fest, Wohnungen wurden durchsucht und Beweismaterial beschlagnahmt. In der Polizeimeldung hieß es, dass diese Studenten

[...] Anschläge gegen das Leben oder die Gesundheit des amerikanischen Vizepräsidenten Hubert Horatio Humphrey mittels Bomben, mit unbekanntem Chemikalien gefüllte Plastikbeutel oder mit anderen gefährlichen Tatwerkzeugen wie Steinen usw. geplant [hätten].⁵²

Diese gefährlichen Tatwerkzeuge stellten sich als Rauchkerzen, Pudding, Mehl und mit Farbe gefüllte Plastikbeutel heraus, die Beschuldigten wurden freigelassen. Auch wenn die Ausführung der Aktion verhindert wurde, so konnte doch ein kleiner Sieg an anderer Stelle verbucht werden. Die internationale mediale Aufmerksamkeit war enorm, die *New York Times* berichtete darüber und die deutsche Presse, allen voran die Springerpresse, lieferte sich einen knallharten Schlagabtausch hinsichtlich der polemischen Berichterstattung.

Eine weitere für Wirbel sorgende Aktion fand unmittelbar nach dem „Puddinggattentat“ statt. Inspiriert von der Berichterstattung eines Kaufhausbrandes in Brüssel, für den Vietnamkriegsgegner von der Öffentlichkeit verantwortlich gemacht wurden, verteilten die Kommunarden folgendes Flugblatt:

Ob leere Fassaden beworfen, Repräsentanten lächerlich gemacht wurden – die Bevölkerung konnte immer nur Stellung nehmen durch die spannenden Presseberichte. Unsere belgischen Freunde haben endlich den Dreh heraus, die Bevölkerung am lustigen Treiben in Vietnam wirklich zu beteiligen: sie zünden ein Kaufhaus an, dreihundert saturierte Bürger beenden ihr aufregendes Leben und Brüssel wird Hanoi. [...] Wenn es irgendwo brennt in der nächsten Zeit, wenn irgendwo eine Kaserne in die Luft geht, wenn irgendwo in einem Stadion die Tribüne einstürzt, seid bitte nicht überrascht. [...] Brüssel hat uns eine einzige Antwort darauf gegeben: burn, ware-house, burn!⁵³

Es dauerte nicht lange, da wurde diese Fiktion Realität: Andreas Baader, Gudrun Ensslin, Thorwald Proll und Horst Söhnelein zündeten in der Nacht vom 2. auf den 3. April 1968 ein Kaufhaus in Frankfurt an. Ihnen wurde der Prozess wegen Menschen gefährdender Brandstiftung gemacht, den sie gleichsam wie Schauspieler ad absurdum führten, wie es eigentlich die Spezialität des Kommunarden Fritz Teufel war. Der Weg von Gudrun Ensslin und Andreas Baader führte später bekannter Weise in die linke Terrororganisation RAF (Rote Armee Fraktion). Fritz Teufels zahlreiche Gerichtsverhandlungen, die er nach seinen eigenen,

⁵² Fichter, Lönnendonker 1977, S. 103f

⁵³ Enzensberger 2004, S. 143

die Autorität des Gerichts untergrabenden Spielregeln gestaltete und daraus reine Schauspiele machte, verhalfen ihm zu nationaler Bekanntheit.

Ein Kritikpunkt der Öffentlichkeit an der Kommune 1 war die Kooperation mit der von ihnen bekämpften Massenpresse. Bereitwillig gaben sie Interviews, stellten Bildmaterial zur Verfügung und scheuten nicht Honorar dafür zu erhalten.

Auch im eigenen linken Lager stieß man nicht überall auf Begeisterung. So strotzte ein Artikel Klaus Reiner Röhls, Herausgeber von *konkret*, der nach dem 2. Juni erschien, nur so von Abneigung gegen „die alle Arbeiter verachtenden parasitär lebenden Zottelköpfe und Schmuddelkinder.“⁵⁴ Auch der SDS musste nach einer von den Kommunarden nicht abgesprochenen und für den SDS kontraproduktiven Aktion Konsequenzen ziehen und suspendierte die Kommunardenmitglieder, mit dem Vorwurf des „existentialistischen Voluntarismus“ und „politischem Zynismus“⁵⁵. Ebenso warf man ihnen die Lähmung des Berliner Landesverbandes vor, die sie als „Psycho-Kommune“⁵⁶ wesentlich mitverursacht hätten. Fichter und Lönnedonker bezeichnen sie als „Polit-Clowns“ und „existentialistische Pseudolinke der Kommune 1“, die man schon viel früher hätte ausschließen sollen. Im Mai 1967 schließlich wurden die Kommune 1- Mitglieder aus dem Sozialistisch Deutschen Studentenbund ausgeschlossen.

Neben der Kommune 1 entstanden einige weitere in Berlin, „eine Subkultur, eine fluktuierende Szene aus Lehrlingen, jungen Gelegenheitsarbeitern, entlaufenen Fürsorgezöglingen, Schulschwänzern, Noch-Nichtmehr-Studenten [...]“⁵⁷

In einer Fabriketage in Moabit fand die Kommune 1 ein neues Domizil, dessen Erdgeschoss als Diskothek gedacht war und vielen Besuchern und Dauergästen eine Bleibe bot. Die Aktionen nahmen mit der Zeit immer mehr ab, nach dem Bruch von Rainer Langhas mit Dieter Kunzelmann (Grund war der Autoritätsanspruch beider) wird letzterer der Fabrik verwiesen, im November 1969 löste sich die Kommune 1 selbst auf.

Das Zerwürfnis zwischen Rainer Langhas und Dieter Kunzelmann nach ihrer Entlassung aus der U-Haft, die Veränderungen im Mikrokosmos der Kommune 1

⁵⁴ Enzensberger 2004, S. 125

⁵⁵ Enzensberger 2004, S. 129

⁵⁶ Enzensberger 2004, S. 129

⁵⁷ Enzensberger 2004, S. 313

und deren Ende waren bezeichnend für den Zerfallsprozeß [sic!] der APO, der in Westberlin, wo die Bewegung begonnen hatte, früher als anderswo einsetzte.⁵⁸

So stark und einheitlich die Kommune nach außen hin auch auftrat, innerhalb der Gruppe kämpfte man sehr wohl mit Eifersuchtsproblemen und Autoritätsansprüchen. Ulrich Enzensberger, ein Kommunarde der ersten Stunde, berichtet: „Ich versuchte, meine Eifersucht abzulegen, meine Besitzansprüche. Aber es ging nur scheinbar gut. Unter einer frommen Maske entfalteteten sich die Machtgelüste umso stärker.“⁵⁹

Auch genderspezifische Diskrepanzen haben vor dieser Lebensgemeinschaftsutopie nicht halt gemacht. Birgit Daiber, Mitglied der Münchner Subversiven Aktion, spricht retrospektiv von der totalen Aufopferung der weiblichen, in der einschlägigen Literatur nicht so bewanderten Mitglieder, die sich der Meinung der Gruppenbosse blind anschlossen und in den Gruppendiskussionen oft vergeblich um Anerkennung rangen. Daiber spricht ausdrücklich von der Unterdrückung durch männliche Gruppenmitglieder, von der auch die „homosexuellen Sklaven“ nicht ausgenommen waren.⁶⁰

Ich kämpfte um Anerkennung, konkurrieren konnte ich nicht. Dafür hockte ich mich willig hinter die Schreibmaschine und tippte nächtelang den Kram der Männer, dafür machte ich Dreckarbeit für sie. Ich versuchte, so gut wie möglich zu funktionieren. [...] Ich, little me, war ein winziges Nichts.⁶¹

I.6. Die Situation in München

Berlin war zwar eindeutiges Zentrum und Schauplatz der Protestbewegungen, doch bereits bevor im Jahre 1968 die Protestwelle auch auf andere deutsche Städte überschwappte tat sich in der Bayrischen Landeshauptstadt einiges.

So war München der Geburts- und Wirkungsort der Gruppe SPUR und der Subversiven Aktion. Die situationistisch beeinflusste Gruppe SPUR suchte nach der Veränderung der Lebensverhältnisse mittels Kunst. Die Subversive Aktion ging einen Schritt weiter, vom künstlerischen zum politischen Protest, der theatrale Formen des Happenings aufwies. Rolke spricht der Subversiven Aktion außerdem einen großen Einfluss auf die Aktionsformen der Studentenbewegung zu, die er wie folgt beschreibt:

⁵⁸ Enzensberger 2004, S. 360

⁵⁹ Enzensberger 2004, S.314f

⁶⁰ Vgl. Böckelmann, Nagel 2002, S.462

⁶¹ Böckelmann, Nagel 2002, S.463

Entsprechend der Intention, nicht nur die gesellschaftlichen Verhältnisse, sondern auch sich selbst zu verändern, entwickelte die Studentenbewegung eine Aktionsform, die nicht mehr nur als Mittel, sondern zugleich als ein bewusstseinsverändernder Erlebniszusammenhang konzipiert war, in den die Akteure existentiell involviert waren, und die eine überraschende Protesteffektivität ermöglichte.⁶²

Von sich sprechen machte München durch die bereits im Juni 1962 stattfindenden Schwabinger Krawalle, die Eskalation einer belanglosen Situation. Auslöser waren Jugendliche, die am Wedekindbrunnen im München Gitarre spielend eine Gruppe Zuhörer und Twist-Tänzer um sich versammelten (so wird das Ereignis auch oft als „Twistkrawalle“⁶³ bezeichnet) und wegen Ruhestörung von der Polizei festgenommen werden sollten. Diese setzte dabei sogleich Schlagstöcke ein, weitere Jugendliche solidarisierten sich mit den Musikern und es kam zu Auseinandersetzungen zwischen den Jugendlichen und den Polizeikräften. Schon in den darauf folgenden Abenden versammelten sich über hundert Jugendliche⁶⁴ in der Leopoldstraße, in der der Verkehr darauf hin zum Stillstand kam und die Polizei mit aller Härte gegen die Blockade vorging: sowohl Schlagstöcke als auch berittene Beamte wurden eingesetzt, die nicht zwischen Zuschauern und Beteiligten, die ihren Zorn und ihre Aggression nun an Autos entluden, unterschieden. Insgesamt waren es fünf Krawallnächte, vom 21. bis zum 26.6.1962, die München in Aufruhr hielten.⁶⁵

Die Vorkommnisse wurden mit regem Interesse von der Öffentlichkeit, die bezüglich der Solidarisierung mit den Jugendlichen gespalten war, verfolgt.⁶⁶ Zu Ende gingen die Krawalle mit zahlreichen Festnahmen aber auch mit einer kritischen Hinterfragung des polizeilichen Einschreitens von Seiten der Stadtverwaltung. Ein Ermittlungsverfahren gegen zwei Beamte wurde eingeleitet.

Werner Lindner hebt hervor, dass nur eine geringe Anzahl an Studenten an den Krawallen beteiligt war, vielmehr versuchten diese, die Situation zu entschärfen.⁶⁷ Er macht „Halbstarke“⁶⁸ für die Krawalle verantwortlich, die Hauptakteure der 68er Bewegung in der Bundesrepublik, die Studentenschaft trat erst später auf die Bühne des Protests.

Manfred Schreiber, erster AStA Vorsitzender (Allgemeiner Studierender Ausschuss) der Universität München und Münchner Polizeipräsident von 1963 bis 1983, beschreibt die

⁶² Rolke 1987, S.286

⁶³ Vgl. Lindner, Werner. *Jugendprotest seit den fünfziger Jahren. Dissens und kultureller Eigensinn*. Opladen: Leske und Budrich, 1996. S.87

⁶⁴ Lindner 1996, S. 87

⁶⁵ Vgl. Lindner 1996, S.87ff

⁶⁶ Vgl. Lindner 1996, S. 88

⁶⁷ Vgl. Lindner 1996, S. 88f

⁶⁸ Lindner 1996, S. 88

damalige Polizeitaktik, die sich an jene der Bayrischen Landespolizei von 1933 richtete, wie folgt:

„Aufsitzen, Ausrücken, Absitzen, Räumen, Aufsitzen, Einrücken, Essenfassen“.
Die Beurteilung der Masse richtet sich – falls das überhaupt theoretisch erörtert wurde – nach *Gusatve Le Bons* „Psychologie der Massen“ von 1985, nach der die Masse einem reißenden Raubtier vergleichbar sei, das man nur mit Gewalt bändigen könne.⁶⁹

Die Demonstrationsauflagen waren antiquiert und nicht mehr verantwortbar, eine neue Linie musste gefunden werden, die als so genannte Münchner Linie bald auch in anderen Bundesstaaten Einzug hielt. Schreiber war für die Entstehung dieser mitverantwortlich:

Sie bedeutete Beweglichkeit, verbunden mit strikter Wahrung des Grundsatzes der Verhältnismäßigkeit, und Vorrang psychologischer Mittel vor der Anwendung unmittelbaren Zwangs, gepaart mit intensiver Ermittlung von Personen, die sich strafbare Handlungen zuschulde kommen lassen, und Zuführung zu dem allein für Strafen zuständige Richter.⁷⁰

Demnach sollte gegen kleinere Verstöße milder, gegen größere jedoch umso vehementer vorgegangen werden.

Ein erster Höhepunkt der Protestwelle in München war am 1. Juli 1965 zu erkennen. Zu einer Protestdemonstration gegen den Bildungsnotstand fanden sich etwa 10.000 Teilnehmer ein⁷¹. Stefan Hemler ortet die Frühphase der 68er Bewegung in München um 1966/67, er erkennt hier ein Umdenken und ein Erstarren der Linken.⁷² Die Anhänger der 68er Bewegung hoben sich von ihren Berliner und Pariser Kollegen laut Hemler durch ihre theoretische Vielseitigkeit ab. Den Grund hierfür sieht er an dem Mangel einer zentralen Figur wie Rudi Dutschke oder Daniel Cohn-Bendit in Paris, sowie dem größeren Einfluss des Liberalen Studentenbundes als dem des SDS.

Zu den Vorboten eines größeren Proteststurms zählten die Straßenschlägereien und Demonstrationen vom 31.5. und 1.6.1967 rund um den Schahbesuch in Berlin und die durch Konfetti und Luftschlangen gestörte Festversammlung zum Rektoratseinzug am 25.11.1967.⁷³

⁶⁹ Schreiber, Manfred. „Das Jahr 1968 in München.“ In: *1968. 30 Jahre danach*. Hg. Venanz Schubert. St. Ottilien: EOS Verlag, 1999, S. 38

⁷⁰ Schreiber 1999, S. 39

⁷¹ Hemler 2000, S. 281

⁷² Vgl. Hemler 2000, S. 282

⁷³ Zu diesen und folgenden historischen Daten: Vgl. Schreiber, 1999

Der Unmut gegen den US-geführten-Vietnamkrieg äußerte sich durch Tumulte und schwere Zwischenfälle bei der Eröffnung einer Ausstellung im Amerikahaus, ebenfalls im Februar 1968.

Das Attentat auf Rudi Dutschke am 11.4.1968 sieht der ehemalige Polizeipräsident Schreiber als endgültigen „Auslöser der so genannten Osterunruhen in Deutschland und in besonders schwerer Form in München.“⁷⁴ Er berichtet über die folgenden Tage:

In der Nacht zum 12.4. stürmten 150 Personen das Verlagsgebäude [des Springerverlags, *Anm. Autor*] und verwüsteten die Redaktionsräume. Am 12. und 13.4 konnte die Polizei je 2-3000 Demonstranten daran hindern, die Auslieferung der Bild-Zeitung zu blockieren. Höhepunkt dieser Demos war der 15.4. (Ostermontag), an dem der traditionelle und vorwiegend von linken Gruppen dominierte Ostermarsch stattfand. Wie so oft, den friedlichen Rahmen nutzend, forderten zwei Redner auf, in der Schelling- und Theresienstraße die Bild-Zeitung zu belagern. Etwa 1000 Teilnehmer folgten diesem Aufruf. In der Theresienstraße wurden Barrikaden gebaut, die Beamten mit Steinen und Bohlen beworfen. Die Aufforderung der Polizei, die Straße zu räumen und das Werfen von Steinen einzustellen, beantwortete ein Anführer der Demonstranten über ein Megaphon damit, die Polizei möge ihrerseits die Straße räumen, denn ihre Anwesenheit sei ungesetzlich. Gegen 21 Uhr probierte der Zeitungsverlag mit Begleitung der Polizei in *einem* Lastwagen die Auslieferung. Kaum hatte das Fahrzeug den Hof verlassen, prasselte über die Absperrkette der Polizei hinweg ein Hagel von Steinen und anderen Gegenständen auf den Lastwagen und die begleitenden Beamten. Von einem Stein getroffen, fiel ein begleitender Fotoreporter blutend auf die Straße. Klaus Frings starb am nächsten Tag an seinen Verletzungen. Erst gegen 1 Uhr 30 wurde die Belagerung aufgehoben, nachdem weitere Ausbruchsversuche nicht gemacht wurden.

In der Stadt wuchs die Erregung. Der SDS prophezeite die Fortsetzung mit anderen Aktionen. Unsere Untersuchungen des Kampfschauplatzes ergaben, dass im Hof eines Anwesens in der Barerstraße ein Karton mit pyrotechnischen Gegenständen und in einer Mauernische in der Theresienstraße eine Biertrage mit 12 Molotowcocktails deponiert waren. An anderer Stelle wurden Nagelbretter und Eisenstangen sichergestellt. Die logische Ausrüstung der Gewalttäter – von Barrikaden über Steine bis zu Megaphonen – ergab den klaren Beweis, dass Gewalttätigkeiten geplant waren.⁷⁵

München hatte nach diesen Ausschreitungen ein zweites Todesopfer zu beklagen, der Student Rüdiger Schreck erlag den Folgen einer Kopfverletzung.

Über den weiteren Verlauf des Jahres 1968 in München zeichnet Werner Schreiber folgendes Bild:

Der Bundestag hatte am 16.5.1968 die zweite Lesung der Notstandsverfassung beendet, als in München der ASTA der Akademie der Bildenden Künste in der Akademie ein sogenanntes Widerstandszentrum einrichtete. Im Anschluß daran erfolgten fast täglich Demos. [...] Am 27.5. wurde an der Universität ein

⁷⁴ Schreiber 1999, S. 45

⁷⁵ Schreiber 1999, S. 46

Vorlesungsstreik ausgerufen und ein Teil der Universität, insbesondere der Lichthof, besetzt (vier Tage, auch in der Nacht). Am 28.5. mobilisieren Agitatoren die Oberklassen der Münchner Gymnasien; mehrere hundert Schüler ziehen zur Universität und beteiligen sich an Demos in der Stadt. Das Verbot der Schulbehörde vom 29.5. lief ins Leere. Demonstranten dringen in die Kammerspiele ein und veranstalten in Unterbrechung der Vorstellungen Diskussionen. In Residenz- und Nationaltheater werden ebenfalls nach Schluß der Veranstaltungen Diskussionen geführt.

Am 29. und 30.5. erreichten die Aktionen den Höhepunkt. Gruppen von 1-2000 Personen ziehen planmäßig, aber auch planlos durch die Stadt, versuchen Kultusministerium und den Bayrischen Rundfunk zu stürmen, verlangen vom Intendanten ultimativ die Einräumung eigener Sendezeiten, blockieren durch Niedersetzen auf den Straßen den Verkehr am Stachus, dringen zweimal in die Gleisanlagen des Hauptbahnhofs ein, wo sie für kurze Zeit den Zugverkehr zum Stillstand bringen. Die Polizei war ständig in Trab, die Münchner Linie nicht immer einhaltbar.

Am 30.5. hatte der Bundestag endgültig die Notstandsgesetze beschlossen. Ab diesem Zeitpunkt ebten die Demos ab.⁷⁶

1.7. Kulmination – die Jahre 1967 und 1968

Die berüchtigten Unruhen im Jahre 1968, von denen die Mai Unruhen in Paris wohl am meisten das kollektive Gedächtnis prägen, begannen in Deutschland bereits ein Jahr zuvor, und zwar am 2. Juni 1967. An diesem Tag stattete der Schah von Persien der Bundesrepublik Deutschland einen Besuch ab. Schon im Vorfeld äußerte sich Protest gegen die staatliche Akzeptanz eines „Massenmörders.“ Bei der Demonstration vor der Oper kam es schließlich zur Eskalation zwischen Protestierenden und der Exekutive, der Student Benno Ohnesorg stirbt durch Schüsse des Polizisten Heinz Kurras. In Folge wird ein Versammlungsverbot für Westberlin erlassen. Diese Gewaltbereitschaft seitens des Staatsapparates wurde als massive Bedrohung der Demokratie gesehen, als vorweggenommene Notstandsmaßnahme. War der studentische Protest bisher eher auf Berlin konzentriert gewesen, so sprang der Funke des politischen Engagements nun auf zahlreiche Gebiete der Bundesrepublik über, Antinotstandskampagnen traten vielerorts zu Tage. Auf dem kurz darauf stattfindenden SDS Kongress in Hannover „Hochschule und Demokratie“ setzte man sich unmittelbar mit dem Tod des Studenten und dessen politische Bedeutung auseinander. Was beinahe noch mehr empörte, war das folgende Fehlverhalten der Justiz, die den Kriminalobermeister Kurras freisprach und gleichzeitig einen vollkommen unbeteiligten Unschuldigen festhielt – den Kommunarden Fritz Teufel. Nach einer aktuellen Publikation im *Deutschland-Archiv*⁷⁷ geht hervor, dass Karl-Heinz Kurras seit dem 15.12.1962 Mitglied der SED (Sozialistische

⁷⁶ Schreiber 1999, S. 47f

⁷⁷ Müller-Enbergs, Helmut. Jabs, Cornelia. „Der 2. Juni 1967 und die Staatssicherheit“. In: *Deutschland-Archiv*. 3/2009. Bielefeld: W. Bertelsmann Verlag, 2009. S. 395 - 400

Einheitspartei Deutschlands) war und während seiner Tätigkeit in der Westberliner Polizei ebenso als inoffizieller Mitarbeiter „Otto Bohl“ für das Ministerium für Staatssicherheit (MfS) als Spitzel arbeitete. Auf Grund seiner Tätigkeit in der Abteilung 1 der West-Berliner Polizei stellte Kurras eine wichtige Informationsquelle für das MfS dar.⁷⁸ Müller-Enbergs und Jabs fanden keinerlei Hinweise auf einen Schussbefehl von Seiten des MfS, dokumentiert ist allerdings ebenso, dass der Kontakt zu Kurras zunächst aufrechterhalten und dieser aus der SED nicht ausgeschlossen wurde.

Diese äußerst brisante Information über Kurras' Genossenschaft in der SED wirft ein völlig neues Licht auf dessen tödlichen Schuss auf den Studenten Benno Ohnesorg. Die Frage, was geschehen wäre, wenn diese Information schon damals an die Öffentlichkeit gedrungen wäre, was dies für die studentische und außerparlamentarische Bewegung, von der sich Teile auf dieses Ereignis hin radikalisierten und in den Terrorismus abdrifteten, bedeutet hätte, beschäftigt momentan viele Historiker. Der Historiker, Publizist und Vorsitzender des Forschungsverbundes „SED-Staat“ an der Freien Universität Berlin Jochen Stadt beantwortet diese wie folgt:

Die ganze Freundschaft zur DDR im Umfeld der DKP hätte ganz anders ausgesehen. Dass Gruppen mit Nähe zur DKP in den 70er Jahren viele westdeutsche Studentenvertretungen dominierten, das wäre nicht so gewesen. [...] Die Kluft zwischen Studenten und Bevölkerung vor allem in Berlin wäre nicht so groß geworden. Und vor allem: Die Gewalteruption, die sich wesentlich auf Benno Ohnesorg bezog und zur RAF und zur *Bewegung 2. Juni* geführt hat, wäre nicht so eingetreten.⁷⁹

Als unmittelbare Reaktion auf den 2. Juni kann ebenso die Bildung der Kritischen Universität in Berlin und die landesweite Anti- Springer Kampagne gesehen werden.

Kritische Universität Berlin

Inspiziert von den Free Universities in den USA, in denen gesellschaftspolitische Themen überwogen, versuchte man eine Alternative zu den bestehenden Universitäten zu schaffen. Nicht als fertige Instrumente für Industrie und Wirtschaft wollte man aus Hochschullehrgängen treten, sondern als „kritische Intelligenz“⁸⁰. In Seminaren und

⁷⁸ „Er lieferte detaillierte Erkenntnisse über Mitarbeiter, Ausbildung, Arbeitsweise und Personalveränderungen, Befehle, Dienstpläne und Einsatzpläne, zu Tätigkeit der Aliierten, der Ausstattung und Standorte – meist in dokumentarischer Form.“ Müller-Enbergs, Jabs. 2009, S. 397

⁷⁹ Stadt, Jochen. Interview mit Bert Rebhandl. „Für Kurras waren diese Leute Hassobjekte.“ *Der Standard*. 29. Mai 2009, S. 2.

⁸⁰ Gilcher-Holtey 2005, S. 68

Ergänzungsveranstaltungen suchte man dem Ziel der demokratischen Hochschule näher zu kommen und gegen den Bildungsnotstand anzukämpfen. Eine Änderung der Lehrpläne sollte zum Ziel führen; zwei konträre Position kämpften hier an gemeinsamer Front: jene der Mitbestimmung und jene der Selbstbestimmung.

Anti – Springer Kampagne

Im Gegensatz zu Frankreich, wo sich Arbeiter und Bürger mit den protestierenden Studenten solidarisierten, stand der Großteil der deutschen Bevölkerung der Revolte ablehnend gegenüber. Vor allem die Springer– Presse hetzte mit ihren populistischen Schlagzeilen das Volk gegen die Studenten auf, die wiederum diese als Mitverantwortlich für die aggressive Stimmung in der BRD und somit Mitverantwortlich für die Ermordung Ohnesorgs sahen. Die Ermordung Ohnesorgs erschien den Studenten

[...] als das erste Resultat blindwütigen Zerschlagens der für jeden fortschrittlichen Studenten lebensgefährlichen Staatsmacht – angeheizt, begünstigt und überhaupt erst möglich durch eine Presse, die vorbehaltlos alles billigte, was die „Ordnungskräfte“ je unternehmen sollten, die bereits vorher mehrfach offen zur Lynchjustiz gegen die oppositionellen Studenten aufgerufen hatte und gegen die man machtlos war, weil sie am Ort des Geschehens – in Westberlin – eine fast absolute Monopolstellung innehatte.⁸¹

Es häuften sich Anti-Springer– Veranstaltungen, ein Springer-Arbeitskreis an der Kritischen Universität Berlin wurde gegründet. Bei dieser Veranstaltung am 2. Februar 1968 ereignete sich eine Filmvorführung der besonderen Art: das spätere RAF-Mitglied Holger Meins zeigte einen Lehrfilm über das Zusammenstellen eines Molotow-Cocktails, am Ende wurde das Springer-Hochhaus eingeblendet. In derselben Nacht noch wurden Fenster von Springerfilialen mit Steinen eingeworfen, der Berliner Senat sowie die Verwaltung der Freien Universität reagierten mit einem Verbot von weiteren Veranstaltungen gegen den Springer-Verlag. Die Bild-Zeitung druckte darauf hin ein Bild ab, auf dem zwei SA-Leute mit einem SDS-Männchen verglichen wurden und stellte sich somit auf eine Stufe mit den Juden im Nationalsozialismus.

Am 17. und 18. Februar wurde der Internationale Vietnamkongress mit ca. 500 Studenten aus der ganzen Welt veranstaltet, bei dem es weniger um Diskussion als viel mehr um Beschwerde gegen den von den USA geführten Krieg gegen das vietnamesische Volk und um eine Solidarisierung mit diesem ging. Fichter und Lönnendonker bezeichneten diesen

⁸¹ Bauß, Gerhard. *Die Studentenbewegung der sechziger Jahre*. Köln: Pahl-Rugenstein Verlag, 1977. S.77

Kongress auf Grund der breiten Solidarisierung von internationalen Künstlern, Denkern und Kritikern als „Manifestation der linken europäischen Intelligenz.“⁸² Unmittelbarer Erfolg war die Abschlussdemonstration mit rund 12 000 Teilnehmern⁸³, die dank der Aufhebung des Demonstrationsverbotes durch das Berliner Verwaltungsgericht erfolgen konnte. Als Gegenschlag riefen der ÖTV (Gewerkschaft Öffentlicher Dienste, Transport und Verkehr), der Berliner Senat, die Springerpresse und viele mehr zu einer Gegenkundgebung am John F. Kennedy-Platz auf. Beamte und Beschäftigte des öffentlichen Bereichs hatten an diesem Tag frei bekommen.⁸⁴ Die Teilnehmer, die von der Berliner Polizei mit 60.000 und von der Presse mit 15.000 gezählt wurden⁸⁵, machten ihrerseits ihren Unmut gegen die „Berliner Krawallmacher“ deutlich: „Wir fordern einen harten Kurs gegen den SDS“, „Dutschke raus aus West-Berlin“ und „Bauarbeiter seit lieb und nett, jagt Dutschke und Konsorten weg“ war auf selbst angefertigten Plakaten zu lesen.⁸⁶

Die Stimmung richtete sich vor allem gegen Rudi Dutschke, der als Sprecher der Außerparlamentarischen Opposition als Projektionsfläche für Beschimpfung und Aggression dieser fungierte. Am 11. April desselben Jahres wird der „Volksfeind Nr.1“ vor dem SDS-Zentrum in Berlin von einem jungen verwirrten Rechtsradikalen angeschossen, an den Folgen wird Dutschke gut zehn Jahre später sterben. Das Attentat brachte das Fass zum Überlaufen, die aufgestaute Wut und Aggression fand nun ihre Entladung: In München, Frankfurt, Berlin, Hamburg und anderen Städten in der Bundesrepublik kam es zu Blockaden gegen den Springer-Verlag, auf welche die Staatsgewalt mit massiven Polizeieinsätzen reagierte. Wenn sie nicht gleich verbrannt wurden, wurden Lieferwägen des Springer-Konzerns durch Zerstechen der Reifen fahruntauglich gemacht, Steine fielen, Bauwägen wurden umgestoßen, die Bild-Redaktion verwüstet. Theodor Adorno beschreibt die Situation wie folgt:

Zum zweiten Mal innerhalb eines Jahres hat blutige Gewalt die Studenten getroffen, so isoliert die Hintergründe des Mordanschlags auf Rudi Dutschke auch scheinen mögen, sie enthüllen den Zustand unserer Gesellschaft. Angst und mangelnde Bereitschaft, die Argumente der studentischen Opposition ernst zu nehmen, haben ein Klima geschaffen, in dem die gezielte Diffamierung einer Minderheit gegen sie aufreizen muß [sic]. Dieses Klima ist systematisch vorbereitet worden von einer Presse, die sich als Hüterin der Verfassung aufführt und vorgibt, im Namen der Ordnung und der Mehrheit zu sprechen, mit dieser

⁸² Vgl. Fichter, Lönnendonker 1977, S. 125. Internationale Persönlichkeiten wie Pier Paolo Passolini, Jean-Paul Satre, Bertrand Russel, Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Herbert Marcuse, Ernst Bloch und viele andere solidarisierten sich in Grußbotschaften, Telegrammen, Protestbriefen und Zeitungsannoncen.

⁸³ Vgl. Fichter, Lönnendonker 1977, S. 126

⁸⁴ Bedenkt man den Einfluss der Aliierten, insbesondere der Vereinigten Staaten, auf die noch immer nicht souveräne BRD, ist ein solcher Akt des Staatsapparates nicht weiter verwunderlich.

⁸⁵ Vgl. Fichter, Lönnendonker 1977, S. 126

⁸⁶ eben da

Ordnung aber nichts anderes meint als die Herrschaft über unmündige Massen und den Weg in einen neuen autoritätsbestimmten Nationalismus.⁸⁷

Der Protest hatte, wenn auch nur für kurze Zeit, eine neue Dimension erreicht: An den Ostermärschen von 1968, man zählte etwa 1000 Veranstaltungen in der gesamten BRD, beteiligten sich 300.000 Teilnehmer, und beim Sternmarsch zu Bonn, veranstaltet von den Notstandsgegnern (die Verabschiedung der Notstandsgesetze stand unmittelbar bevor) zählte man zwischen 40 000 und 70 000 Demonstranten.⁸⁸

1.8. Die Jahre nach 1968

Die Kulmination der Ostermarschbewegung und der Bewegung der Notstandsgegner war gleichzeitig ihre letzte große Mobilisierung. Der Verfall hatte begonnen, die neuen radikalen, aktionistischen Kräfte, die von der Studentenschaft ausgingen, konnten nicht gebündelt und für den verfolgten Zweck verwendet werden.

Denn schon längst waren die Aktionen ähnlich wie bei der Ostermarsch-Bewegung von der Handlungsradikalität der Studentenbewegung dominiert. Auch das „Ende“ der Notstandsopposition erscheint so aus der historischen Rückbetrachtung als sukzessive Selbstaflösung in der von der Studentenbewegung bestimmten Apo, deren zeitweiliges Element sie war.“⁸⁹

Zwar fanden im Verlauf des Jahres 1968 sowie 1969 noch einige Aktionen statt, sie alle reichten jedoch nicht an die Größe und Mobilisierungskraft von 1968 heran. Was ihnen fehlte, war ein gemeinsames Konzept der angestrebten Veränderung, sowie ein Organisationsmodell, um die verschiedenen Handlungen zu vereinen, zu strukturieren.⁹⁰

Auch in der Studentenbewegung, in der außerparlamentarischen Opposition, war ein Zerfall erkenn- und unaufhaltbar. Der SDS, der mit dem Attentat auf Dutschke einen seiner wichtigsten Köpfe verloren hatte, und der nach der Verabschiedung der Notstandsgesetze am 30. Mai 1968 und der weiterhin betriebenen Auslieferung von Springermedien desillusionierten Studentenschaft keinen Halt mehr bieten konnte und ebenso die Kontrolle über Demonstrationen, bei denen es zu gewalttätigen Ausschreitungen kam, verloren hatte, löste sich im März 1979 selbst auf.

⁸⁷ Grossmann, Heinz. Negt, Oskar. [Hg.]. *Die Auferstehung der Gewalt. Springerblockade und politische Reaktion in der Bundesrepublik*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1968. S. 30

⁸⁸ Vgl. Rolke 1987, S. 266

⁸⁹ Rolke 1987, S. 233

⁹⁰ Vgl. Rolke 1987, S. 267

Das Problem stellte die Bündelung des kollektiven Protests dar, aber eine Lösung war nicht in Sicht und es kam zu einer Reihe aggressiver Aktionen. Universitätsinstitute, allen voran das Japanologische Institut an der FU Berlin, wurden besetzt. An der Universität Frankfurt spitzte sich die Situation zu, es kam zum Bruch zwischen den Vertretern der Kritischen Theorie (Jürgen Habermas, Theodor W. Adorno und Ludwig von Friedeburg) mit den Studierenden, die deren Seminare in den Dienst der antiautoritären Revolution stellen wollten. Die Professoren verweigerten dies, zeigten die Studenten an, die darauf hin das Soziologische Institut besetzten. Letztlich wurde das Institut von der Polizei geräumt.

In diesem Zusammenhang sind außerdem die Schlacht am Tegeler Weg in Berlin, bei der Demonstranten vor einem Gerichtsgebäude mit Steinen auf Polizisten losgingen⁹¹, der noch im April 1968 von Gudrun Ensslin und Andreas Baader gelegte Kaufhausbrand in Frankfurt sowie die Explosion eines Molotow-Cocktails im Direktionszimmer der FU Berlin zu erwähnen.

1969 trat eine neue Regierung an, die Große Koalition war beendet und Willy Brandt ging als neuer Bundespräsident hervor. Enzensberger beschreibt diesen Wandel wie folgt:

Die APO war aus der Unfähigkeit der seit Beginn der Republik regierenden Christdemokraten und konservativen Liberalen entstanden, den Realitäten gerecht zu werden. Die von einem ehemaligen NSDAP-Mitglied geführte Große Koalition, in der die SPD eingebunden war, hatte als großes, überzeugendes Feindbild die APO auf den Plan gerufen und zusammengehalten. Nun präsentierte Brandt eine gangbare Alternative. Der Anschein, der einzige Ausweg sei die Revolution, verflog.⁹²

Auch die Historikerin Ingrid Gilcher-Holtey sieht einen (indirekten) Zusammenhang zwischen der Außerparlamentarischen Opposition und der Großen Koalition.

Konstatiert werden kann [...], dass die Mobilisierung der Außerparlamentarischen Opposition und deren Kritik an der Großen Koalition als Kontextbedingungen des Machtwechsels in Bonn an den Wahlsieg der sozialliberalen Koalition mitbedingten [sic] und die Sozialdemokratie vom Zerfall der Neuen Linken profitierten, insofern die SPD und die Jungsozialisten einen Teil der Aktivisten und Sympathisanten der 68er Bewegung zu integrieren vermochten. Ein anderer Teil wirkte mit an der Formierung der Partei der Grünen und fand in ihr eine politische Artikulationsform.⁹³

⁹¹ Vgl. Fichter, Lönnendonker 1977, S. 136

⁹² Enzensberger 2004, S. 257

⁹³ Gilcher-Holtey 2005, S. 116

Was blieb nun von diesen „revolutionären Kräften“? Welche Sammelbecken taten sich für ehemalige Aktivisten auf? Und was konnte die 68er Bewegung diesen mitgeben?

Gilcher-Holtey merkt an, dass man bei der Betrachtung und Analyse der 68er Bewegung immer im Auge behalten muss, dass diese eine soziale war und ganz bestimmte Charakteristika aufwies: Soziale Bewegungen zerfallen meist nach einer Mobilisierungsphase in verschiedene Organisationen oder Parteien, da sie ein „fluides soziales Phänomen“⁹⁴ sind; Sie bringen neue Thematiken in die öffentliche Debatte ein, um jedoch wirksam zu werden benötigen sie andere Vermittlerorgane wie Parteien oder Verbände. Sie können also den von sich gewünschten Wandel alleine nicht vollziehen.⁹⁵ Den Zerfall der 68er Bewegung ortet Gilcher-Holtey quasi in ihrer Selbstimmanenz als soziale Bewegung. Die 68er Bewegung, die zu ihren Zielen Partizipationserweiterung und Bewusstseinsveränderung zählte, löste sich in Nachfolgebewegungen, Subkulturen oder politische Gruppen auf. Antiautoritäre Kinderläden, eine neue Frauenbewegung, Kommunen Experimente, die Anti-Atomkraftbewegung, eine Ökologiebewegung etc. entstanden. Keine dieser Gruppierungen entwickelte allerdings „[...] einen mit der konkreten Utopie der 68er Bewegung vergleichbaren gesamtgesellschaftlichen Gegenentwurf zu bestehenden Gesellschaftsordnung.“⁹⁶ Dies kann als Besonderheit der 68er Bewegung festgehalten werden.

Was nicht verschwand mit der 68er Bewegung waren ihre Aktionsformen, die direkte Aktion verbunden mit den Formen der Dadaisten, Surrealisten und Situationisten, die Einzug fanden in den Kanon der Aktionsformen der Nachfolgebewegungen.

Die neuen Aktionsformen haben insbesondere in der Bundesrepublik, in der weder der politische Streik bei den Gewerkschaften noch die dadaistisch-surrealistische Provokation verankert waren, die Öffentlichkeit und die liberale Intelligenz provoziert, aber die Akzeptanz und Toleranz für unkonventionelle Formen der Protestartikulation gefördert.⁹⁷

Der Preis dieser Toleranz jedoch ist hoch: Mit steigender Akzeptanz der Demonstrationsformen verlieren diese ihre bewusstseinstiftende Wirkung, die Mittel schlucken ihren Zweck.

⁹⁴ Gilcher-Holtey 2005, S.111

⁹⁵ zur genaueren Analyse Vgl. Gilcher-Holtey 2005, S.111fff

⁹⁶ Gilcher-Holtey 2005, S. 115

⁹⁷ Gilcher-Holtey 2005, S. 121f

Die zunehmende Eskalation der Gewalt führte schließlich zum Zerfall und zur Spaltung der Bewegung. Manche Gruppen radikalisierten sich und gingen in den Untergrund, der Weg zum Terrorismus war nicht weit. In der BRD sorgte die linksextremistische Terrororganisation RAF rund um Andreas Baader, Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin für negative Presse und bestimmte die innenpolitischen Schlagzeilen in den siebziger Jahren. Gilcher-Holtey warnt jedoch davor, die terroristischen Aktionen des folgenden Jahrzehnts als unmittelbare Fortsetzung der 68er Bewegung zu sehen.

So knüpften die militanten Stadtguerilla-Fraktionen und terroristische Gruppierungen zwar an die Aktionsformen der 68er Bewegung an und radikalisierten diese, doch kehrten sie sich von den Grundwerten der Neuen Linken und ihrer Transformationsstrategie ab.⁹⁸

Auf die oft aufgeworfene Frage der Wirkung und Bedeutung antwortet Gilcher-Holtey mit der 68er Generation selbst, zu der sie alle, durch die Ereignisse Mobilisierten zählt und welche die Aktionsformen und das Lebensgefühl weiterführten.⁹⁹

Sie veränderte Erziehungsweisen, Verhaltens- und Umgangsformen, unterschied sich von den vorangegangenen Generationen durch einen neuen Habitus, akzentuierte und zelebrierte die von ihr vorgenommene Lebensstilreform, doch veränderte sie die Macht- und Herrschaftsstrukturen nicht.¹⁰⁰

Auch wenn die 68er Bewegung an den bestehenden politischen und kulturellen Machtssystemen nichts verändern konnte, so kann man ihr trotzdem zugestehen, einen Mentalitätswandel (autoritäre, an die staatliche Obrigkeit gebundene, tradierte Verhaltensweisen wurden überwunden) mitbestimmt zu haben.

Otto Schily, ehemaliger Bundesinnenminister (1998-2005), während der sechziger Jahre politisch aktiv und dem SDS nahe stehend, schreibt ebenso:

Politisch ist die 68er Bewegung gescheitert, kulturell nicht. [...] Die Bedeutung der 68er Bewegung liegt also in ihren kulturellen Auswirkungen und in der Förderung der Herausbildung einer Zivilgesellschaft. An brauchbaren politisch-praktischen Konzepten hat sie uns nichts hinterlassen.¹⁰¹

⁹⁸ Gilcher-Holtey 2005, S.123

⁹⁹ Vgl. Gilcher-Holtey 2005, S.124ff

¹⁰⁰ Gilcher-Holtey 2005, S. 124

¹⁰¹ Schily 1999, S. 129f

Ein weiterer wichtiger Zeitzeuge soll im Zuge dieser Arbeit zu Wort kommen: Bernward Vesper schuf mit seinem autobiografischen Romanessay ein bedeutendes Zeitdokument über seine Erfahrungen mit der 68er Bewegung und allem was dazugehörte: seine Beziehung zu Gudrun Ensslin, seine Flucht aus der Realität mittels Rauschgift, der Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit des Vaters und seine Erlebnisse mit der Kommune 1. Sein Bericht ist alles andere als von revolutionsromantischem Optimismus geprägt, desillusioniert und ehrlich zieht er nüchterne Bilanz:

Nur auf Grund dieser autoritätsfixierten Haluzination [sic!] stehen die meisten das Leben durch. Ob sie sie nun Gott, Pflicht, Moral, Revolution nennen oder wie immer. Die >Bewegung< hat uns überhaupt nicht daraus befreit und wird es auch, wenn >sie< (d.h. wir) so weitermacht, nie können.¹⁰²

Und etwas weiter heißt es:

Weil die kleinbürgerliche, studentische Linke sich ihre Niederlage nicht eingestehen will, verdrängt oder bekämpft sie alles, was auf ihre unveränderten charakterlichen Strukturen hinweist.¹⁰³

Wie man sehen kann, nicht alle zu Wort kommenden äußern sich positiv über die 68er Bewegung, die Meinungen divergieren zum Teil in großem Ausmaß. Neben Götz Aly ziehen auch andere Zeitgenossen einen Schlussstrich unter die Heroisierung der 68er Bewegung und ihrer Akteure. In der zum 30 jährigen Jubiläum zusammengestellten Anthologie *1968. 30 Jahre danach* finden wir Texte von Zeitgenossen aus dem universitären Bereich, die der 68er Bewegung kritisch gegenüberstehen. So berichtet der damalige und auch noch heutige Professor an der LMU München Hans Maier über seine Wahrnehmung der Situation:

Ich verkannte nicht, dass die deutsche Universität reformbedürftig war, dass man sie nur quantitativ aufgeschwemmt, nicht aber qualitativ erneuert hatte. In all meinen Äußerungen aus jenen Jahren sind konkrete Reformforderungen enthalten. Aber drei Dinge war ich nicht bereit hinzunehmen: Gewalttätigkeit als Mittel zur Durchsetzung politischer Ziele; ideologische Einseitigkeit und Ausschaltung von Meinungs-Vielfalt – und vor allem den listigen Rückgriff auf ständische Korporationsüberlieferungen zur Abwehr rechtsstaatlicher Gesetzesgeltung in der Universität. Ich zog gegen den akademischen Ständestaat zu Feld. Der elitäre Erzieher-Hochmut des SDS und seiner Trabanten, das unverhüllte Selbstbedienungsinteresse der Bundes-Assistentenkonferenz, die Mutlosigkeit vieler Professoren, die Angst der „schweigenden Mehrheit“ in den Hochschulen, Resignation, Konfliktscheu oder Ungeschick des Staates – das alles zeigte, dass es grünlicherer Überlegungen bedurfte, um im Campus wieder Vernunft und

¹⁰² Vesper, Bernward. *Die Reise*. Frankfurt am Main: März-Verlag, 1977. S. 23

¹⁰³ Vesper 1977, S. 35

Arbeitsfrieden einkehren zu lassen; es ging nicht ohne den Staat, aber gewiß auch nicht mit dem Staat allein¹⁰⁴

Ebenso liest sich Hermann Lübbes Beitrag 1968. *Zur kulturellen und politischen Wirkungsgeschichte in Deutschland* eher als vernichtendes Urteil denn als konstruktive Reflexion. Er schreibt, dass die Hochschulreformen bereits im Gange waren, als die 68er Bewegung dieses Thema für sich entdeckte und eher als Störfaktor denn als Beschleuniger wirkte.¹⁰⁵ Als Wirkung nennt er die Folgeschäden:

Schäden über Schäden also sind das Thema, und das erzwingt allerdings die Frage, ob nicht auch über zustimmungsfähige, ja zustimmungspflichtige Auswirkungen der Studentenrevolte berichtet werden könnte. Das ist gewiss der Fall, und die allerwichtigste dieser Auswirkungen ist der durch den gescheiterten Versuch der ideologisch-politischen Delegitimierung der zweiten deutschen Demokratie erbrachte Beweis der Stabilität der Bundesrepublik Deutschland.¹⁰⁶

Dieses große Feld an divergierenden, homogenen sowie heterogenen Meinungen zeigt, dass die Diskussion um die 68er Bewegung noch nicht zu Ende geführt und eine allgemein gültige Aussage über sie nicht möglich ist. In welche Richtung Reflexion und Rückblick sich entwickeln, bleibt weiterhin spannend zu beobachten.

¹⁰⁴ Maier 1999, S. 90

¹⁰⁵ Vgl. Lübke, Hermann. 1968. „Zur kulturellen und politischen Wirkungsgeschichte in Deutschland.“ In: *1968. 30 Jahre danach*. Hg. Venanz Schubert. St. Ottilien: EOS Verlag, 1999. S. 192

¹⁰⁶ Lübke 1999, S. 187f

2. Theatersituation in der BRD in den sechziger/siebziger Jahren

Die sechziger und siebziger Jahre in der BRD waren geprägt von dem Ruf nach gesellschaftlicher und politischer Umwälzung, getragen vom revolutionärromantischen Geist, dem hauptsächlich die jüngere Generation verfiel. Neben der sexuellen war es auch die kulturelle Revolution, die dieser eine neue Welt versprach. Modische Veränderungen gingen einher mit einem Richtungswechsel in der bildenden Kunst als auch in der Musik, deren Neuerungen vor allem aus den USA überschwappten.

Als neue Kommunikationsplattform wurde die Straße erobert, sie wurde zum Handlungs- und Spielraum der Opposition, die mit neuen, theatralen Aktionsformen eine breite Öffentlichkeit erreichen wollte.

In diesem Kapitel soll nun ein Blick auf die Theatersituation in Westdeutschland, insbesondere in München, geworfen und untersucht werden, ob der revolutionäre Geist von der Straße bis in die Institution Theater drang. Neben dem institutionalisierten Theater sind es aber gerade jene anderen Theaterformen, die uns im Hinblick auf die Theaterarbeit Rainer Werner Fassbinders, interessieren. Folgende Fragestellungen bilden den Ausgangspunkt für die weiteren Betrachtungen, die Aufschluss über die spezifische Theatersituation, in der Fassbinder zu arbeiten begann, geben sollen: welche Theaterformen gab es in der BRD? Waren politische Tendenzen am institutionalisierten Theater zu erkennen? Welche Stücke standen dort auf dem Spielplan? Nahmen die gesellschaftspolitischen Ereignisse Einfluss auf den Theateralltag? Wie stand die APO zur Institution Theater? Zunächst folgt eine Betrachtung der unterschiedlichen Theaterformen, bevor auf die spezifische Theatersituation in München eingegangen wird.

2.1. Theaterformen in der BRD der sechziger und siebziger Jahre

Die Forschungsliteratur zu dieser Thematik liegt in hohem Maße und von unterschiedlicher Qualität vor, eine Beschränkung auf einige Werke bleibt unabdingbar. Hervorzuheben sind die Werke von Barbara Büscher, die einen wertvollen Beitrag über die Straßentheaterszene und Freie Gruppen geleistet hat, Marlies Hübner spezialisierte sich auf das Studententheater und Hans Daibers stellt ein Gesamtüberblick über die bundesdeutsche Theatersituation dar. Stefan Hemler beschränkt sich auf die spezifische Theatersituation in München und den

Einfluss der 68er Bewegung auf diese.¹⁰⁷ Die folgenden Ausführungen liegen unter anderem diesen Werken zugrunde.

2.1.1. Das institutionalisierte Theater

Die Dramatiker erkannten die zunehmende Trennung zwischen Kunst und Gesellschaft, die zur Folge hatte, daß [sic!] das Theater wirklichkeitsfern wurde, wiewohl ihm die Aufgabe zugeordnet war, Wirklichkeit zu bewältigen. Als Reaktion auf die Unverbindlichkeit erfolgte die Politisierung der Literatur gleichzeitig mit der zunehmenden Politisierung des öffentlichen Lebens, die in der Studentenbewegung 1967/68 und in der außerparlamentarischen Opposition (APO) ihren Höhepunkt fand. Entsprechend entwickelte sich ein gegen den herrschenden Unterhaltungsbetrieb gerichtetes „Anti-Theater“, in dessen Nähe etwa die Stücke von Wolfgang Bauer und des frühen Kroetz stehen.¹⁰⁸

Zu Beginn der sechziger Jahre hielt das Absurde Theater mit Dramen von Samuel Beckett, Eugene Ionesco und Fernando Arrabal Einzug in das staatliche Theater, nachdem es davor bereits von den Studiobühnen entdeckt worden ist. Der Höhepunkt war 1960 erreicht, die absurde Welle ebte langsam ab und wurde von dem Interesse am politischen Drama verdrängt. Wichtig dabei wurde das dokumentarische Theater, das, beeinflusst durch das Politische Theater Erwin Piscators und durch die zunehmende Rezeption Brechts, anhand von Dokumenten als repräsentatives Wirklichkeitszitat die reale in die fiktionale, ästhetische Welt des Theater brachte. Stücke von Rolf Hochhuth (*Der Stellvertreter*), Heinar Kipphardt (*In der Sache J. Robert Oppenheimer*), Peter Weiss (*Die Ermittlung*) und Martin Walser (*Das Einhorn*) ließen neue Darstellungsformen auf der Bühne zu, mit denen eine direkte Kommunikation und Konfrontation mit dem Publikum möglich war. Das Dokumentarische Theater nahm Bezug auf reale Ereignisse, verwendete Zitate aus Verhören, Protokollen oder Gerichtsakten. Mit aktuellen Thematiken wie der Verfolgung und dem Völkermord im 3. Reich (die Auschwitzprozesse fanden 1963-1965 statt), der Verantwortung und der Rolle der Intellektuellen während der NS-Zeit sowie dem Befreiungskampf der 3. Welt fiel dem Dokumentarischen Theater eine neue Funktion zu: es wirkte als verstörendes Instrument zur Wirklichkeitsbewältigung und Wirklichkeitsaufarbeitung und sollte, als Tribunal, direkt auf die Gesellschaft einwirken. Am brisantesten war wohl die Piscator Inszenierung *Der*

¹⁰⁷ Büscher, Barbara. *Wirklichkeitstheater, Straßentheater, Freies Theater: Entstehung und Entwicklung freier Gruppen in der Bundesrepublik Deutschland 1968-76*. Frankfurt am Main: Wien [u.a.]: Lang, 1987. Hübner, Marlies. *Studententheater im Beziehungsgeflecht politischer, gesellschaftlicher und kultureller Auseinandersetzung, mit einem Ausblick auf die Theaterszene der sechziger und siebziger Jahre*. Erlangen-Nürnberg: Diss., 1987. Daiber, Hans. *Deutsches Theater seit 1945*. Stuttgart: Reclam, 1976. Hemler, 2000.

¹⁰⁸ Aust, Hugo, Hein, Jürgen [Hg.] *Volksstück: vom Hanswurst zum sozialen Drama der Gegenwart*. München: C.H.Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1989. S. 317f

Stellvertreter, in dem eine kritische Reflexion über Pabst Pius XII während der NS – Zeit stattfindet. Über die Folgen der Premiere im März 1968 meinte Rolf Hochhut selbst: „[...] da war dieses Stück nicht mehr nur politisches Theater, es war selbst ein Stück Politik geworden“¹⁰⁹. Hauptanliegen des Dokumentarischen Theaters war es, authentisches Ausgangsmaterial in den ästhetischen Diskurs mit einzubeziehen. Diese neue Form des Theaters reihte sich mitten in die von Theodor W. Adorno angeregte Diskussion um den Umgang mit ästhetischen Formen nach Auschwitz, die eine moralische und ästhetische Debatte anregte.¹¹⁰ Bei der Huldigung des Dokumentarischen Theaters darf man nicht aus den Augen lassen, dass die Selektion des Materials und dessen Bearbeitung mittels Montage bereits eine Manipulation des Materials darstellt und eine Verschleierung und Wirklichkeitsfälschung impliziert.

Als die Verabschiedung der Notstandsgesetze kurz bevorstand (30. Mai 1968), fand der Protest nicht nur in der Form des Dramas Einzug ins Theater. Wie Michael Gissenwehler anführt¹¹¹, kam es in München vermehrt in den Monaten Mai und Juni 1968 zum Einbruch des Realen in den Kunstraum des Theaters. Auf der einen Seite gab es vom Ensemble der Stadttheater aus Diskussionsangebote und Spielunterbrechungen, in denen Erklärungen und Resolutionen vorgetragen wurden, andererseits waren es Aufführungsstörungen von Seiten der Demonstranten, die die Bühne stürmten und Diskussionen verlangten. Die Reaktionen seitens der Theaterorganisation waren unterschiedlich. In der Freien Volksbühne Berlin missbilligte der Intendant Hansjörg Utrath den Aufführungsboykott des Ensembles und forderte sie zum Weiterspielen auf, am Theater der freien Hansestadt in Bremen wurden einige Mitglieder, die während einer Vorstellung Erklärungen zur Notstandsgesetzgebung vortrugen, durch den Intendanten Kurt Hübner streng verwiesen. An der Städtischen Bühne Frankfurt jedoch führte der Intendant Harry Buckwitz den Protest sogar an, ein „Aktionsplan der Notstandsdemonstrationen auf unseren Bühnen am Montag, 27. Mai 1969“¹¹² wurde auf dem Schwarzen Brett angeschlagen. In Bayern wurde durch das Kulturministerium ein striktes Diskussionsverbot in den Theaterräumen erlassen, dem man sich am Münchner Schauspieltheater und in den Kammerspielen widersetzte. Auch die Stadt München untersagte dem Intendanten der Münchner Kammerspiele August Everding nach einigen

¹⁰⁹ Rolf Hochhut in der Diskussion „Was ist politisches Theater“ In: Gilcher-Holtey, Ingrid. *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2006. S. 34

¹¹⁰ Adorno, Theodor. *Gesammelte Schriften. Bd. 10 Kulturkritik und Gesellschaft. Prismen*. Hg. Rolf Tiedemann. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. S.30

¹¹¹ Gissenwehler, Stefan. „Der Bruch der Gewohnheit. Ein Viet Nam Diskurs und andere theatrale Widrigkeiten des Jahres 1968.“ In: *Münchner Theatergeschichtliches Symposium 2000*. Hg. Hans Michael Körner. Jürgen Schläder. München: Herbert Utz Verlag, 2000.

¹¹² Hildenbrand, Werner. „Die demolierte Aura oder Was hält das Theater alles aus? *Theater heute*. Heft 7, Juli 1968. S. 2

vorangegangenen Aufführungsunterbrechungen weitere Diskussionen über die Notstandsgesetze innerhalb des Theatergebäudes. Everding, das Verbot ignorierend, ließ am darauf folgenden Tag circa 500 Demonstranten in sein Theater. Konnten zwar an den Münchner Kammerspielen etwa die Hälfte der Zuschauer für eine anschließende Diskussion gewonnen werden, so waren die Reaktionen des Publikums jedoch überwiegend negativ. Nicht viele akzeptierten den Einbruch der Realität in die künstliche Welt des Theaters, das Aus-der-Rolle-Treten der Schauspieler.¹¹³

Zum viel diskutierten Ereignis wurde Peter Steins *Viet Nam Diskurs*- Inszenierung in München. Peter Weiss' *Viet Nam Diskurs*, der im März 1968 am Frankfurter Schauspielhaus uraufgeführt wurde, war trotz der polizeilichen Sicherung und der Forderung von Vietcong-Fahne schwingenden Demonstranten nach einer anschließenden Diskussion nicht mehr als ein Theaterabend zu einem aktuellen Thema. Politische Brisanz erreichte erst die Aufführung von Peter Stein am 5. Juli 1968 im Münchner Werkraumtheater. Die Inszenierung ließ von Weiss' Entwurf „eines quasi wissenschaftlichen Nationalschauspiels – dem der »historische Prozeß« [sic!] als Fabel dient, durch Stilisierung, Rhythmisierung, Ritualisierung ins Exemplarische überhöht“¹¹⁴ wenig übrig, wurde zu einer „agitatorischen Achzig-Minuten-Revue“¹¹⁵ umfunktioniert und ging von einem bereits aufgeklärten, mit dem Thema sympathisierenden Publikum aus. Der Kabarettist Wolfgang Neuss unterbrach den Schlussapplaus mit der Aufforderung, für den Vietcong zu spenden. Das Stück wurde nach insgesamt drei Vorstellungen vom Spielplan genommen, um die anschließende Spendensammlung zu unterbinden, der Vertrag von Neuss wurde nicht wieder verlängert und Peter Stein musste die Kammerspiele verlassen. Am 19. Juli 1968 drangen circa 100 Demonstranten¹¹⁶ in das Werkraumtheater ein und forderten eine Wiederaufnahme des *Viet Nam Diskurs*. Unter den Demonstranten befanden sich Wolfgang Neuss sowie der Co-Regisseur Wolfgang Schwiedrzik, der daraufhin Hausverbot bekam. Eine öffentlich ausgetragene Diskussion zwischen dem Intendanten August Everding und Ensemblemitgliedern hielt noch Monate später an. So solidarisierten sich die Regisseure Peter Stein und Wolfgang Schwiedrzik in einem Beitrag in der August Ausgabe 1968 von *Theater heute* mit Wolfgang Neuss, dessen Spendenaktion kein Alleingang war sondern integraler Bestandteil der Aufführung. Des weitern drückten sie ihr Unverständnis der Theaterdirektion gegenüber aus, ein politisch-

¹¹³ Vgl. Hildenbrand 1968, S. 1-5

¹¹⁴ Jenny, Urs „Fern von Weiss“. *Theater heute*. Heft 8, August 1968. S. 37

¹¹⁵ eben da

¹¹⁶ Vgl. Gissenwehler 2000, S. 331

agitatorisches Stück auszuwählen und gleichzeitig eine konsequente, politisch-agitatorische Aufführung abzulehnen.¹¹⁷ Der Intendant des Münchner Werkraumtheaters August Everding rechtfertigte seine Entscheidung, die Sammlung zu verbieten, einerseits damit, dass nach dem Sammlungsgesetz vom 11.7.1963 nicht genehmigte Sammlungen verboten sind und man als Privatperson um eine solche nach der Vorstellung auf der Straße ansuchen hätte können. Auf den Einwurf, dass die Einheit der Inszenierung, mit der Sammlung als integralen Bestandteil dieser, auf der Straße nicht mehr gegeben wäre, merkte Everding an:

Gibt es nicht (selbst in diesem Fall) für das Theater einen höheren Gesichtspunkt als die Einheit und Konsequenz der Inszenierung? Die Sammlung ist ja nicht nur der Schlußstein [sic!] einer Kunstleistung, sondern auch eine politische Tat. Sie im Werkraumtheater zu beantragen oder zu erlauben, hieße, daß [sic!] die Kammerspiele sich mit dem Aufruf zur Waffenspende voll identifizieren. Sie tun das nicht.¹¹⁸

Man habe das politisch-agitatorische Stück deshalb ausgewählt, um einen Diskussionsbeitrag zu leisten.

Sie [die Kammerspiele, Anm. Autorin] wollen sich nicht mit jedem Diskussionsbeitrag voll identifizieren, den sie zeigen; aber auch nicht ihre Stimme denen verweigern, deren Beitrag sie für nützlich und wichtig, wenn auch für einseitig halten.¹¹⁹

Das Stück wurde gerade durch diese hitzige und öffentlich ausgetragene Diskussion zum Politikum, der Streitpunkt der Geldsammlung verschwand in den Hintergrund und prinzipielle Kritik am System und den Strukturen am Stadttheater wurde laut - die antiautoritären Forderungen blieben nicht nur auf das Protestfeld der 68er Bewegung beschränkt.

Ein weiteres Beispiel von politischer Brisanz am Theater war die Inszenierung von Wolf Biermanns *Der Dra-Dra*, inszeniert von Hansgünther Heyme 1971 an den Münchner Kammerspielen. Die Aufführung endete ob der freizügigen und schockierenden Inszenierung in einem Publikumstumult. Aufregung gab es ebenso um das Programmheft, in dem die Passbilder von 25 „Drachen“ aus dem aktuellen politischen Leben abgebildet werden sollten, die in dem Stück mit Terror und Ausbeutung gleichgesetzt wurden. Geplant waren „Kardinal Döpfner, Franz Josef Strauß, Gerhard Löwental, Ministerpräsident Goppel, Polizeipräsident

¹¹⁷ Vgl. Stein, Peter. Schwiedrzik, Wolfgang. „Theater und politische Aktion“ *Theater heute*. Heft 8, August 1968. Kommentar

¹¹⁸ Everding, August „Demokratie ist Diskussion“ *Theater heute*. Heft 9, September 1968. S. 2

¹¹⁹ eben da

Schreiber, Finanzminister Schiller und andere.“¹²⁰ Intendant Everding legte Protest ein, das Programmheft erschien mit zwei leeren Seiten. Günther Grass publizierte das Programmheft inklusive Fotos in der Süddeutschen Zeitung und entfachte so eine öffentliche Diskussion und Diffamierung Kipphardts, der als Chefdramaturg für das Programmheft verantwortlich war. Sein Vertrag wurde nicht verlängert, es kam zu Protesten und Solidarisierungen mit ihm. Die Freiheit der Kunst wurde gegen die autoritäre Staats- und Intendantenmacht verteidigt. So unter anderem auch von Rainer Werner Fassbinder, der 1971 *Scherz, Satire, Ironie* von Christian Dietrich Grabbe an den Münchner Kammerspielen inszenieren sollte und seine Zusage zurückzog.¹²¹

Neben dem *Viet Nam Diskurs* waren es nur wenige deutsche Theaterstücke, die sich mit tagespolitischen Ereignissen auseinandersetzten; sie wurden in nicht institutionalisierten Theatern gezeigt und hatten die Notstandsgesetzgebung zum Thema: Michael Hatrys *Notstandsübung*, Max von der Grün's *Notstand oder Das Straßentheater kommt* und Günter Wallraffs *Nach-Spiele*¹²² sind in diesem Zusammenhang zu erwähnen.

Der *Theater heute* – Kritiker Henning Rischbieter besprach in der April Ausgabe von 1968 vier Stücke, anhand derer er die Frage beantworten wollte, ob neues politisches Theater in der BRD im Zuge sei, sich zu etablieren. Die Stücke waren Peter Weiss' *Viet Nam Diskurs*, Aimé Césaires *Im Kongo*, Wilfried Minks' *Gewidmet: Friedrich dem Großen* und Barbara Garsons *Macbird*. Er kam zu folgender These:

Nein. Es sind an einigen Bühnen Stücke vorgeführt worden. Die Buntheit der Spielpläne ist um einige kleine rote Farbflecken vermehrt worden. Die vier Darbietungen, von denen hier die Rede sein soll, lassen sich inhaltlich in einer Hinsicht verbinden: sie sind – mehr oder weniger ausdrücklich - anti-amerikanisch.¹²³

In den sechziger Jahren fand eine Wiederentdeckung der Volksstücke von Ödön von Horváth, Marieluise Fleißer und Bertolt Brecht statt, die Probleme unterer Gesellschaftsschichten thematisierten und sich so dem Hochkulturstatus des institutionalisierten Theaters verweigerten.

Peter Handke stieg langsam zum bedeutenden Dramatiker auf, mit seiner *Publikumsbeschimpfung* schuf er einen Text ohne Charaktere und den Sprechern und

¹²⁰ Daiber, 1976. S. 259

¹²¹ Vgl. Kapitel 3.2.4

¹²² Vgl. Büscher 1987, S. 80

¹²³ Rischbieter, Henning. „Spielformen des politischen Theaters“ *Theater heute*. Heft 4, April 1968. S. 8

Regisseuren ließ er bei der Inszenierung jegliche Handlungsfreiheit. Die klassische Rollenverteilung im Theater (aktiver Schauspieler, passiver Zuschauer) wurde durch das direkte Ansprechen und Beschimpfen des Publikums aufgelöst und somit ein neuer Theateransatz erprobt. Ebenso bedeutend war Handkes *Kaspar*, in dem Sprache und ihre Bildungs- sowie Zerstörungskraft, ihre soziale Kraft thematisiert wurden. Im Verlauf der siebziger Jahre verschwanden die politischen Themen von der Bühne und aus den Stücken und es folgte die Rückkehr zum Privaten. Das Innenleben rückte ins Zentrum des Interesses, wie beispielsweise bei den Autoren Thomas Bernhard und Botho Strauß.

Zu einer der wichtigsten Bühnen in der BRD entwickelte sich das Theater in Bremen unter der Intendanz von Kurt Hübner, der seit der Saison 1962/63¹²⁴ das Stadttheater leitete und gemeinsam mit dem Oberspielleiter Peter Zadek und dem Bühnendesigner Wilfried Minks neue Maßstäbe setzte. Das Bremer Stadttheater hatte keine aufregende künstlerische Theatertradition an die es anschließen konnte und war bis dato eine eher unbekannte und unbedeutende Bühne. Allein der Person Kurt Hübner ist es zu verdanken, dass das Bremer Stadttheater sich zum künstlerischen Zentrum entwickelte. Hübners Talent bestand darin, kreative Köpfe der Theaterszene nach Bremen zu holen und ihnen dort Arbeitsvoraussetzungen ohne finanzielle oder ästhetische Restriktionen bieten zu können.

Bremen wurde im Laufe der Jahre fast die einzige Bühne, auf der im großen Volumen nicht experimentiert, sondern neugierig auf die Zukunft hin gearbeitet wurde. Das heißt: hier wurde Riskantes nicht in ein Studio gesteckt, sondern mit dem vollen Risiko der Haupt-Arbeit betrieben, und der persönliche Entfaltungsraum gesichert.¹²⁵

Bremen entwickelte sich zur „Schauspiel- und Regieschule“, Talente wurden entdeckt und gefördert, nicht wenige bekannte Namen gingen aus ihr hervor.¹²⁶

Hübner lud unter anderem Klaus Michael Grüber, Hans Neuenfels, Hans Hollmann, Peter Stein und Rainer Werner Fassbinder als Gastregisseure ein. Die Besonderheit dieser zeichnete sich dadurch aus, dass sie sich den überlieferten Stücken mit einer neuen Perspektive näherten, diese auf die Frage der theatralischen und geistigen Aktualität untersuchten und sie

¹²⁴ Vgl. Barnett, David. *Fassbinder and the German Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. S. 122

¹²⁵ Rühle, Günther. *Theater in unserer Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976. S. 189

¹²⁶ Schauspieler: u.a. Edith Clever, Jutta Lampe, Margit Carstensen, Bruno Ganz, Rolf Becker. Regisseure: u.a. Hans Hollmann, Hans Neuenfels, Michael Hampe, Kai Braak. Bühnenbildner: u.a. Klaus Geelhaar, Jürgen Rose, Erich Wonder. Vgl. Rühle 1976, S. 189f

nicht mehr als „verehrensweite[n] Gegenstand“¹²⁷ sahen, der in alter, klassischer Manier inszeniert werden musste – das Regietheater war dabei, sich zu etablieren. Zu den bedeutendsten Inszenierungen zählten Peter Zadeks Shakespeare Inszenierung *Maß für Maß* (1967), in der elegant der Bogen von seriösem Umgang mit dem Text bei gleichzeitiger Verwendung von Popkultur-Elementen gespannt wurde, sowie Peter Steins Inszenierung von Goethes *Torquato Tasso* (1969), in der ein neuer Umgang mit klassischen Texten gefeiert wurde.

Stein ging nicht mehr von literarischen Werten (Vers, Sprache, Bau und dem Klima des Stückes[sic!]) aus, auch nicht von der Psychopathologie des bekannten Dichters, sondern bestimmte vor allem dessen soziale Situation. Er drang ein in den Widerspruch von Tassos Geltung und seiner Abhängigkeit vom Interesse des Hofes, dessen Objekt er war. [...] Die Beziehung zwischen Bühne und Zuschauer war gebrochen durch Ironie.¹²⁸

Ein Teil des *Tasso* – Ensembles verließ Bremen, um in Berlin an der Schaubühne weiter Theatergeschichte zu schreiben.

Günther Rühle sieht die Verwendung neuer theatraler Umgangsformen, wie sie im Regietheater geschah, Tabu brechend, lust- und körperbetont, in direktem Zusammenhang mit Herbert Marcuses Forderung, nicht nur nach dem Arbeits- und Leistungsprinzip sondern vor allem nach dem Lustprinzip zu leben. Wir haben es hier, nach Rühle, mit einer weiteren Querverbindung zwischen der intellektuellen Protestbewegung und der Theaterszene zu tun.¹²⁹

Die zentrale Forderung der 68er Bewegung, das große Thema der Selbst- und Mitbestimmung, machte auch vor dem institutionalisierten Theater nicht halt.

Demokratisierungsbestrebungen am Theater

Der Wunsch nach Selbstbestimmung der antiautoritären Bewegung schwappte auch auf das Theater über, gefordert wurden kollektive Leitung und kollektive Regie. Der Artikel „Über den autoritären Geist des deutschen Theaters“ von Barbara Sichtermann und Jens Johler, erschienen im *Theater heute* Aprilheft 1968, löste eine Debatte über die Veränderung von

¹²⁷ Rühle, Günther. *Anarchie in der Regie? Theater in unserer Zeit*. Zweiter Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 103

¹²⁸ Rühle 1982, S. 105

¹²⁹ Vgl. Rühle 1982, S. 26f Rühle bezieht sich hier auf Marcuses Text *Über den affirmativen Charakter der Kultur*

Theaterstrukturen und dem Verhältnis von Schauspieler und Regisseur aus. Sichtermann und Jöhler forderten eine Demokratisierung des Theaters, die eine kollektive Leitung sowie Mitbestimmung bei Spielplangestaltung und Rollenbesetzung impliziert.

Wie kann das Theater Diskussionspartner der Gesellschaft sein, wenn die Diskussion innerhalb jener Gesellschaft, die das Theater selbst ist, nicht stattfindet? Auch ein genialer Intendant kann nicht ersetzen, was das Theater braucht, um lebendige, interessante Produkte hervorzubringen: Den Dialog der am Arbeitsprozeß [sic!] Beteiligten, d.h. die fruchtbare Auseinandersetzung der künstlerischen Mitglieder untereinander. Der Theaterbesucher muss mangelnde Transparenz und langweilige Perfektion der Inszenierungen ertragen, weil ein echter Arbeitsprozeß [sic!] gar nicht stattgefunden hat, und weil durch Perfektion [...] ersetzt wird, was unter gemeinsamer Verantwortung an lebendigem Einsatz geleistet werden müsste. Das gegenwärtige System aber enthebt den einzelnen der Verantwortung für das Ganze.¹³⁰

Sie gingen von der momentanen Situation des Schauspielers aus, der seine Handlungsanweisungen von einem autoritär-arbeitenden und meist nichts Genaueres über die Schauspieltechnik wissenden Regisseurs erhielt und somit nur die „Untugend des sog. Bühnentons“¹³¹ hervorbrächte. Nur durch kritische Anmerkungen und Diskussionen könne eine produktive Arbeitsweise entstehen, die bessere Kräfte aus den Schauspielern evoziere und somit eine höhere Qualität der Aufführung zur Folge habe. Als Beispiel einer schlechten Regiemethode nannten die beiden Fritz Kortner, unter dem sie beide gearbeitet hatten:

Zwar hat Kortner es vermocht, seinen Schauspielern anstelle des Bühnentons kreatürliche Äußerungen zu entlocken, die Einheit des Werkes (nicht des dramatischen, sondern des aufgeführten) wieder herzustellen – aber eben auf autoritäre Weise. Es geht hier darum, klarzustellen, dass es nicht darauf ankommt, den Schauspieler zum Besten des Ergebnisses perfekt zu dressieren, sondern darauf, ihn in eine Richtung zu lenken, in der seine Entwicklung durch die *im Dialog gewonnene Einsicht in das jeweils bessere Argument* zu natürlichem Ausdruck führen kann. Das bestehende System allerdings rechtfertigt Kortner: wenn der Regisseur existentiell Macht verkörpert und somit nicht die Möglichkeit hat, vollständig auf sie zu verzichten, scheint es fast richtiger zu sein, die Macht so total auszuüben, dass auf diesem Wege wenigstens kreatürliche Äußerungen auf bundesdeutschen Bühnen zustande kommen.¹³²

Jöhler und Sichtermann ging es nicht nur um die Besserstellung des Schauspielers sondern vor allem um die künstlerische Qualität der Aufführung, die unter der Repression des Systems

¹³⁰ Sichtermann, Barbara. Jöhler, Jens. „Über den autoritären Geist des deutschen Theaters.“ *Theater heute*. Heft 4, April 1968. S. 2

¹³¹ Sichtermann, Jöhler 1968, S. 3

¹³² Sichtermann, Jöhler 1968, S. 3

leide. Ebenso könne sie in diesem Mantel gekleidet nicht dem politischen Engagement nutzen.

Revolutionäre Stücke werden durch veraltete Arbeitsmethoden zwangsläufig zu Pflichtübungen entschärft. Denn das Theater kann nur das nach außen hin zur Wirkung bringen, was seiner inneren Wirklichkeit entspricht.¹³³

Hans Lietzau und Ernst Wendt, Oberspielleiter und Chefdramaturg des Bayrischen Staatsschauspiels, stimmten zu, dass es in den Theatern zu wenig Reflexion gäbe und Arbeitsprozesse überdacht gehörten, widersprachen allerdings, dass Gegenentwürfe wie das Kommunenleben und –wirken nicht im Betrieb sondern auf der Bühne dargestellt werden müssen.

Die Utopie kann doch nicht innerbetrieblich sich abspielen: das Theater in eine Kommune zu verwandeln, wie unsre revolutionären Freunde das vorschlagen – wäre es nicht nur eine neue Form romantischen Rückzugs auf sich selbst?¹³⁴

Weiter kritisierten sie, dass Johler und Sichtermann keine konkreten Vorschläge gegeben haben, was und wie etwas gespielt werden solle um das Publikum zu treffen. Künstlerische Revolution fände nämlich im Material, in der Form statt. Sie verbanden diesen Mangel mit der allgemeinen Unfähigkeit der Linken, ein ästhetisches Programm zu formulieren. „Aber die Veränderungen auf der Bühne können immer nur ästhetische sein und nur seine Mittel kann das Theater revolutionär verwenden.“¹³⁵

In der *Theater heute* Juni Ausgabe von 1968 erschien eine Replik von Sichtermann und Johler, außerdem Beiträge von Hansjörg Utzerath und Martin Wiebel, Intendant und Dramaturg der Freien Volksbühne Berlin, sowie von Claus Bremer, Dramaturg in Darmstadt und Ulm, und Horst Klaußnitzer, Redakteur der Zeitschrift *Die Bühnengenossenschaft* – die Diskussion war im vollen Gange.

Nicht nur seitens der Schauspieler gab es Demokratisierungsbestrebungen, auch Regisseure forderten mehr Rechte in der bürokratisierten und autoritären Theaterstruktur. So stellten Peter Stein und Wolfgang Schwiedrzik, wie weiter oben schon angemerkt wurde, ihren berühmten *Viet Nam Diskurs* von 1968 an den Münchner Kammerspielen unter folgende Richtlinien und brachen mit der Theaterleitung:

¹³³ Sichtermann, Johler 1968, S. 4

¹³⁴ Lietzau, Hans. Wendt, Ernst. „Wie autoritär ist das deutsche Theater?“ *Theater heute*. Heft 5, Mai 1968. S.1

¹³⁵ Lietzau, Wendt 1968, S. 4

Reduzierung der Bürokratie auf ein Minimum, Abschaffung der feudalen Alleinherrschaft des Intendanten, stattdessen kollektive Führung, die nicht vom Geldgeber, sondern von den Produzenten am Theater eingesetzt wird und abwählbar ist, Beteiligung aller Mitglieder des Ensembles an der Spielgestaltung und Offenlegung aller künstlerischen und ökonomischen Entscheidungen.¹³⁶

Peter Stein, der eine Schlüsselfigur im neu etablierte Regietheater wurde, sollte seine Demokratisierungsbestrebungen nur wenige Jahre später an der Berliner Schaubühne, die er zur erfolgreichsten Bühne der Bundesrepublik etablierte, verwirklichen.

Die Berliner Schaubühne als Beispiel für ein kollektiv geleitetes Theater

Die Berliner Schaubühne am Halleschen Ufer hob sich gleich in zweierlei Hinsicht von den anderen Bühnen in der BRD ab: Sie bezeichnete sich als zeitgenössisches Theater und wollte eine Plattform für politisches Theater bieten; die Leitung der Schaubühne hatte ein Kollektiv inne, das aus allen festen Gründungs- und Leitungsmitgliedern sowie den jeweiligen Regisseuren bestand und in dem im ersten Jahr alle Beteiligten, auch die Techniker, über wesentliche Fragen des Unternehmens mitbestimmen konnten. Im kollektiv- demokratischen Arbeitsprinzip entstand eine Inszenierung unter der künstlerischen Beteiligung aller, was sogar bis zum Mitspracherecht der Schauspieler bei den Besetzungen ging. In Diskussionen wurden Beiträge analysiert und diskutiert.¹³⁷ Die Schaubühne schaffte es als einzige bundesdeutsche Bühne, das Modell der Mitbestimmung zu verwirklichen. Günther Rühle sieht die spezifischen Gründe hierfür wie folgt:

Sie wurde (vom Geldgeber) freigestellt und hat sich selbst (durch den großen künstlerischen Erfolg) freigemacht von allen Zwängen, unter denen unsere Staats- und Stadttheater stehen: freigemacht von der Pflicht, eine bestimmte Summe Geldes einzuspielen, freigemacht vom Produktionsdruck durch das Abonnement, das in festen Zeitabständen eine neue Inszenierung braucht, von den Ansprüchen eines in seiner Kunstvorstellungen festgeprägten Publikums und von der Verselbstständigung des Apparats. Hier blieb die Arbeitsorganisation wie die Gruppe als Beziehungsgeflecht übersichtlich, es gab eine deutliche, auf die Zukunftssicherung durch hohe Leistungen gerichtete Zielsetzung, und sie hatte, was hervorzuheben ist, in Peter Stein und seinen Dramaturgen [...] Führungskräfte, die zu hoher, disziplinierender, entscheidender Argumentation fähig waren, Kräfte,

¹³⁶ Stein, Peter. Schwiedrzik, Wolfgang „Demokratie ist auch Aktion“ *Theater heute*. Heft 9, September 1968. S. 3

¹³⁷ Vgl. Fiebach, Joachim. „Zur Schaubühne am Halleschen Ufer von 1970 bis 1980“ In: Gilcher-Holtey, Ingrid. *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2006. S. 282. Des weiteren führt Fiebach aus: „Vielleicht wichtiger als der Versuch um das allgemeine Mitbestimmungsideal war die Offenheit (radikale Demokratie), in der sich die verschiedensten linken und auf Veränderung gerichteten Haltungen im Ensemble äußern konnten, in Diskussionsrunden innerhalb des Theaters wie in Probenprozessen.“ S. 282

ohne die kein demokratischer Meinungsbildungsprozeß [sic!] zum Erfolg kommt.¹³⁸

Die erste Phase der Schaubühne wurde 1963 mit Ariano Suassons *Das Testament des Hundes* von Konrad Swinarski eröffnet und endete mit Peter Steins *Viet Nam Diskurs*. Am Spielplan stand das realistische Volksstück mit Texten von Marie-Luise Fleißer oder Ödön von Horváth. Von dezidiert politischem Theater war noch nicht die Rede. Man bemühte sich, mit diesen Inszenierungen einen Gegenwartsbezug herzustellen. Nachdem eine allgemeine Brecht-Rezeption, vor allem ausgehend vom Studententheater, eingesetzt hatte, wurde die Schaubühne mit Brechts *Die Mutter* im Herbst 1970 eröffnet.

Die Wahl von Brechts Text bedeutete eine linke, ja revolutionäre Position. Der Inszenierungsprozeß [sic!] unterstrich den Kollektivismus und eine anti-bürgerliche, antikapitalistische, anti-individualistische Grundhaltung. Ein Regieteam zeichnete sich verantwortlich – Wolfgang Schwiedrzik, Franz-Patrick Steckel, Peter Stein.¹³⁹

Die Aufführungen von 1979 bis 1972 beinhalteten eine kritische Sichtweise auf gesellschaftliche Verhältnisse sowie soziale Auseinandersetzungen. Die Mitglieder der Schaubühne mussten sich ihr geringes Potential an Aufklärung bald eingestehen und sich von der Vorstellung eines in die Gesellschaft eingreifenden Theaters trennen und akzeptieren, dass das Publikum vornehmlich ein bürgerliches war. Gerade diese Erkenntnis des eigenen Realismus macht Fiebach in seiner Analyse der Berliner Schaubühne als Spezifikum dieser aus:

Der nüchterne Realismus gegenüber sich selbst gegenüber dem eigenen sehr eingeschränkten Potential gesellschaftlicher, gar revolutionärer Wirksamkeit unterschied das Schaubühnenunternehmen beträchtlich von, oft unbewussten, Haltungen alter linker Kunst gegenüber den Realitäten, von denen sie, teilweise vorrangig, handelte.¹⁴⁰

Die Schaubühne war in ihrer Programmatik sehr unterschiedlich, eine einheitliche Linie war nicht zu finden. Joachim Fiebach merkt in seiner Analyse zur Schaubühne an:

Erweitert man den Blick bis auf die Spielzeit 1973/74, so experimentierte die Schaubühne mit *fast* allen philosophisch-politischen Ansätzen und Konzeptionen und mit *fast* allen avancierten künstlerischen Techniken und Methoden, die das

¹³⁸ Rühle 1982, S. 241

¹³⁹ Fiebach 2006, S. 246

¹⁴⁰ Fiebach 2006, S. 269

europäisch-nordamerikanische Theater seit den sechziger Jahren, eben nach Brecht entfaltet hatte.¹⁴¹

Die Schaubühne erweiterte den Spielraum und inszenierte an der Freien Universität Berlin oder in der Messehalle im Funkturm, spielte für Lehrlinge und Arbeiterpublikum in von Gewerkschaften zur Verfügung gestellten Räumen. Vor allem war die Schaubühne aber ein Theater des Schauspielers, dem man Raum und Mittel für größte Produktivität geben wollte.¹⁴²

Auch anhand des Spielplans der Berliner Schaubühne von 1973/74 kann man das neu erwachte Interesse am Privaten, am Innenleben ablesen. Von der Hoffnung auf Aufklärung und Umwälzung wandte sich nicht nur das Theater ab, wie im vorangegangenen Kapitel aufgezeigt wurde, löste sich etwa zu diesem Zeitpunkt auch die desillusionierte und resignierende antiautoritäre Bewegung auf. Fiebach fasst die Situation wie folgt zusammen:

Gründliche Ernüchterung gegenüber Hoffnungen auf wesentliche gesellschaftliche Wandlungen, gegenüber Visionen revolutionärer Umbrüche, ausgelöst und für viele zur bitteren Erfahrung geworden durch das Ausbleiben praktischer Bewegungsansätze außerhalb eines umgrenzten intellektuellen Bereichs; graduelles Zurückschrauben angedachter, angefangener Reformpolitik; die ungehinderte voranschreitende Technokratisierung aller wesentlicher Lebensbereiche, die ein Hauptangriffspunkt der 68er Protestbewegung war; die Zunahme politischer und ideologisch-kultureller Strömungen, die teilweise offen auf die Versteinerung des Bestehenden und die Restauration alter nicht-emanzipativer sozialer Mechanismen, Institutionen und Werte drängten; die Abkehr intellektueller Gruppen von einer Haltung, die auf Gesellschaftliches zielte, die an politischer, öffentlicher Wirksamkeit und an historisch übergreifenden Prozessen interessiert war, zur vorrangigen Bezüglichkeit auf Sich-Selbst, auf das Ich als das Private, auf eine gleichsam minimale Lebenswelt.¹⁴³

Auch in Oberhausen (Die Städtischen Bühnen) und Frankfurt versuchte man sich an einem Mitbestimmungsmodell. Im Theater am Turm (TAT) scheiterte man jedoch kläglich. Ein eingesetzter Theaterrat sollte zwischen dem Direktorium, bestehend aus dem Dramaturgen Wolfgang Wiens, dem Autor Wolfgang Deichsel und dem Leiter des Bundes für Volksbildung, und der Vollversammlung vermitteln. Auf Grund von Interessenskollisionen scheiterte jedoch dieser und Entscheidungen wurden von da an direkt vor der Vollversammlung debattiert. Am Ende der Spielzeit 1974/75 verabschiedeten sich Wiens und Deichsel, man berief Rainer Werner Fassbinder zum Leiter, der, wie noch in den nächsten Kapiteln ausführlich gezeigt werden wird, auf Grund seiner Arbeit am antiteater Erfahrungen

¹⁴¹ Fiebach 2006, S. 255

¹⁴² Vgl. Fiebach 2006, S. 256f

¹⁴³ Fiebach 2006, S. 284f

mit antiautoritären, kollektiven Schaffensprozessen hatte. Wie schon beim antiteater scheiterte Fassbinder auch im TAT, das Ensemble zerfiel und trug den Streit in die Öffentlichkeit. Qualitätslose Aufführungen führten außerdem zu einem Wegbleiben des Publikums; Es ist nicht verwunderlich, dass Fassbinder Anfang Juni 1975 kündigte.¹⁴⁴ Zynisch kritisiert Hans Daiber die Entscheidung, Fassbinder zum Leiter einzuberufen: „Man hätte wissen müssen, daß [sic!] ein Star der Trivialästhetik nicht als Katalysator taugt.“¹⁴⁵

Wie aufgezeigt wurde sprang der revolutionäre Funke teilweise auch auf das institutionalisierte Theater über. Ingrid Gilcher-Holtey vertritt eine interessante These hinsichtlich der Politisierung des Berufstheaters: Sie weist darauf hin, dass der Politisierungsprozess im Berufstheater in den sechziger und siebziger Jahren anhand von drei Entwicklungslinien festzumachen ist. Sie spricht von der „Entauratisierung“, der „Entinstitutionalisierung“ und der „Demokratisierung“ am institutionalisierten Theater.¹⁴⁶ Mit Politisierungsprozess meint Gilcher-Holtey allerdings nicht das Aufkommen von politisch-aussagekräftigen Theatertexten und Inszenierungen, sondern viel mehr das Infragestellen von Wahrnehmungs- und Klassifikationsschemata sowie die Formulierung der Nonkonformität mit etablierten Sichtweisen und Ordnungen durch subversive Praktiken und Diskurse.“ „Entauratisierung“ nach Gilcher-Holtey entspricht vor allem dem neuen Umgang mit Klassiker-Texten, wie ihn das Regietheater pflegte. Im Sinne von Walter Benjamin, der die Aura eines jeden Kunstwerks in Folge von Reproduktion verschwinden sieht, lässt sich auch bei diesen neuen Klassikerinszenierungen das Verschwinden einer Art von Aura, der Tradition, oder wie es Benjamin selbst formuliert eine „Erschütterung des Tradierten“¹⁴⁷ feststellen. Neben dem Regietheater war es vor allem das Dokumentarische Theater, das mit seinen kritischen Stücken einen wertvollen Beitrag zur „Entauratisierung“ leistete. Mit „Entinstitutionalisierung“ ist das Erschließen von neuen Theaterräumen gemeint, mit der Grundidee, das institutionalisierte Theater genauso wie die Grenze Realität und Kunst hinter sich zu lassen. In der letzten Entwicklungsphase des Politisierungsprozesses, der Demokratisierung, lässt sich wohl am eindeutigsten der Einfluss tagespolitischer Ereignisse auf den Theateralltag festmachen. Über die Mitbestimmungsdiskussion wurde an dieser Stelle schon ausführlich gesprochen. Gilcher-Holtey geht in ihrer Arbeit jedoch nicht auf die

¹⁴⁴ Vgl. Daiber 1976, S. 287

¹⁴⁵ Daiber 1976, S. 287

¹⁴⁶ Gilcher-Holtey 2006, S. 10

¹⁴⁷ Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963. S.13

Wechselwirkung zwischen der 68er Bewegung und dem Berufstheater ein, ein Punkt, der ihrer These noch eine zusätzliche interessante Perspektive geben würde.

Interessant in diesem Hinblick bleibt, dass sich das institutionalisierte Theater schon vor der großen Protestwelle 1967/68 einer neuen Form, nämlich der des Dokumentarischen Theaters, das die unmittelbare NS-Vergangenheit thematisierte, öffnete.¹⁴⁸ Der Protestbewegung eine unmittelbare Wirkung auf das Stadttheater zu bescheinigen bleibt hiermit problematisch. Augenscheinlich wird, dass vor allem im Umgang mit theatralen Formen als auch im Bezug auf den Inhalt eine Freiheit proklamiert wurde, die mit jener der Protestbewegung korreliert.

Innerhalb der höchst lebendigen, aufregenden, aber auch von Übergriffen nicht freien Zeit, in der viele Form-, Rechts- und Wertbegriffe, die bisher streng verteidigt wurden, wie von selbst zusammenstürzten, innerhalb dieses Zugs sowohl zu einer politisch-sozialistischen wie zu einer bürgerlich-permissiven (alles erlaubenden) Gesellschaft hin (das waren die beiden Leitlinien, die sich freilich auch sehr direkt berührten) versuchte das Theater seine höchste Freiheit.¹⁴⁹

Ebenso vertritt Günther Rühle die Meinung, dass das Theater „[...] sich als ein aufstörendes, dann aufklärerisches, schließlich wieder als emanzipatorisches Instrument“¹⁵⁰ verstand, diese Rolle des „Mobilisators“¹⁵¹ jedoch nicht halten konnte und an die Studentenschaft abgeben musste, da es an seine Grenzen gestoßen war. Nach einer kurzen Phase von Emanzipationsstücken war es auch das Theater, das früh (Ende der sechziger Jahre) das Scheitern jener Revolution thematisierte und sich in seiner Thematik dem Privatleben zuwandte.¹⁵²

2.1.2. Das Studententheater

Das Studententheater spielte gerade zur Zeit der 68er Bewegung eine große Bedeutung, man darf jedoch nicht den Fehler begehen, es als unmittelbares Produkt dieser zu sehen; einige Studententheater konnten auf eine lange Tradition zurückblicken.

Folgende Merkmale zeichneten das Studententheater der sechziger und siebziger Jahre in der BRD aus und hoben es vom Berufstheater, aber auch vom Laientheater ab¹⁵³: es war nicht gewinnorientiert, unterlag somit keinem Zeit- oder Publikumsdruck und musste sich demnach

¹⁴⁸ Hochhuts *Stellvertreter* hatte 1963 Premiere.

¹⁴⁹ Rühle 1982, S. 26

¹⁵⁰ Rühle 1976, S. 235

¹⁵¹ eben da

¹⁵² Vgl. Rühle 1976, S.236ff

¹⁵³ Die folgenden Ausführungen liegen der Arbeit von Marlies Hübner zugrunde, die einen wertvollen sowie detaillierten Beitrag zur Geschichte des deutschen Studententheaters darstellt: Hübner, 1987

in der Themenwahl an keinem Geschmack orientieren. Stücke wurden frei von jeglicher Oppression ausgewählt und gemeinsam im kollektiven Arbeitsprozess analysiert, diskutiert und zur Aufführung gebracht. Die Mitarbeiter waren keine professionellen, sie kamen aus unterschiedlichen Fachgebieten und konnten so unterschiedliche Perspektiven und Zugänge in die Diskussion einbringen. Die Semiprofessionalität hatte jedoch negative Begleiterscheinungen: viele Beteiligte räumten dem Studium oberste Priorität ein und der jederzeit möglichen Wechsel des Studienplatzes verursachte eine große Fluktuation im Mitarbeiterstab. Im Arbeitsprozess beteiligten sich alle an den Bereichen der Produktion, Institution sowie Präsentation. Nicht alle Studententheater hatten eine fixe Bühne zur Verfügung, Einfallsreichtum und Kreativität waren so auch hinsichtlich der Bühnengestaltung gefragt.

Die Arbeits- sowie Aufführungspraxis zeichnete sich durch eine hohe inhaltliche und formale Experimentierfreudigkeit aus. Wollte man sich prinzipiell vom Berufstheater distanzieren, so war das Studententheater dennoch vielen ein Sprungbrett für eine spätere Bühnenkarriere an etablierten Theatern; Theatergrößen wie Peter Stein oder Claus Peymann gingen aus ihnen hervor. Als direkte Folge des Studententheaters nennt Marlies Hübner die Gründung des Theaters am Turm und die experimenta in Frankfurt, sowie wie die 1. Berliner Schaubühne, gegründet 1962 von Dieter Sturm.

Als eines der wichtigsten Studententheater gilt die Studiobühne in Erlangen, die jahrelang wichtige theoretische und praktische Impulse gab und ebenso international mittels der Internationalen Theaterwochen in Erlangen, die 1949 gegründet wurden und einmal jährlich stattfanden, an Bekanntheit gewann. Ihre Vormachtstellung musste die Erlanger Studiobühne Ende der fünfziger Jahre an die Neue Bühne in Frankfurt abgeben.

Die Erlanger Theaterwochen galten als wichtiger Austausch von Ideen und Konzepten und waren vor allem auf Grund der Diskussionsmöglichkeiten auch bei Autoren und Theaterschaffenden außerhalb des Studententheaters beliebt. Im Zuge der Theaterwochen 1950 wurde die Arbeitsgemeinschaft der Studentenbühnen (ADS) gegründet, die den Theatern beratend und vermittelnd zur Seite stehen sollte. Waren anfangs nur westdeutsche Studententheater vertreten, so öffnete sich das Festival schon bald der internationalen Studententheaterszene, auch Studententheater aus dem Osten, sogar aus der DDR, wurden eingeladen. Das auf Internationalität und europäische Gemeinschaft zielende gesetzte Zeichen wurde 1954 auf Papier gebracht: die Gründung der Europäischen Studententheater Union (ESTU) fand ebenfalls im Zuge der Erlanger Theaterwochen statt. Die Mitgliedschaft hing an

folgenden Prämissen: keine Profitbestrebungen, keine politische oder konfessionelle Ausrichtung, einzig und allein der ästhetische Mehrwert solle im Zentrum der Studententheaterarbeit stehen. Die ESTA wurde 1963 zur ISTU (Internationale Studententheaterunion), zu diesem Zeitpunkt verzeichnete man bereits einen größeren Anteil an osteuropäischen Bühnen. Neben den Theaterwochen dienten außerdem diverse Gastspiele im In- und Ausland dem Austausch von Ideen und Praktiken.

Charakteristisch für das Studententheater Ende der fünfziger Jahre war ein Selbstbewusstsein, das man nach jahrelangem Experimentieren nun an der Deklaration der technischen Mängel zum Stilmittel ausmachen konnte. Sozialkritisch wollte man festgefahrene Denk- und Sichtweisen aufbrechen, die repräsentative Darstellung von Handlungen trat in den Hintergrund.

Es war das Studententheater, das die Absurde Welle, deren Autoren die absurde Gegenwart sowohl satirisch als auch alptraumhaft dem Leser/Publikum vor Augen führten, losgetreten hatte und hilflos mitanschauen musste, wie diese vom Berufstheater schnell übernommen und aufgesogen wurde. Dieses erkannte, dass die Stücke zeitgenössischer Autoren beim Publikum gut ankamen, auf den großen Bühnen ihrer Theater jedoch keine Wirksamkeit hatten. In Folge ließen sie Werkraumtheater und kleine Studios bauen (das Werkraumtheater in München war 1957 das erste, in den sechziger Jahren hatten beinahe alle großen Bühnen ihre „experimentellen Räume“) und beraubten so nicht nur das Studententheater einer Eigenheit, sondern nahmen vor allem den kleinen Studiobühnen und Kellertheatern ihre Existenzberechtigung.

Vom Sog der Politisierung der Studentenschaft in den sechziger Jahren wurde auch das Studententheater erfasst. Eine starke Brecht-Rezeption kam auf, die mit wachsendem Interesse an Marxismus und Kommunismus einherging. Gleichzeitig spitzte sich der Kalte Krieg zu, der Mauerbau stand unmittelbar bevor und das Misstrauen gegen die DDR und somit gegen Brecht, der als der paradekommunistische Autor gesehen wurde, wuchs – ein Brecht-Boykott konnte auf vielen bundesdeutschen Bühnen beobachtet werden.

Die zunehmende Politisierung machte sich ebenso an der Zusammenarbeit der „neuen Bühne“ Frankfurt mit dem SDS bemerkbar, die in diesem „ihre geistige und ideologische Heimat“¹⁵⁴ gefunden hatte. Nicht alle Bühnen stellten sich so intensiv in den Dienst des politischen Engagements. Viele Studententheater waren in zwei Lager gespalten, die unterschiedliche Ansichten über die Funktion dessen hatten. Den Anhängern des théâtre engagé, episch-

¹⁵⁴ Hübner 1987, S. 233

orientiert, ein Theater der Aufklärung, Veränderung und Verbesserung fordernd, standen die Verfechter des théâtre pur, deren Motivation sich aus der reinen Spielfreude speiste, gegenüber.¹⁵⁵

Der Ende der fünfziger Jahre sich vollziehende Generationenwechsel in den Studententheatern, der mit einer kritischeren Bewusstseinshaltung der Jüngeren einher ging, und die Gründung von Werkstattbühnen der Berufstheater ließen Stimmen nach einer neuen Zielsetzung des Studententheaters laut werden. Bei der Tagung des ADS 1963 wird folgende Konzeption von Studententheater festgelegt. Der ästhetische Anspruch einer Aufführung trat nun komplett in den Hintergrund, nicht die illusionistische Präsentation sollte das Bühnengeschehen bestimmen sondern demonstrierendes Zeigen, Bewusstmachen, ganz nach der Konzeption Brechts. Dieses Studententheater stellte nicht nur seine Formen und seinen Inhalt in Frage sondern ebenso sich selbst, seine Produktionsbedingungen und seine Struktur. Die Produktionen der Theaterwochen 1962-1964 fielen für Verfechter dieser neuen Konzeption umso enttäuschender aus, als sich diese durch Mittelmäßigkeit und Provinzialität auszeichneten. Umso lauter taten sich nun Stimmen hervor, die für ein definitiv politisch verstandenes Studententheater eintraten. Bei den Theaterwochen 1966 forderte man ein auf Agitation zielendes Studententheater mit der marxistisch-kommunistischen Ideologie als Basis und der Revolutionierung der Gesellschaft zum Ziel.

Dieses Theater sollte nicht mehr über den Kopf, die intellektuelle Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten gehen, es sollte zur Agitation benutzt, zur spontanen kämpferischen Aktion führen, ja revolutionären Impuls schaffen. Daher mußte [sic!] es plakativ, spontan, direkt wirken wie ein Flugblatt. Die Kunst mußte entsprechend der maoistischen Kulturrevolution in den Dienst der Revolte und der Festigung des Erreichten gestellt werden. Revolutionäre Unruhe mußte [sic!] in die Kunst getragen werden, die Kunst sollte revolutionäre Unruhe in die Gesellschaft tragen und zwar beginnend bei den Arbeitern, deren revolutionäres Bewusstsein mit Hilfe eines plakativ eingesetzten Theaters geweckt würde.¹⁵⁶

Grund für diesen nun doch sehr radikalen Ansatz waren sicherlich nicht nur die Enttäuschung über das Versagen des bisherigen Studententheaters sondern ebenso die sich im Laufe der sechziger Jahre mehrenden gesellschaftspolitischen Ereignisse, auf die in Kapitel 1 eingegangen wurde. Welche Existenzberechtigung hat jedoch ein Theater, das sich mit seinen ästhetischen Mitteln nicht mehr auseinandersetzt und diese auch nicht mehr vielfältig einsetzt?

¹⁵⁵ Vgl. Hübner 1987, S. 238

¹⁵⁶ Hübner 1987, S. 276

Ein solches Theater, dessen ästhetische Mittel nicht vielfältig interpretierend eingesetzt werden, dessen Ästhetik politischer Zielrichtung und einseitig politischer Aussage untergeordnet wird, schafft sich selbst ab.¹⁵⁷

Mit dieser Konzeption verschloss sich das Studententheater dem Bedeutungsraum des Theaters und musste folgerichtig einen neuen erobern – die Straße. Mit diesem Schritt machte es sich selbst überflüssig. Die Studiobühne Erlangen zeigte noch eine Aufführung bei der zum letzten Mal stattfindenden Theaterwoche 1966, bevor sie sich kurze Zeit später auflöste.

2.1.3. Das Straßentheater

Die Entstehung des Straßentheaters in Westdeutschland 1968/69 geschah in einem Moment, in dem die antiautoritäre Bewegung die Arbeiterklasse immer mehr ins Zentrum ihres Protests, ihrer Aktionen stellte, sich mehr auf den sozialistischen und proletarischen Kampf konzentrierte. Dieser Moment wird häufig als proletarische Wende bezeichnet.¹⁵⁸

Das erste, sich selbst als solches deklarierende Straßentheater war das Sozialistische Straßentheater Westberlin. Es trat im April 1968 erstmals in Erscheinung und thematisierte und kritisierte den faschistischen Machtputsch in Griechenland. Ihm folgten nur wenige Monate später das Hamburger und Frankfurter Sozialistische Straßentheater (ihr Gründungsanstoß war das Attentat auf Rudi Dutschke) und Gruppen in Köln und München, die im Rahmen der Anti-Notstandskampagne ihren Auftritt hatten.¹⁵⁹

Einige Straßentheater entwickelten sich aus Songgruppen, Studententheatern oder aus der Kabarettzene heraus. Ihr Wirkungsraum war die Straße, die zum Medium der Opposition wurde. Sie wurde zum Ort des öffentlichen Diskurses, der Reflexion, Kritikfähigkeit, Bewusstmachung und Steigerung der Wahrnehmungsfähigkeit. Nicht nur Straßentheater sondern ebenso Songgruppen und Lyriker nutzten diesen Raum um die Massen zu erreichen. Die Akteure des Straßentheaters waren Studenten, Schauspieler, teilweise auch Lehrlinge und Angestellte oder Künstler aus anderen Sparten, die über genug politisches Bewusstsein verfügten, um dem Selbstverständnis des Straßentheaters als politisches Instrument, gerecht zu werden. Die Möglichkeit der direkten Kommunikation mit dem Publikum hob das Straßentheater vom Studenten- und Berufstheater ab.

¹⁵⁷ Hübner 1987, S. 292

¹⁵⁸ Vgl. Büscher 1987, S. 91

¹⁵⁹ Zu einer detaillierten Auflistung und Analyse der Straßentheater und ihren Szenen vergleiche Büscher 1970, Kapitel III.3.

Das Programm der Straßentheater stand unter den Schlagwörtern „Propaganda“ und „Agitation“, das Postulat der Aktualität bestimmte dieses. Bei den Mitteln griff man auf jene des traditionellen Arbeitertheaters zurück. Viele von den Programmen zeichneten sich durch die Montage von Sprechtexten, Liedern und Szenen aus; das Dokument war als Beweismaterial unabkömmlich, da das Straßentheater vor allem über gesellschaftliche Zusammenhänge, Tatbestände und Abhängigkeiten informieren und dem Zuschauer mögliche Handlungsanleitungen darbieten wollte.

Dadurch dass politische Informativität als vorrangiges Ziel angesehen wird, werden die Möglichkeiten zur Veranschaulichung, die dem Theater als Medium inhärent sind, vernachlässigt. Konzentration auf den Text ist die Folge.¹⁶⁰

Auf Grund der Aktualität ihrer Themen sind die Szenen zwar kurzlebig, jedoch umso effektiver.¹⁶¹

Über die Wirkungsmöglichkeiten des Straßentheaters wurde schon damals viel diskutiert, Peter Handkes Beiträge zu diesem Thema *Straßentheater und Theatertheater* genauso wie *Für das Straßentheater und gegen die Straßentheater* brachten den Stein ins Rollen. Er erkannte, dass im überdeterminierten Theaterraum als Spielraum jegliche Ernsthaftigkeit verloren geht. „Wann wird man die Verlogenheit, die ekelhafte Unwahrheit von Ernsthaftigkeiten in Spielräumen erkennen?“¹⁶² Im Spielraum der Bühne werden aufgezeigte Lösungsvorschläge formalisiert und verlieren so ihre Existenzberechtigung. Wollte man hierarchische Gesellschaftsordnungen ändern, so müsse man den Bedeutungsraum des Theaters verlassen und einen neuen Raum erobern: die Öffentlichkeit. Dem Straßentheater spricht er zwar gute Absichten zu, dennoch mache es dieselben Fehler wie das institutionalisierte Theater, welches es meint hinter sich zu lassen. Indem es die Formen des institutionalisierten Theaters übernimmt (nachspielen statt *neu* spielen), indem es sich als Theater kenntlich macht, sich als solches deklariert und die vermeintlichen Theaterdramaturgien übernimmt, steht es dem alten Theater um Nichts nach, es wird quasi selbst zur Institution, zum Objekt und nicht zum Subjekt.¹⁶³ „Es zeigt sich zwar, dass die Straße theaterfähig ist, aber es zeigt sich auch, dass das Theater noch nicht straßenfähig geworden ist.“¹⁶⁴ Indem es dem Publikum Vertrautes entgegenbringt und somit in derselben

¹⁶⁰ Büscher 1979, S. 152

¹⁶¹ Vgl. Hüfner, Agnes (Hg.). *Straßentheater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970, S.15ff

¹⁶² Handke, Peter. „Für das Straßentheater und gegen die Straßentheater“ In: ders., *Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiel, Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, S. 308-313. S. 305

¹⁶³ Handke, Peter. „Straßentheater und Theatertheater“ In: ders., *Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiel, Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, S. 303-307. S. 311

¹⁶⁴ Handke 1968, „Straßentheater und Theatertheater“, S. 308

Sekunde Bedeutungen hervorruft anstatt neue zu schaffen, tritt „an die Stelle von revolutionären Tuns revolutionäres Getue als Ersatzhandlung.“¹⁶⁵

Den Rettungsanker für das Straßentheater sieht Peter Handke in der Erfüllung mehrerer Punkte:¹⁶⁶ es darf dem Publikum nicht als Theater erkennbar sein, es solle sich daher nicht so bezeichnen und schon gar nicht sollten Straßentheaterensembles gegründet werden. Jeder sollte am Straßentheater mitarbeiten, „jede Person der Bewegung“¹⁶⁷, außerdem muss das Straßentheater selbst Bewegung sein und auf keinen Fall eine statisches Objekt, eine Institution. Sein Anliegen solle es mittels Zwischenrufen, Wandzeitungen und Spruchbändern äußern, vor allem aber muss die Sprechweise eine einfache sein,

[...] damit fürs erste wenigstens eine Verständigung mit der Öffentlichkeit – und damit eine Veröffentlichung der Ansichten – erreicht wird: Sätze erzeugen, so theatralisch, dass [sic!] sie *überredend* wirken, ohne gleich *überzeugen* zu müssen.¹⁶⁸

Sämtliche Diskussionsbeiträge hier ausführlich darzustellen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Es sei deshalb nur erwähnt, dass auf Handkes Beiträge großteils ablehnend reagiert wurde. Axel Bornkessel, Mitarbeiter beim Kölner Straßentheater, wirft ihm die Ausarbeitung falscher Thesen auf Grund von Informationslücken hinsichtlich der Straßentheaterarbeiten vor, die man auf Grund ihrer Vielzahl und ebenso divergierenden Arbeitsweisen nicht auf eine allgemein gültige Definition bringen könne. Bornkessel sieht das Straßentheater nicht als Alternative zum etablierten Theater. „Es will keiner konsumfreudigen Bildungselite exklusive Gesprächsstoffe liefern, um unserem Kulturleben und seinen Gazetten neuen Auftrieb zu geben.“¹⁶⁹ Es habe einzig und alleine einen Zweck, nämlich:

Informationen möglichst heterogener Bevölkerungsschichten über uns politisch wichtig erscheinende, offiziell euphemistisch bzw. entstellt vermittelte Vorgänge zu geben. Es ist radikal publikums - bezogen, sieht in der didaktischen Wirksamkeit seiner Darstellungen und Argumente sein einziges Kriterium, aktiviert den Angesprochenen zum Mitsprechen, Widersprechen und Handeln.¹⁷⁰

¹⁶⁵ Handke „Straßentheater und Theatertheater“ 1968, S. 310

¹⁶⁶ Handke „Straßentheater und Theatertheater“ 1968, S. 312f

¹⁶⁷ Handke „Straßentheater und Theatertheater“ 1968, S. 313

¹⁶⁸ eben da

¹⁶⁹ Bornkessel, Axel. „Gegen Handkes Straßentheater- für das Straßentheater“ *Theater heute*. Heft 8, August 1968. S. 34

¹⁷⁰ eben da

Ein Beitrag von Agnes Hüfner soll den Diskussionsschlusspunkt in dieser Arbeit setzen und zur Reflexion anregen. Sie merkt an, dass das Straßentheater keine Alternative zum Theatertheater sei, und dass es nicht „aus einer kleinen Unzufriedenheit nur mit den bequemlichen Sitzen in den Theaterräumen“¹⁷¹ heraus entstanden ist, wie Handke angibt. Es sei kein „Ausweg aus der Misere des Theatertheaters“¹⁷², den müsse letzteres schon selbst finden. Aus den Bedürfnissen des Befreiungskrieges, als Ausdrucksmittel einer konkreten politischen Bewegung sind die Straßentheater entstanden, deren Name des Sozialistischen bereits Auskunft über den gesellschaftspolitischen Kontext gibt, in dem ihre Arbeit und Entstehung verstanden werden soll. Das Straßentheater, eine koordinierte Zusammensetzung von politischer Aktion und Spiel, mit welchen genau deklarierten Zielen auch immer, ist in erster Linie ein Vermittler zwischen politischen Organisationen und dem Bürger, es leistet einen entscheidenden Beitrag am Prozess der Bewusstseinsbildung.¹⁷³

In den Jahren 1969/70 geht die Phase der Straßentheater als Instrument der Agitation der APO zu Ende.

2.1.4. Kleinbühnen und Freie Gruppen

Die Auseinandersetzung mit den Ergebnissen der Straßentheaterarbeit und den kulturtheoretischen Postulaten der antiautoritären Bewegung, so wie – als deren Nachwirkung – die von Teilen der professionellen Theaterproduzenten forcierte Infragestellung der Institution, insbesondere der hierarchischen, undemokratischen Arbeitsstruktur und der «Entrücktheit» von Politik und Alltag durch die Bindung an ein kleines, privilegiertes, als bildungsbürgerlich bezeichnetes Publikum bildet um 1970 den Ausgangspunkt für neue Initiativen kultureller Alternativen.¹⁷⁴

Neben dem Berufstheater entwickelten sich Kleinbühnen und Freie Theatergruppen, die Büscher während der ersten Phase noch als kritisch politisch, provozierend, sich gegen die herrschenden Zustände und Kulturinstitutionen auflehnend, versteht, ihnen in ihrer zweiten Phase jedoch das Postulat der Selbstverwirklichung als Ausgangspunkt zuschreibt. Jene Zäsur datiert Büscher mit 1976.¹⁷⁵

¹⁷¹ Handke „Für das Straßentheater und gegen die Straßentheater“ 1968, S. 308

¹⁷² Hüfner 1970, S. 11

¹⁷³ Vgl. Hüfner 1970, S. 11ff Weiter Diskussionsbeiträge findet man u.a. bei: Buselmeier, Michael. „Bedingungen des Straßentheaters“. In: Hüfner 1970, S. 320 – 335. Karsunke, Yaak. „Die Straße und das Theater“. In: Benjamin, Walter. *Ästhetische Fragen. Kursbuch 20*. Amsterdam: Paco Press, 1972. Kroetz, Franz Xaver. „Braucht das Volk ein Theater“. In: Braun, Karlheinz. Völker, Klaus. *Spielplatz 1. Jahrbuch für Theater 71/21*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1972, S. 13 –16.

¹⁷⁴ Büscher 1987, S. 189

¹⁷⁵ Vgl. Büscher 1987, S. 189ff

Wichtigstes Postulat der Kleinbühnen und Freien Gruppen war die institutionelle Unabhängigkeit. Die damit einhergehende schwierige finanzielle Situation schuf eine oft problematische Arbeitslage. Man erprobte Arten des kollektiven Arbeitsprozesses und neue Schauspieltechniken; der Schauspieler, der zur bedeutenden Produktivkraft wurde, stand im Mittelpunkt. Aktuelle politische Stoffe wurden aufgegriffen, man wandte sich vom Literaturtheater ab und experimentierte mit einer neuen, offeneren Kommunikationsform. Man verstand sich als Gegeninstitution zum Theater. Manche Gruppen experimentierten mit neuen ästhetischen Erfahrungen, wie etwa der Integration von anderen Medien wie Video, Rockmusik, Diaprojektionen und Lichteffekte. Man adressierte jene Publikumsschicht, die sonst vom als „elitär“ empfundenen institutionalisierten Theater eher ausgeschlossen war. Die Arbeit im Kollektiv implizierte eine Negierung des „Talentgedankens“, jeder war fähig, das Theaterhandwerk zu lernen. Dass diese propagierte Arbeits- und teilweise auch Lebensweise jedoch kaum realisierbar war, wird noch später anhand von Fassbinders antiteater Truppe aufgezeigt werden.

Techniken zur Bewältigung des Widerspruchs zwischen der Eigendynamik des kollektiven Erfahrungsprozesses und den, politisch motivierten, Anforderungen an ein effektives Ergebnis mussten erst erprobt werden. Zur Klärung persönlicher Probleme bei der Realisierung – in Zusammenhang mit der eigenen Sozialisation, die Kollektivität gerade nicht zum Ziel hatte, gesehen – mussten Strategien entwickelt werden.¹⁷⁶

Diese beiden Zielsetzungen - gesellschaftliche Veränderung durch politisches Theater sowie die Selbstveränderungen - korrespondierten mit den Forderungen der 68er Bewegung. Wie weiter oben bereits erwähnt, übernahmen Kleinbühnen und Studios, die sich ab Mitte der sechziger Jahre sukzessive vermehrten¹⁷⁷, die Vorreiterrolle was die Inszenierung von „neuen“ oder „polemischen“ Stoffen betraf, die auf den großen Bühnen der Stadttheater keine Wirkung erzielen konnten. Schon bald erkannte das institutionalisierte Theater diese „Marktlücke“, schuf sich seine eigenen kleinen Bühnen und spielte nur wenige Zeit später ebenso absurde und moderne Dramen. Ihrer Besonderheit beraubt hielten sich die Studiobühnen und Kellertheater noch einige Zeit über Wasser, Mitte der siebziger Jahre verschwanden sie jedoch zunehmend von der Theaterlandschaft.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Büscher 1987, S. 223

¹⁷⁷ Vgl. Daiber 1976, S. 314

¹⁷⁸ Vgl. Daiber 1976, S. 314

Eine der bedeutendsten Freien Gruppen war das Freie Theater München das, 1970 gegründet, sehr früh damit begann, auch Workshops anzubieten. Ein Prinzip, dem viele Freie Gruppen folgen sollten. Nicht nur die eigene nationale Situation der antiautoritären 68er Bewegung und dem Studententheater beeinflussten die Freien Gruppen, auch Gastspiele von internationalen Truppen hinterließen ihre Spuren. So sorgte in München vor allem das von Judith Malina und Julian Beck, die beide Studenten in Piscators Dramatic Workshop in New York waren, gegründete Living Theater für einen bleibenden Eindruck bei Rainer Werner Fassbinder, der eine Abwandlung ihres Stückes *Paradies now* nur einige Jahre später verwirklichen sollte. Das Living Theater war ebenso ein wichtiger Impulsgeber für das action-theater, dem ersten Berührungspunkt Fassbinders mit dem Medium Theater, und soll deshalb hier nun kurz beschrieben werden.

Das Living Theater

Das 1951 in New York gegründete Ensemble von rund 30 Mitgliedern stellte seine Inszenierungen unter das Postulat der Veränderung der Gesellschaft sowie der totalen Auflösung von Privat- und Berufsleben, was bereits in Form des Kommunenlebens demonstriert wurde. Kunst verstanden sie als Lebensgefühl und Weltanschauung, ihr Lebens- und Arbeitsstil war ein anarchisch-hedonistisch geprägter. Wichtige Impulsgeber waren Antonin Artauds *Theater der Grausamkeit* und Jerzy Grotowskis *Armes Theater*. Durch psychische Verletzungen des Zuschauers sollte Katharsis erwirkt werden, wobei das traditionelle Theater abgeschafft und durch Trance, Ekstase und Ritual ersetzt wurde. Der Schauspieler war Performer und brachte auf der Bühne das zum Ausdruck, was er während seiner inneren Prozesse im Kommunenleben erfahren hatte. Die Veränderung der eigenen Persönlichkeit, zu der das Theater als Mittel der Kommunikation beitragen könne, wurde angestrebt. Das Living Theater verstand sich als Träger der amerikanischen Kulturrevolution, die kulturelle Rebellion sollte mit der direkten politischen Aktion verbunden werden. Es gibt keine Trennung zwischen Publikum und Performer, durch rituelle Aktionen soll das Publikum in die Dynamik der Gruppenemotion eingebunden werden.

Das Living Theater kam wegen seiner experimentellen und radikalen Praxis immer wieder in Konflikt mit der Staatsgewalt. Berühmt wurde ihre Aktion *Paradise Now*, die 1968 entstand und beim Theaterfestival von Avignon auf Grund von Tumulten nur einmal aufgeführt wurde.

Die Leute vom »Living Theater« sind eine Gemeinschaft, die der Welt vorleben möchte, wie sie zu ändern wäre: durch Verzicht auf Besitz und Gewalt, Rücksicht

auf die Entwicklung des Einzelnen zum freien Individuum. Im Gegensatz zu den anderen Heilslehren forderten sie das Paradies jetzt, nicht künftig.¹⁷⁹

Es gab keine bestehende Handlungsabfolge, vielmehr wurde versucht, die Notwendigkeit einer Veränderung der Gesellschaft zu vermitteln. Monatelange Diskussionen im Kollektiv gingen der Aufführung voraus. Schlusspunkt sollte das gemeinsame Verlassen des Theaterraums des Publikums mit den Performern sein, die Revolution sollte auf die Straße geführt werden. Die Aufführung wurde jedoch sowohl vom Publikum als auch von der Polizei vorzeitig unterbrochen. Das die Utopie im Hier und Jetzt propagierende Kollektiv vertrat den Ansatz Antonin Artauds eines durch Grausamkeit Reinigung provozierenden Theaters. Wie Michael Töteberg jedoch anmerkt, popularisierte das Living Theatre dieses Konzept und entfernte sich somit von diesem.¹⁸⁰

Das Konzept von durch Schock provozierte Katharsis und somit Veränderung des Publikums wurde auch in den Theaterreihen kritisch betrachtet. So schreibt der damalige Chefregisseur des Berliner Ensembles und langjähriger Mitarbeiter Brechts, Manfred Wekwerth, in einem Beitrag in *Theater heute*:

Die Entfremdung in der heutigen kapitalistischen Welt ist die schlimmste aller Grausamkeiten. Sie besteht hauptsächlich darin, dass sie nicht empfunden wird. Das heutige Theater der Grausamkeit löst in Protestaktionen starke Wirkungen aus. Und ich schätze die Kühnheit, Unbekümmertheit und Konventionslosigkeit des living theater. Aber es hat seine Wirkungsmöglichkeiten auf direkte und elementare Schockwirkungen reduziert. Das ist eine große Zurücknahme des Erkenntnisvermögens des Theaters, wenn es sich beschränkt auf sichtbare Grausamkeit (Gewaltakt, Mord, Qual, Elend).

Das große Thema des Theaters heute aber sollte sein: die Enthüllung der durch die Ideologie verdeckten, nicht mehr sichtbaren und nicht durch Schock, sondern durch Vernunft erkennbaren Grausamkeiten der Entfremdung.¹⁸¹

Und Henning Rischbieter verwendet das Living Theater als Beispiel zur Beschreibung des Theaters der Neuen Linken:

Wirklichkeit und Theater schmelzen zusammen: die Formen der Demonstration, der Aggression, der Agitation, die Mittel des *sit-in*, des *go-in*, die Parole des *make love not war* erscheinen ebenso auf der Bühne wie draußen auf den Straßen, vor und in den Universitäten und Machtzentren. [...] missionarische und utopische Besessenheit ist die Basis des Living Theater. Es drängen sich Vokabeln aus der religiösen Pathologie auf: Flagellantentum und Exorzismus werden praktiziert. Das

¹⁷⁹ Daiber 1976, S. 267f

¹⁸⁰ Vgl. Töteberg, Michael. „Das Theater der Grausamkeit als Lehrstück.“ In: Rainer Werner Fassbinder. Hg. Heinz Ludwig Arnold. Heft 103. München: edition text + kritik GmbH, 1989, S. 20 – 34. S. 22

¹⁸¹ Wekwerth, Manfred. „Berliner Ensemble 1968. Oder: Was blieb von Brecht?“ *Theater heute*. Heft 2, Februar 1968, S. 17-18

Living Theater liefert sich auf der Bühne – stellvertretend, in einem mystischen Sinne des Wortes – den Gewalten aus, die es auf der Welt schaffen will. [...] In der »Antigone« verbindet sich der Darsteller des Kreon mit den Darstellern des thebanischen Volkes zu einer sich über die Leichnahme wälzenden, totalitären Menschenmaschinerie. Wenn noch Erkenntnis der politischen und gesellschaftlichen Lage stattfindet, so in dieser körperlichen Weise des Nachvollzugs. Da ist kein Platz für Analyse und Rationalität. Abrupt wird das rhetorische Bekenntnis – zur Liebe, zur Gewaltlosigkeit, zur Brüderlichkeit – gegen diesen körperlichen Nachvollzug der Unmenschlichkeit gesetzt. Theater und Wirklichkeit werden kurzgeschlossen.¹⁸²

Trotz einiger Parallelen zu den Forderungen der 68er Bewegung wurde das Living Theater auf Grund ihrer missionarischen, nicht rationalen, vom Zen-Buddhismus und Tantrismus beeinflussten Ansätze und Vorgehensweisen von dieser immer wieder kritisiert.

2.1.5. Protestformen der antiautoritären Bewegung – das Wirklichkeitstheater

Bei der Betrachtung der Theaterformen der sechziger Jahre in der BRD darf man nicht auf die Protestformen der antiautoritären Bewegung vergessen, die theatrale Elemente wie Rollentausch, Verkleidung, Happenings, Aktionen zur Durchbrechung der gewohnten Perzeptions- und Verhaltensweise, Inszenierung von Situationen usw. enthielten und die Stefan Hemler unter den Begriff „Wirklichkeitstheater“¹⁸³ stellt. Sie zeichneten sich vor allem durch satirisch-parodistische Elemente aus, mit denen Autoritäten demaskiert und der Lächerlichkeit preisgegeben wurden. Schauplätze dieses „Theaters“ waren nicht nur die Straße oder Universitäten, sondern auch Gerichtssäle. Vor allem die Kommune 1, wie in Kapitel I.I.5 bereits aufgezeigt wurde, war ein sicherer Mitspieler im Wirklichkeitstheater; ihre Spezialität war es, die Obrigkeit ad absurdum zu führen. Sie vollzog das, was Peter Handke von einem wirksamen Theater forderte:

Das engagierte Theater findet heute nicht in Theaterräumen statt (nicht in diesen verfälschenden, alle Wörter und Bewegungen entleerenden Kunsträumen), sondern z.B. in Hörsälen [...] wenn die Kommune die Wirklichkeit, indem sie sie »terrorisiert« theatralisiert und sicherlich zu Recht lächerlich macht, und sie nicht nur lächerlich macht, sondern in den Reaktionen in ihrer möglichen Gefährlichkeit, in ihrer Bewusstlosigkeit und falschen Natur, falschen Idyllik, in ihrem Terror erkennbar macht. Auf diese Weise wird Theater unmittelbar wirksam.¹⁸⁴

Die Provokations- und Schocktechnik, beeinflusst vom französischen Surrealismus, war Bestandteil vieler Aktionen. Symbolisch besetzte Handlungen, wie das Werfen einer

¹⁸² Rischbieter, Henning. „Das Theater der neuen Linken.“ *Theater heute*. Heft 2, Februar 1968. S. 54-55.

¹⁸³ Hemler 2002, S. 307ff

¹⁸⁴ Handke „Straßentheater und Theatertheater“ 1968, S. 306

„Pudding-Bombe“, hielten ebenso Einzug in den Kanon der Aktionsformen wie Institutsbesetzungen, go- ins und sit-ins. Man bediente sich der Mittel und der Sprache des „Gegners“, um diesen öffentlich zu entlarven und bloßzustellen, wie man am folgenden satirischen Flugblatt des Kommunarden Fritz Teufel nach seiner unrechtmäßigen Inhaftierung am 2. Juni 1967 deutlich sehen kann:

JETZT GESTEHE ICH

Hiermit gebe ich zu, [...] dass ich am Abend des 2. Juni demonstrierend vor der Oper mich aufhielt, wozu gar kein Grund bestand, denn der Schah ist erstens ein sehr gebildeter Mörder, der fünf Sprachen, laut Quick, fließend spricht [...] und zweitens, was geht uns Persien an, sollen wir doch froh sein, dass wir hier leben, wo nur ein Student erschossen wird, wenn es in Persien tausend wären, weshalb ich es auch für verfrüht halte in Berlin von ESKALATION zu sprechen, solange Senat und Polizei noch ohne amerikanische Militärberater gegen die Studenten auskommen; [...] was das schlimmste ist, dass ich nun, als ich schon mal da war, nicht mit Steinen warf, obwohl man von mir, der ich als Terrorist bekannt bin, solches hätte erwarten dürfen; weshalb es nun, nachdem ich schon länger als vier Wochen inhaftiert bin, womit ich als Barträger übrigens rechnen musste, so außerordentlich schwierig wird, mir nachzuweisen, dass ich mit Steinen warf [...] Still schäm' ich mich in meiner Zelle, Fritz Teufel, Ausgeburt der Hölle.¹⁸⁵

Nicht nur die politische Wirkung nach außen sondern ebenso der intellektuelle und emotionelle Lernprozess der Einzelnen standen, ganz im Sinne der Wortführer der antiautoritären 68er Bewegung, im Zentrum der Aktionsformen. Die Effizienz und Wirkung dieser beruhten allerdings auf den Codes der eingesetzten ästhetischen Mittel und darauf, dass die angesprochene Masse diese beherrschte. Eine Reflexion über das „Publikum“ war daher unabdingbar. Dass Flugblätter wie jene der Kommune 1 („burn warehouse burn“¹⁸⁶) den Großteil der Bevölkerung eher empörten anstatt aufklärend zu wirken, sei hier als demonstratives Beispiel erwähnt.¹⁸⁷

Ein universitäres Beispiel für Wirklichkeitstheater war die Umtaufung der Ludwig-Maximilian Universität München in Franz-Gans-Universität am 10. Juli 1969.¹⁸⁸ Die linke LMU- Studentenvertretung spielte hierbei auf die Figur des Franz Gans an, der stellvertretend für die Studentenschaft stand und der als Knecht von Oma Duck, repräsentativ für die bürokratisierte, universitäre Institution, an der kurzen Leine gehalten und ausgebeutet wird. Im Zuge der parodistischen Feier wurde eine große Franz Gans Pappfigur auf dem Geschwister –Scholl-Platz enthüllt und ein anschließendes Fußballspiel im Innenhof der

¹⁸⁵ Büscher 1987, S.484

¹⁸⁶ Vgl. Kapitel I.1.5

¹⁸⁷ Vgl. Büscher 1987, S. 87f

¹⁸⁸ Hemler 2000, S. 309

Universität abgehalten. Ziel dieser Aktion war es, dem Einzelnen seine Situation bewusst zu machen und ihm zum Beitritt in Arbeitskreise und Basisgruppen zu animieren.¹⁸⁹

2.2. Münchner Theatersituation

Den Sektor des institutionalisierten Theaters in München dominierten das Nationaltheater, das Residenztheater sowie die Münchner Kammerspiele, die auf den Popularitätszug der Kellertheater aufgesprungen waren und mit dem Werkraumtheater auch eine Bühne für Experimentelles zur Verfügung hatten. Wie bereits dargestellt¹⁹⁰, waren es vor allem Inszenierungen im Werkraumtheater, die auf Grund ihrer politischen Brisanz den Intendanten August Everding in Schwierigkeiten brachten. Aber auch im Residenz- und Nationaltheater sowie in den Kammerspielen kam es im Zuge der Antinotstandskampagne zu Theaterbesetzungen und Vorführungsstörungen.¹⁹¹ Für politisches Theater war das Theater am Sozialamt zuständig, für die experimentelle Schiene sorgte das Bühner Theater, an dem auch Fassbinder spielen wird.¹⁹²

Auf dem Sektor des Straßentheaters ist das Sozialistische Straßentheater – Politisches Forum (POFO) zu erwähnen, das zwei Jahre lang existierte und aus dem im Mai 1968 das studentische Straßentheater hervorging.¹⁹³ Mit den Postulaten der Agitation und der Analyse gesellschaftlicher Verhältnisse stellte man sich ganz in die Tradition der Straßentheater und wandte sich vom Studententheater ab. Mittels Stationenstücken sollten Informationen reportagenhaft vorgetragen werden, kabarettistische und revuehafte Elemente gehörten zum Kanon der verwendeten Mittel. Hemler weist darauf hin, dass trotz der Berufung auf die sozialistische Tradition eher die „antiautoritäre Kulturrevolutions-Ästhetik“¹⁹⁴ im Vordergrund stand, die sich durch Ironie und Witz auszeichnete. Kritikpunkte des POFO blieben die LMU München und das Hochschulumfeld, Ereignisse wie die Studentenparlamentswahl boten den Akteuren eine geeignete Spielwiese. Neben dem POFO ist außerdem noch die Agit- Gruppe zu erwähnen, die sich ganz in den politischen Dienst des Bundestagswahlkampfes stellte und sich durch schlichte Inhalte und sparsame Mittel der Agitprop- Ästhetik der zwanziger Jahre zuwandte.

¹⁸⁹ Vgl. Hemler 2000, S. 309ff

¹⁹⁰ Vgl. Kapitel 2.1.1

¹⁹¹ Vgl. Hemler 2000, S. 287f

¹⁹² Vgl. Kapitel 3.1

¹⁹³ Vgl. Hemler 2000, S. 301ff

¹⁹⁴ Hemler 2000, S. 303

Aus jener Agit-Gruppe entwickelte sich 1970 die Freie Gruppe theater k (münchner theaterkollektiv), das sich zunächst in den sozialistischen Agitationsdienst stellte und sich in den neunziger Jahren zum Privattheater etablieren sollte.

Neben dem theater k ist auch das Theater in der Kreide zu erwähnen, das, ebenfalls kollektivistisch organisiert, zwar zur Vermittlung von politischen Inhalten beitragen wollte, hierbei jedoch den ästhetischen Mitteln mehr Spielraum zugestand. Es konnte sich in den siebziger Jahren zu einem professionellen Kleintheater etablieren.

Weitere Freie Gruppen waren das Theaterkollektiv Transparent, die Rote Rübe, das experimentelle Theater proT, bei deren Aufführungen das Schauspiel und nicht die Handlung im Mittelpunkt stand, sowie das Theater 44, das bereits 1959 gegründet wurde und eher zum Kellertheater gezählt werden kann.¹⁹⁵

Interessant zu erwähnen ist die Lesebühne art.5, die von der Humanistischen Union gegründet wurde und deren Beirat mit Regisseuren wie Fritz Kortner, Max Frisch, Peter Weiss und Erwin Piscator prominent besetzt war. Vorgetragen wurden sowohl politisch Aktuelles (*Notstandsreport*, 1967) als auch künstlerisch Wertvolles (Sartres *Nekrassow* 1965). Die Vortragenden waren ebenso keine Unbekannten, unter anderem liehen Therese Giese und Hans Schweikart den Figuren ihre Stimmen.

Dass es in München auch gesellschaftspolitisch wichtige Ereignisse gab, wurde in Kapitel I.2. bereits aufgezeigt. Der Protest konzentrierte sich nicht nur auf Berlin, eines der wichtigsten antiautoritären Kollektive hatte seinen Ursprung in der Bayrischen Landeshauptstadt: die Kommune 1. Dieter Kunzelmann gründete hier die Gruppe SPUR und die Subversive Aktion, die mit Happening-artigen Aktionen in die Öffentlichkeit traten.

In diesem Licht betrachtet scheint München in Bezug auf gesellschaftspolitische und kulturelle Ereignisse Berlin um Nichts nachzustehen. Im kulturellen Sektor wurde auch Abseits des Berufstheaters einiges geboten und der antiautoritäre, revolutionäre Geist schien sich in der Bayrischen Landeshauptstadt sehr wohl zu fühlen. Fassbinder fand also ein Umfeld vor, das seinem experimentellen Schaffen offen gegenüberstand und einen fruchtbaren Nährboden für seine Ideen und Vorstellungen bot. Nach Mitstreitern musste das *Enfant terrible* der Münchner Subkultur nicht lange suchen.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Vgl. Hemler 2000, S. 296ff. Stefan Hemlers gut strukturierte Übersicht gibt noch mehr Informationen zu den einzelnen Gruppen.

¹⁹⁶ Vgl. Kapitel 3

2.3. Die Außerparlamentarische Opposition und das Theater

Die Außerparlamentarische Opposition sah das bestehende, im Abonnementsystem verankerte Berufstheater als manipulatives und elitäres Herrschaftssystem. Als angemessene theatrale Vermittlungsinstanz betrachtete die 68er Bewegung nur das Straßentheater, das sein Wirken ganz unter das Postulat der Propaganda und Agitation stellte.¹⁹⁷ Auch Freie Gruppen, wie jene Fassbinders, die abseits vom institutionalisierten Stadttheater operierte, war vor der Kritik der APO nicht gefeit. Seine *Iphigenie* –Premiere am 25.10.1968 wurde von Agitation und Propaganda erwartenden Jungrevolutionären unterbrochen, die von dem Gebotenen sichtlich enttäuscht waren.¹⁹⁸ All das, was nicht im Dienst der Sache stand, der Umwälzung der bestehenden Gesellschaftsstruktur und Machtverhältnisse, verfügte für die APO über keinen theatralen Legitimationsanspruch.

Theater und Kunst wurden nur noch unter Nützlichkeitsaspekten gesehen, nützlich für die Revolution oder für die Bewusstmachung der proletarischen Masse, oder wie immer diese Ziele hießen.¹⁹⁹

Die beiden Schauspieler Johle und Sichtermann veröffentlichten nur wenige Monate nach ihrem Mitbestimmung fordernden Artikel einen zweiten mit dem Thema „Zerschlagt das bürgerliche Theater!“, erschienen in *Theater heute*, Februar 1969. Sichtermann und Johler waren nach Berlin gegangen und hatten sich im Studententheater engagiert und erfolglos versucht eine freie Theatergruppe zu gründen. Der im Vergleich zum ersten viel radikaler und wesentlich negativer ausfallende Artikel hatte die Sprache der APO angenommen, genauso wie den Grundtenor, dass das Theater sein Existenzrecht nur im Politischen habe.

Rückblickend erkennt Johler:

Durch den Essay, durch unsere Forderung nach Demokratisierung des Theaters, schrieben wir uns sozusagen selbst in die Linke ein. Wir gingen nach Berlin, warfen uns in das Getümmel, bemühten uns zu lernen, worum es dieser Bewegung und ihren Protagonisten ging, und in kürzester Zeit hatten wir gelernt – gelernt nachzuplappern -, dass das Theater eine politische Funktion haben müsse, dass überhaupt alles *politisch* sei, dass es kein Richtiges im Falschen geben könne, und dass, solange die Revolution nicht stattgefunden habe, überhaupt nichts mehr ging. Daher dann dieser zweite *Theater heute*- Aufsatz mit dem Tenor: Innerhalb des herrschenden Theatersystems ist gar nichts zu machen, also schließt alle Theater und

¹⁹⁷ Vgl. Kapitel 2.1.3. und Hemler 2000, S. 301f

¹⁹⁸ Vgl. Kapitel 4

¹⁹⁹ Jens Johler; Diskussion in Gilcher-Holtey 2006, S. 111

gründet freie Theatergruppen, in denen Privatleben und Beruf eine Einheit bilden-, wie es übrigens das Living Theater längst gemacht hatte.²⁰⁰

Die 68er Bewegung entlarvt er als höchst kunstfeindlich, wobei er ihr einen Hang zur Theatralität nicht absprechen will:

Meine These ist: Diese linke Bewegung, die hier gern so ein bisschen romantisierend gefeiert wird, war eine im Grunde antikünstlerische und theaterfeindliche Bewegung – wobei sie selber allerdings, ironischer Weise, in hohem Maße theatralisch war.²⁰¹

Ob Rainer Werner Fassbinder, der sowohl im Privaten als auch im Beruflichen, gewisse Ansichtsweisen der antiautoritären Bewegung vertrat, seine Werke ebenso unter dieses Postulat stellte, wird im Folgenden zu untersuchen sein.

²⁰⁰ Jens Johler; Diskussion in Gilcher-Holtey 2006, S. 72

²⁰¹ Jens Johler; Diskussion in Gilcher-Holtey 2006, S. 72f

3. Rainer Werner Fassbinders Arbeit am action-theater und antiteater

Rainer Werner Fassbinders Weg zum renommierten deutschen Filmemacher begann am Theater, in einem kleinen Münchner Kellertheater, abseits aller Traditionen der renommierten Staats- und Stadttheater. Hier sammelte er wichtige künstlerische Erfahrungen, ohne die sein filmisches Schaffen nicht zu denken wäre. Dass viele seiner erfolgreichen Filme auf von ihm verfassten Theatertexten basieren, ist nur ein Indikator dieser wichtigen medialen Wechselwirkung. Im Folgenden wird nun auf Fassbinders Theaterarbeit, sowohl als Regisseur als auch als Autor, im Münchner action-theater und antiteater eingegangen, sowie kurz seine Gehversuche am institutionalisierten Theater in Bremen und am Frankfurter Theater am Turm (TAT) thematisiert. Literarische Referenzen hierfür sind Interviews von Wegbegleitern Fassbinders, Stückrezensionen und Kritiken. Aus dem großen Pot an Literatur werden vor allem die zahlreichen Arbeiten über Fassbinder von Michael Töteberg sowie „Fassbinder and the German Theatre“ von David Barnett, der eine umfassende Analyse, vor allem Fassbinders Regiearbeit, in englischer Sprache vorgelegt hat, herangezogen, um einen Einblick in Fassbinders Schaffen im Medium Theater zu geben.

3.1. Das action-theater

Das ursprünglich als Kino gestartete action-theater öffnete seine Pforten am 8. März 1967²⁰² mit der Produktion *Jakob oder der Gehorsam* von Ionesco. Das von zehn Absolventen der Zinner- Schauspielschule gegründete²⁰³ und von Ursula Strätz und Horst Söhnlein geleitete, abseits vom institutionellen Theaterbetrieb arbeitende Kellertheater in der Münchner Müllerstraße 12, konnte mit dieser Jungfernproduktion bereits die Aufmerksamkeit sowie Anerkennung der Zuschauer und Kritiker auf sich ziehen; die Produktion wurde ganz im Sinne der antiautoritären Bewegung als „anti-naturalist“ und „anti-bourgeois“²⁰⁴ gesehen. Das Kellertheater hatte als Besonderheit eine Theke im Theaterraum, die zum Gespräch mit den Schauspielern nach der Aufführung einlud und fasste etwa 60 Zuschauer.²⁰⁵ Rainer Werner Fassbinder hatte bis kurz vor seinem ersten Kontakt mit dem action-theater schon Schauspielunterricht bei Intendant Krauss genommen sowie die Schauspielschule Fridl

²⁰² Zu den folgenden Premierendaten Vgl. Töteberg, Michael. *Rainer Werner Fassbinder*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002, S. 35

²⁰³ Vgl. Raab, Peters 1982, S. 94

²⁰⁴ Vgl. Barnett 2005, S. 25

²⁰⁵ Vgl. Braad Thomsen, Christian. *Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk eines maßlosen Genies*. Hamburg: Rogner und Bernhard GmbH & Co. Verlags KG, 1993, S. 70

Leonhard in München besucht, um einen Abschluss bei der Bewerbung an der Filmhochschule in Berlin, der DFFB (Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, gegründet 1966), vorweisen zu können. „Ich habe so vor mich hingeschrieben, hab Sachen angefangen, wieder aufgehört; hab nicht so recht gewußt, was ich tun soll, und hab versucht, als Schauspieler Jobs zu kriegen.“²⁰⁶

Seine Schauspielschulkollegin Marite Greiselis lud ihn im August 1967²⁰⁷ zu der *Antigone*²⁰⁸ Produktion des action-theaters ein, von der Fassbinder sichtlich beeindruckt war.

Nichts langweilt mich gewöhnlich mehr als die normalen gediegenen Theateraufführungen, mögen sie das auch auf hoher oder höchster Ebene sein. Hier jedoch erregte mich das, was auf der Bühne geschah, wie es geschah und was dadurch im Zuschauerraum ausgelöst wurde, eigentlich ganz gegen meinen Willen so konkret, dass [sic!] es mir fast den Atem raubte. Zwischen den Schauspielern und dem Publikum entstand etwas wie Trance, etwas wie eine kollektive Sehnsucht nach revolutionärer Utopie.²⁰⁹

Die Truppe des action-theaters bestand damals aus Ursula Strätz und Horst Söhenlein, dem Regisseur Peer Raben (Wilhelm Rabenbauer), der in einer Nacht und Nebel Aktion seinem Engagement am Schauspielhaus Wuppertal den Rücken zukehrte, um als Regisseur am action-theater einzuspringen, Marite Greiselis, Kurt Raab, Doris Mattes, Lillith Ungerer, Rudolf Waldemar Brem, Ingrid Caven und zwei „Gammlern“, die sich die Gruppe aus dem Englischen Garten in München gefischt hatte.²¹⁰ Nach der *Antigone* - Aufführung kam Fassbinder mit Ursula Strätz an der Theaterbar ins Gespräch und diese, auf der Suche nach einem Schauspieler, der des Bayrischen Dialekts mächtig war, engagierte Fassbinder vom Platz weg für die nächste Produktion, *Astutuli* von Carl Off. Dieser auf den ersten Blick so einfache Einstieg in das Münchner Kellertheater war kein unproblematischer; Fassbinder wurde von den anderen Mitgliedern der Truppe als Eindringling und Störfaktor gesehen und konnte nur auf Grund von Interventionen Strätz' und Rabens seine Tätigkeit in dieser Gruppe antreten. Kurt Raab, der später noch eng mit Fassbinder zusammen arbeiten sollte, erreichte aus Protest gegen Fassbinder mittels einem inszenierten Aufstand sogar die Absage der

²⁰⁶ Töteberg, Michael (Hg.). *Rainer Werner Fassbinder. Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1986, S. 15

²⁰⁷ Vgl. eben da

²⁰⁸ Premiere am 20.8.1967 unter der Regie von Peer Raben

²⁰⁹ Vgl. Töteberg, Michael (Hg.). *Rainer Werner Fassbinder. Filme befreien den Kopf*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1984, S. 101

²¹⁰ Peter Berling nennt in diesem Zusammenhang auch noch Gisela Otto, Kristin Peterson und Anatol von Kladden-Gardener, Vgl. Berling, Peter. *Die 13 Jahre des Rainer Werner Fassbinder*. Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe Verlag GmbH, 1992, S. 42

Astutuli Produktion.²¹¹ Eher durch Zufall, nämlich als Ersatz für einen Erkrankten, kam Fassbinder doch noch zu seinem ersten action-theater Einsatz: er übernahm die Rolle des Boten in der *Antigone*, die er bis zur letzten Aufführung durchspielte. Mit Fassbinder stieß auch Irm Hermann zur der Truppe, die bis dato Fassbinders treue Weggefährtin und Agentin war; erster Berührungspunkt der beiden war Fassbinders zweiter Film *Das kleine Chaos*, in dem Hermann eine Rolle übernommen hatte.

Der damals erst 22jährige Fassbinder stach schon bald auf Grund seiner starken Persönlichkeit hervor und etablierte sich zunehmend als Leiter der Truppe. Bei der nächsten Produktion von Georg Büchners *Leonce und Lena* (Premiere am 3.11. 1967) war Fassbinder gemeinsam mit Peer Raben bereits für die Regie verantwortlich. Ursula Strätz berichtet von der zunächst kollektivistischen Idee, dass die beiden Männer Fassbinder (Valerio) und Raben (Leonce) über die beiden Frauen Kristien Peterson (Lena) und Strätz (Gouvernante) Regie führen sollten und vice versa, Fassbinder wusste jedoch geschickt die Proben so zu leiten, dass er schließlich alleine für die Gesamtregie verantwortlich war.²¹² Fassbinder, von der Idee einer Lebensgemeinschaft respektive Kommune durchwegs überzeugt, lehnte jedoch eine kollektive Arbeit auf der Bühne eher ab, wie Peer Raben berichtet.²¹³ Die Probenarbeiten wurden von einem Zwischenfall überschattet, der dem Gruppenleben eine neue Richtung und der Utopie der funktionierenden Kommune einen Dämpfer geben sollte. Der damals mitarbeitende Heiner Schoof stach auf Marite Greiselis ein, die zwar überlebte, seitdem aber an den Rollstuhl gebunden war; Schoof wurde ins Zuchthaus eingewiesen. Fassbinder berichtet über den Vorfall in dem Interview mit Corinna Brocher:

Die »Antigone« war eine sehr aggressive Aufführung, die einen ganz direkt angesprungen hat und nicht auf so künstlerischen Wegen, Umwegen. [...] Mit diesem Vorfall hatten wir unsere erste Unschuld verloren. [...] Da wurde Willi [Peer Raben, *Anm. Autorin*] und mir klar, daß [sic!] wir zu einer ganz normalen Form des Theaters zurückfinden müssen. Nicht so eine ganz wilde Form, sondern eine, die sich mehr an das anlehnt, was wir in den Schauspielschulen gelernt hatten. Daß [sic!] wir einfach so einen Halt brauchen.²¹⁴

Für Greiselis sprang Hanna Schygulla ein, die Fassbinder von der Schauspielschule her kannte und die zu einem fixen Bestandteil der Fassbinder - Truppe und später durch ihn eine anerkannte Schauspielerin werden sollte. Schygulla integrierte sich jedoch nie vollends in die

²¹¹ Vgl. Töteberg 1986, S. 17

²¹² Vgl. Lorenz, Juliane (Hg.). *Das ganz normale Chaos. Gespräche über Rainer Werner Fassbinder*. Berlin: Henschel Verlag, 1995. S. 64

²¹³ Vgl. Lorenz 1995, S. 65

²¹⁴ Brocher, Corinna. „Da hab ich das Regieführen gelernt“. In: Töteberg 1986, S. 15-29. S. 19

Arbeits- und Lebensgemeinschaft der Truppe, ihre eigene, persönliche Entwicklung hatte oberste Priorität. Rollen in Inszenierungen waren nur dann interessant, wenn sie einen Mehrwert für sich darin sah. Mit dieser Einstellung brachte sie sich selbst den oft problematischen Sonderstatus in der Gruppe ein.²¹⁵ Kurz darauf erschütterte der nächste Eklat das Zusammenleben der Truppe: Horst Söhnelein, der sich später der Baader-Meinhof - Truppe anschließen sollte, zerschmetterte nach der letzten *Leonce und Lena* -Vorstellung die komplette Einrichtung des Kellertheaters. Nach weiteren internen Zwistigkeiten zwischen Söhnelein und der Fraktion Fassbinder (Strätz, Hermann und Fassbinder) musste sich letztere für die Produktion von Ferdinand Bruckners *Die Verbrecher*, deren Proben bereits voll im Gange waren, um einen neuen Aufführungsort umsuchen. Die anschließende Kooperation mit dem Bühner-Theater (Premiere der *Verbrecher* war am 19.12.1967) ermöglichte ebenfalls die Produktion von *Zum Beispiel Ingolstadt*.

Die action-theater - Truppe wurde zu Fassbinders Familie. Seine deklarierte Homosexualität hielt Fassbinder nicht von einer Heirat mit Irm Hermann ab. Das Ehepaar lebte kurzzeitig mit Peer Raben und Ursula Strätz, mit denen Fassbinder ebenfalls Liebesbeziehungen unterhielt, in einer Wohngemeinschaft. Zahlreiche Interviews²¹⁶ dokumentieren die große Faszination und Anziehungskraft Fassbinders, die auch erklärt, warum viele trotz wüster Beschimpfungen und erniedrigender Machtspiele seine Weggefährten blieben. Oder wie es Ursula Strätz formuliert: „Für mich gab’s nur noch Fassbinder. Mit Haut und Haaren.“²¹⁷ Der Vorwurf, dass Fassbinder die beiden Frauen zur Geldbeschaffung der unmoralischen Art angetrieben hätte, um Schulden des Theaters zu begleichen, wird von Strätz zurückgewiesen,²¹⁸ von Kurt Raab und Peer Raben allerdings bestätigt.²¹⁹

Der vom Film kommende Autodidakt Fassbinder (er hatte schon vor seinem Eintritt ins action- theater die beiden Filme *Der Stadtstreicher* (1965) und *Das kleine Chaos* (1966) realisiert) wurde schon bald zum Star der Münchner Underground- Theaterszene. Genauso wie die vom Residenztheater München kommende und von dieser staatlichen Einrichtung desillusionierte Ursula Strätz hatte Rainer Werner Fassbinder mit der institutionalisierten Münchner Theaterszene wenig am Hut.

²¹⁵ Vgl. Töteberg 1984, S. 103

²¹⁶ Vgl. *Das Jahrhundert des Theaters (5): Die Kinder von Marx und Coca Cola*. Regie: C. Rainer Ecke. Deutschland: ZDF Dokumentation, 2002. Fassung: ZDF, 3.12.2005, 60’. *Für mich gab’s nur noch Fassbinder – Die glücklichen Opfer des Rainer Werner F.* Regie: Rosa von Praunheim. Deutschland: arte Produktion, 2000. Fassung: arte, Datum unbekannt, 90’. *Rainer Werner Fassbinder – der Theatermensch. Der Bühnenmensch*. Regie: Bruno Schneider. Deutschland: 3sat Dokumentation, 2002. Fassung: 3sat, 29.7.2003, 47’.

²¹⁷ Von Praunheim, *Für mich gab’s nur noch Fassbinder – Die glücklichen Opfer des Rainer Werner F.*, 2002

²¹⁸ Lorenz 1995, S. 56f

²¹⁹ Raab, Peters 1982, S.109

Theater hat mich, so wie ich es gesehen hab in München, im Residenztheater oder den Kammerspielen, nicht interessiert und folglich auch nicht, Stücke zu schreiben, weil, so einen Apparat zu bedienen konnte auch gar nicht mein Interesse sein. Was mir am besten gefiel, auch weil ich am wenigsten davon wußte, war Film.²²⁰

Auch die spätere antiteater- Truppe sollte ihre Produktivität nicht nur auf das Medium Theater beschränken.

Ein weiterer Filmemacher „verirrte“ sich ebenfalls ans action-theater. Jean Marie Straub inszenierte Friedrich Bruckners *Krankheit der Jugend* für die er allerdings Fassbinder, Raben und Schygulla für die Besetzung wählte und so Söhnelein dem noch immer andauernden internen Zwist nachgeben musste. Straubs langwierigem Probenprozess folgte eine Inszenierung von nur zehn Minuten, der man Fassbinders Stück *Katzelmacher* hinten anschluss. Die beiden Stücke wurden in einer Doppelpremiere am 7.4.1968 aufgeführt. Straubs Produktion zeichnete sich durch eine minimalistische Ästhetik der Reduktion aus, die Fassbinder in seine eigene Theaterästhetik übernehmen wird.²²¹

Dieser erste intensive Kontakt mit dem Theater hinterließ eine wesentliche Prägung bei Fassbinder, vor allem hinsichtlich des Umgangs mit Menschen und der Regie:

»Krankheit der Jugend«, das war nach »Verbrecher« die zweite wesentliche Arbeit für mich, wo ich das Regieführen gelernt habe. Dazwischen lagen die »Pioniere 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. »Katzelmacher«, das erst während der Proben zu »Krankheit der Jugend« geschrieben wurde – Straub hat an den zehn Minuten sehr, sehr lang geprobt -, ist letztendlich sehr davon beeinflusst.²²²

Straub integrierte diese zehn Minuten in seinen Kurzfilm *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* (1968) und wir verdanken ihm so ein authentisches Dokument einer action-theater Produktion, derer nicht viele erhalten sind. *Katzelmacher* war jedoch nicht Fassbinders erstes Dramenwerk, für *Nur eine Scheibe Brot – Dialog über einen Auschwitzfilm* erhielt er den dritten Preis bei einem Nachwuchsdramatikerwettbewerb der Jungen Akademie München 1966 und sein Stück *Tropfen auf heiße Steine* entstand bereits 1965/66.

Im April 1968 reagierte das action-theater mit *Axel Cäsar Haarmann* auf die Notstandsgesetze sowie auf die Dominanz des Axel Springer -Verlags, dessen Hetzkampagne

²²⁰ Brocher 1986, S. 15

²²¹ Vgl. Militz, Klaus Ulrich. *Personal Experience and the Media. Media Interplay in Rainer Werner Fassbinder's Work for Theatre, Cinema and Television*. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2006, S. 62

²²² Brocher 1986, S. 23

für das Dutschke-Attentat verantwortlich gemacht wurde. Man integrierte auf formaler Ebene Protestformen der Studentenrevolte wie das Schwenken von Fahnen, teach- in und sit-in Abläufe. Am Ende der Vorstellung trat Fassbinder an den Bühnenrand und forderte das Publikum zur Räumung des Zuschauerraumes auf. Nach dreimaliger Wiederholung der Forderungen benutzte Fassbinder den bereit liegenden Wasserschlauch, ganz nach Vorbild der bundesdeutschen Polizei.²²³ Über den Arbeitsprozess zu *Axel Cäsar Haarmann* berichtet Fassbinder:

Die Gruppe entschloss sich spontan zu einer szenischen Reaktion auf diese Gesetze, ein jeder übernahm irgendein bestimmtes Thema, mit dem er sich beschäftigen sollte, bis eben dieses Thema theatralische Form ergeben würde, das zu einem Theaterabend führen konnte, an dem das eigentliche Stück erst auf der Bühne entsteht, völlig unabgesichert, völlig unprobiert, wie ein Sprung ins kalte Wasser.²²⁴

Die Agitationsszenenfolge *Chung* sollte im Rahmen der Antinotstandskampagne auf der Straße stattfinden, über eine Voraufführung in der Müllerstraße ging es jedoch nicht hinaus: Am 6. Juni 1968 kam das Aus für das action-theater, dieses Mal allerdings nicht auf Grund von internen Querellen sondern durch Repression von Außen: Das Kellertheater in der Müllerstraße wurde aus baupolizeilichen Gründen geschlossen.

3.1.1. action-theater – politischer Agitprop und rituelles Theater

Ganz im Kontext der Studentenrevolte lehnte das action-theater das institutionelle, „autoritäre“ Theater ab und vollzog diese Konterposition in allen Bereichen: man trug keine Kostüme, die Produktionen, denen oft kein schriftlich fixierter Text zu Grunde lag, wurden ohne viel Aufwand und Dekor Happening-artig dem Publikum vorgetragen.

Betrachtet man die Produktionen der action-theater – Gruppe, so erkennt Michael Töteberg den starken Einfluss des zu dieser Zeit in Deutschland tätigen Living Theatres²²⁵, vor allem in der *Antigone*-Inszenierung vom August 1968 die der *Antigone*-Inszenierung des Living Theaters im Februar 1967 folgte²²⁶. Töteberg bezeichnet das Living Theatre als »Vorbild« und »Pate« des action-theaters, weiter heißt es: „Das action-theater kann man, dies zeigt sich an

²²³ Vgl. Karsunke, Yaak. „anti-teatergeschichte. Die Anfänge“ In: *Rainer Werner Fassbinder*. Hg. Peter W. Jansen, Wolfram Schütte. München: Carl Hanser Verlag, 1974, S. 10f

²²⁴ Töteberg 1984, S. 103

²²⁵ Vgl. Kapitel 2

²²⁶ Vgl. Töteberg 1989, S. 22

der Organisationsform wie in der Spielweise, als Münchner Ableger des Living Theater bezeichnen.²²⁷ Von der *Antigone* des action-theaters wissen wir folgendes:

Die Aufführung verfolgte ihre Ziele Aufklärung und Agitation mit radikalen Mitteln. Exzessiv wurden Terror, Hysterie, Fanatismus und Gewalt dargestellt [...] Zweifellos hatte das Aufsehen erregende Gastspiel des Living Theatre Anfang des Jahres Spuren hinterlassen.²²⁸

Sowohl bei den *Mysteries* des Living Theatres als auch bei der *Antigone* des action-theaters fand man zu irgendeinem Zeitpunkt des Stücks sich windende, zuckende, grässliche Schreie ausstoßende Körper, die an afrikanische Riten erinnerten.²²⁹

Fassbinder teilte im Unterschied zu Julian Beck und Judith Malina, den Gründern des Living Theaters, den Revolutionsglauben nicht - eine Utopie im Hier und Jetzt durch Anarchie auf der Bühne erschloss sich seinem Vorstellungsvermögen nicht.

Obwohl der antiautoritäre Gestus im Auftreten unverkennbar ist, hat Fassbinder nie die Illusion der Studentenbewegung geteilt: Dem Fortschrittsoptimismus der Linken hat er immer mißtraut; sein pessimistisches Weltbild bewahrte ihn vor der damals grassierenden Revolutionsromantik.²³⁰

Der experimentelle Habitus der Truppe wird am folgenden Programmzettel zur *Antigone* deutlich:

Bei der Probenarbeit wurde der Text der einzelnen Szenen von den Schauspielern aus der Erinnerung an eine gelesene Fassung spontan verwendet. Das Ergebnis wurde von mir fixiert und mit Bertolt Brechts Legendenfassung (aus dem »Antigonemodell 1948« Y.K.) ergänzt, so liegen dieser Aufführung verschiedene Übersetzungen und Bearbeitungen zugrunde.²³¹

Das action-theater, und hier aller Vermutung nach primär Horst Söhnelein, dem, laut David Barnett, politische Themen am action-theater zu subtil präsentiert wurden²³², wollte auch Agitprop und Straßentheater betreiben und formulierte so eine Intention, die über die Forderung des Living Theatres bezüglich des Hier und Jetzt, der Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Leben hinausging. So entstanden die Stücke *Axel Cäsar Haarmann*, mit

²²⁷ Töteberg 1989, S. 22; Vgl. Kapitel 4.1.1.

²²⁸ Fassbinder, Rainer Werner. *Antiteater. 5 Stücke nach Stücken*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1986, S. 232

²²⁹ Vgl. Töteberg 1989, S.22

²³⁰ Töteberg 1989, S. 23

²³¹ Karsunke 1974, S. 8

²³² Vgl. Barnett 2005, S. 36

dem man auf die Notstandsgesetze reagierte und die Agitationsszenenfolge *Chung*, die man als Straßentheater im Zuge der Anti-Notstandskampagne spielen wollte.²³³ Das Ensemblemitglied Rudolf Waldemar Brem bezeichnet das action-theater in einem Interview als subversives und politisch unbequemes Theater, ganz im Gegensatz zum antiteater, wie wir später sehen werden.²³⁴ Gar so ernst dürften es die Mitglieder der Truppe mit der Anti-Notstandskampagne allerdings nicht genommen haben, denn Kurt Raab berichtete über erfolglose Aufführungsversuche an der Münchner Universität:

Wir waren in dieser Notstandswoche immer morgens um neun schon in der Universität, wo wir dieses Stück spielen sollten. Unsere Cola- und Weinbrandflaschen hatten wir dabei und saßen da auf den Treppen des Lichthofes, bis wir spielen sollten. Es hieß erst um drei Uhr. Um drei Uhr hieß es um fünf Uhr. Um fünf waren wir aber schon so besoffen, daß [sic!] wir trotz der Ankündigungen nicht mehr spielen konnten. So haben wir mit dem *Action-Theater* die Notstandsgesetze bekämpft. Eine Woche lang waren wir nur besoffen.²³⁵

Betrachtet man das Spielprogramm des action-theaters so findet man nicht nur politisch-motivierte Stücke. Die Wiederentdeckung und Wiederbelebung der Stücke von Marieluise Fleißer und die damit einhergehende Entstehung eines Neuen Volksstückes in den sechziger und siebziger Jahren, angelehnt an die Tradition des kritischen Volksstückes von Bertolt Brecht, Ödon von Horváth und Marieluise Fleißer, wird Martin Sperr und Rainer Werner Fassbinder zugeschrieben.²³⁶ Fassbinder entdeckte Fleißers *Pioniere in Ingolstadt* für sich und gab dieses als Grundstein für sein dramatisches Schaffen an. Mit diesem Stück habe er begriffen, wie man Stücke schreiben müsse.²³⁷ Das an Fleißer angelehnte *Zum Beispiel Ingolstadt* (Premiere am 18.2.1968)²³⁸, in gemeinsamer Inszenierung mit Peer Raben, stand zu Beginn unter keinem guten Stern. Die Autorin hatte über die Zeitungen erfahren, dass ihr Stück in einer neuen Bearbeitung in einem Münchner Kellertheater wieder aufgenommen werden sollte. Fleißer reagierte zunächst mit einem Aufführungsverbot, nach Beiwohnung der Proben allerdings nahm sie dieses zurück und *Zum Beispiel Ingolstadt* konnte im Februar 1968 aufgeführt werden. Es sollten noch zwei weitere Inszenierungen Fassbinders Bearbeitung folgen, in Bremen im Concordia Theater am 26. Jänner 1971²³⁹ mit dem Titel

²³³ ausführliche Beschreibungen zu diesen beiden Stücken finden sich in Karsunke 1974, S. 10ff

²³⁴ Vgl. Schneider, Bruno 2002

²³⁵ Raab, Peters 1982, S. 106

²³⁶ Vgl. Kapitel 4.1.2

²³⁷ Vgl. Schneider, Bruno 2002

²³⁸ Töteberg 2002, S. 35

²³⁹ Rühle, Günther (Hg.). *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973, S. 257

Pioniere in Ingolstadt und eine ebenfalls im Originaltitel produzierte Fernsehfassung, die am 19. Mai 1971 im ZDF ausgestrahlt wurde.²⁴⁰

Über Fassbinders Stil weiß Botho Strauß anhand der Münchner Inszenierung von *Pioniere in Ingolstadt*, unter der Regie von Niels-Peter Rudolph, folgendes zu sagen:

Deutlich erkennbar wird dabei die Autorin als einflussreiches Vorbild einiger Fassbinder-Stücke, in denen [...] eine Dramaturgie der sich verselbständigenden FOLGEN einige Grundwidersprüche der kapitalistischen Gesellschaftsordnung geduldig expliziert.²⁴¹

Alf Brustellin schreibt in der *Theater heute* Juni Ausgabe von 1968 folgendes über das action-theater:

Es weht nicht unbedingt ein sozialrevolutionärer Geist im Haus. Agitprop, die Verheißung des Theaters als politischer Aktionsraum steht noch aus; das Engagement ist noch nicht zur Analyse und Aufklärung vorgestoßen. Als »experimentelle Demontage« könnte man allenfalls das Programm der Action – Leute umschreiben: Zerkleinerung der Kultur, soweit sie das Theater betrifft; Zerstückelung komplexer Realitäten der Bühne, der Literatur, des Lebens. Die offen publikumsfeindlichen Arrangements, die sie treffen [...] sollen nach dem Willen der Regisseure und Schreiber keinen bloßen »Inside- Effekt« erzielen, sollen nicht nur die Selbstbestätigung einer Außenseiter – Gemeinde sein, sondern den Theaterbesucher dort treffen, wo er am schwersten zu treffen ist: bei seinem Bewußtsein, dem so förderungswürdigen, veränderungswürdigen.

Und bezüglich der angeblichen Nähe zu Brecht mein Brustellin weiter:

Verfremdung ist wohl das einzige, was die Action-Leute mit Brecht verbindet; sie aber setzen Verfremdung nahezu absolut: kein Stück, sei es selbst geschrieben oder vorgefunden, kommt bei ihnen so auf die Bühne, daß [sic!] es Objektivierung notwendig hätte, keine Individualität macht sich breit, als dass sie leidenschaftliche Identifikation auslösen könnte.²⁴²

3.2. Das antiteater

3.2.1. Der Name

antiteater. In diesem Wort findet man einerseits das Präfix „anti“, das dem Wort eine oppositionelle Konnotation verleiht und sich speziell in dem spezifischen zeitgeschichtlichen Kontext der 68er Jahre in den Rahmen der Schlagwörter wie „anti-autoritär“ reiht. Genauso

²⁴⁰ Rühle 1973, S. 265

²⁴¹ Strauß, Botho. *Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken: Texte über Theater; 1967-1986*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1987. S. 224

²⁴² Brustellin, Alf. „Action, Artaud und Polit-Show“. *Theater heute*. Heft 6, Juni 1968 S. 44

erkannt man in „teater“, ohne dem Dehnungs –h, eine bewusst „anti“-bürgerliche Schreibweise und eine weitere „gesellschaftskritische, oppositionelle Haltung“²⁴³. Man behielt die Kleinschreibung wie schon zuvor beim action-theater bei und zeigte sich auch hier mit dem Standpunkt der Opposition gegen Autorität (hier gegen die Autorität der Orthografie) konform.

antiteater. Der Name verweist vor allem auf die Struktur und Programm unseres Theaterensembles. Die Ablehnung richtet sich nicht gegen das Theater an sich, eher gegen die gesellschaftliche Funktion, die es in den letzten 200 Jahren hatte. Wir spielen Theater und lieben das Geld, wie brauchen Geld und stehlen, wie machen Verträge und sind Anarchisten. Wir sind nicht fixierbar und selbst fixiert. Wir hören Musik, die Rolling Stones, und stehen nur zufällig auf der Bühne.²⁴⁴

So kommentierte das antiteater -Ensemble selbst seinen Namen und machte die Erwartungen eines links-gerichteten, Agitproptheater- erhoffenden Publikums zunichte. Der Name konnte von Beginn an großes Interesse beim revolutionären Publikum erwecken, enttäuschte dieses dann jedoch durch Inhalt und Inszenierungsstil.²⁴⁵

Zum ersten Mal unter diesem Namen trat die Gruppe, die sich bei ihrer „Gründung“ ob des Mangels einer fixen Spielstätte noch als Wandertheater definierte, in der Akademie der Bildenden Künste am 10.7.1968 auf, wo sie *Wie dem Herrn Mockinpot das Leiden ausgetrieben wurde* von Peter Weiss inszenierte. Die Stückauswahl entsprang einer Gruppendiskussion, ebenso wie die Entscheidung, dass bei dieser Produktion alle Beteiligten mitwirken sollten. Auf keine fixe Spielstätte zurückgreifen könnend wollte man zunächst in Fabrikantinen vor Arbeitern spielen - ein Vorhaben, das keine Unterstützung fand, weshalb ein anderer Rahmen gesucht werden musste. Auf dem Programmzettel war zu lesen: „antiteater = ensemble des action theaters, aniteater = sozialistisches theater, antiteater = information“²⁴⁶ Weitere Leerzeilen forderten den Zuschauer auf, zusätzliche Gleichungen aufzustellen.

„Sozialistisches Theater“ und „Information“ würden auf ein Theater ähnlich dem Straßentheater schließen lassen, betrachtet man jedoch die Inszenierungen des Ensembles, so findet dieser Bezug keine Bestätigung. Diese Ambivalenz passt nur allzu gut zur Person des Rainer Werner Fassbinder, der nicht müde wurde, getätigte Aussagen zurückzunehmen und

²⁴³ Töteberg 2002, S. 33

²⁴⁴ C. Rainer Ecke. *Das Jahrhundert des Theaters (5): Die Kinder von Marx und Coca Cola*. 2002

²⁴⁵ Vgl. Kapitel 4.4.1

²⁴⁶ Karsunke 1974, S. 12. Leider war es der Autorin nicht möglich, den Originalprogrammzettel einzusehen, es muss hier deshalb auf die Sekundärquelle verwiesen werden.

zu revidieren.²⁴⁷ Das macht es schwer, ihn als Einheit festzumachen. Christian Braad Thomsen, einer seiner Biografen, formuliert seine Charakterzüge wie folgt:

Wer Fassbinder gekannt hat, kann ihn nur in gegensätzlichen Begriffen beschreiben, die bei den meisten Menschen einander ausschließen würden. Er war zärtlich und zynisch, er war sanft und brutal, er war aufopfernd und egozentrisch, er war rücksichtslos diktatorisch und träumte doch stets von der Arbeit in Gruppen und Kollektiven.²⁴⁸

3.2.2. Das Ensemble

Das Ensemble bestand zu einem großen Teil aus dem action-theater Ensemble, das sich Fassbinder anschloss. Die zehn Originalmitglieder waren Fassbinder, Hanna Schygulla, Kurt Raab, Irm Hermann, Doris Mattes, Jörg Schmitt, Lilith Ungerer, Rudolf Waldemar Brem, Peer Raben und Gunter Krääh.²⁴⁹ Schon wie im action-theater wohnte und arbeitete man gemeinsam, glaubte, die Illusion des Kollektivs zu leben, obwohl die Realität vielmehr von Fassbinders diktatorischem Einfluss und Schaffen geprägt war. Zur Zeit der Entstehung von *Preparadise Sorry Now* (Beginn 1969) lebten Rainer Werner Fassbinder, Strätz, die sich nach einem schweren Autounfall wieder der Truppe anschloss, Raben, Ingrid Caven, die neu zur Truppe gestoßen war, und ihr damaliger Freund Gottfried Hüngsberg, in einer großen Wohnkommune in der Stollbergstraße.²⁵⁰ Das Einkommen war variabel und von der abendlichen Zuschauermenge abhängig, die spärliche Gage wurde wie Harry Baer berichtet, meist gleich anschließend „versoffen und verflippert.“²⁵¹

5 Jahre lang probte Fassbinder die Utopie des kollektiven Schaffensprozesses mit seiner antiteater -Truppe, die er trotz seines antiautoritären Gestus' und Auftretens autoritär durch seine rastlose und intensive Produktivität führte. „Wir waren die Schachbrettfiguren in seinem Universum. Und für uns war es spannend, da mitzumachen.“²⁵² formuliert Hanna Schygulla ihre Rolle im antiteater.

Rudolf Waldemar Brem gibt an, dass bereits nach *Katzelmacher* und dem Engagement der Truppe in Bremen, sprich nach der öffentlichen „Adelung des antiteaters“, eine Zäsur zu erkennen war. Einerseits spricht er hier den Umzug von der gemeinsamen Wohnung in München in eine Vororts-Villa in Feldkirch und den, produktionstechnisch gesehenen,

²⁴⁷ Vgl. Töteberg 1986, S. 10

²⁴⁸ Braad Thomsen, Christian. „Der doppelte Mensch“. In: Arnold 1989, S. 3-9. S. 3

²⁴⁹ Vgl. Barnett 2005, S. 76

²⁵⁰ Vgl. Lorenz 1995, S. 59

²⁵¹ Lorenz 1995, S. 93

²⁵² Lorenz 1995, S. 41

Übergang vom antiteater zum antiteater-X-Film an, andererseits auch den Übergang vom antiteater-Ensemble zur Fassbinder-Truppe. Das Leben und Treiben in der Villa beschreibt er als Wespennest, zu dem jeder ein- und ausfliegen konnte und das vom ursprünglichen Gedanken der Kommune und des Kollektivs weit abgekommen war. Diskussionen und Streitigkeiten gab es vor allem auf Grund der ungerecht verteilten Finanzverhältnisse innerhalb der Truppe. Fassbinder wurde mit dem Vorwurf konfrontiert, sich einen Luxuswagen nach dem anderen zu kaufen, während die restlichen Ensemblemitglieder leer ausgingen.²⁵³ Der langsame aber sichere, unaufhaltsame Bruch der Gruppe kündigte sich an. Die Buchhaltung des antiteaters wurde stetig und konsequent ignoriert bis sich schließlich, um eine Zwangsinhaftierung Fassbinders zu verhindern, dessen Mutter Liselotte Eder um die Abrechnungen und Steuern kümmerte.

Das Scheitern der antiteater-Gruppe sowohl als Arbeits- (man sah sich einer großen Menge Schulden gegenüber) als auch Lebensgemeinschaft (die eine von Fassbinder autoritär bestimmte war) verarbeitete die Truppe in dem Film *Warnung vor einer heiligen Nutte* (1970), der als Rahmenhandlung die Schwierigkeiten einer Filmproduktion, als eigentliches Thema jedoch die Gruppenarbeit und das Herausbilden von Führerpositionen thematisiert – die antiteater-Gruppe spielt sich selbst. „Ihr beutet mich alle nur aus, und wenn’s drauf ankommt, lasst ihr mich hängen!“ schreit der Regisseur Sascha seiner Truppe in einem Augenblick der Verzweiflung zu, und man hat den Eindruck, es sei Fassbinder selbst der hier die Unmöglichkeit der weiteren Zusammenarbeit aus sich heraus brüllt. Anstoß zu dieser Produktion dürften die katastrophalen Dreharbeiten zu dem Film *Whity* (1970) gewesen sein, der Produzent Peter Berling bezeichnet *Warnung vor einer heiligen Nutte* als „Bestrafungs- und Entblößungs-Inszenarium“²⁵⁴ und berichtet von den Dreharbeiten zu diesem:

Er behandelte ziemlich alle, egal ob sie sich bei WHITY mit Schuld beladen hatten oder gar nicht dabei waren, ob sie Glieder des antiteaters waren oder völlig neu Hinzugekommene, gleichermaßen übel, er brachte es nicht fertig, Rollen und sie verkörpernden Personen zu trennen.²⁵⁵

In einem Interview von 1974 berichtet Fassbinder rückblickend über den Film:

Die positive Entwicklung, die der Regisseur durchläuft, besteht darin, daß [sic!] ihm klar wird, daß [sic!] die Gruppe keine Gruppe ist, und er den Traum aufgibt. Er verliert seine Illusionen und sieht die Situation so, wie sie ist. [...] Wenn die Arbeit klar definiert ist, dann kann sich jeder auf seinen Teil konzentrieren. Das

²⁵³ Schneider, Bruno. *Rainer Werner Fassbinder – der Theatermensch. Der Bühnenmensch*. 2002

²⁵⁴ Berling 1992, S. 119

²⁵⁵ Berling 1992, S. 123

mag zwar diktatorisch klingen, aber von dem Moment an, wo mir das klar wurde, war ich sehr viel weniger diktatorisch. Der Traum unserer Gruppe, also sowohl der Gruppe im Film als auch der wirklichen Gruppe, war, daß [sic!] wir die Verantwortung und die Arbeitsaufgaben teilen wollten, daß [sic!] jeder mitbestimmen sollte, welche Filme gemacht werden sollten, wie und warum die gemacht werden sollten. Aber leider hat das nicht geklappt. Ich meine nicht, daß [sic!] es unmöglich ist, und ich hoffe immer noch, daß [sic!] es irgendwie möglich wird, aber bei uns hat das nicht geklappt. [...] »Warnung vor einer heiligen Nutte« handelt davon, aufzuwachen und einzusehen, daß [sic!] man von etwas geträumt hat, was es gar nicht gibt.²⁵⁶

Stellt der Film zwar thematisch den Endpunkt des antiteaters dar, so folgt der endgültige Bruch erst 1971, den Harry Baer erst als Folge von *Warnungen vor einer heiligen Nutte* sieht.²⁵⁷

3.2.3. Die Produktionen

Die erste antiteater-Produktion am Theater, fand, wie oben bereits angeführt, in der Akademie der Bildenden Künste mit *Wie dem Herrn Mockinpot das Leiden ausgetrieben wurde* von Peter Weiss statt. Die nächste war eine Adaption von *Ubu Roi* von Alfred Jarry, die bereits zu einem ersten Zwist in der Gruppe führte. Jürgen Schmitt wollte den Text radikal kürzen und die Dialoge neu montieren. Peer Raben und Fassbinder waren gegen Schmitts Vorschlag, sie wollten zwei Versionen des Stücks spielen. Eine abgehaltene Abstimmung entschied gegen Schmitt, der daraufhin das Ensemble verließ. Am Bühner-Theater fand das theaterlose Ensemble eine Aufführungsstätte für seine *Orgie Ubuh*, die dort am 2. August 1968 Premiere hatte. Das multi-mediale Spektakel hatte mit dem Originaltext Alfred Jarrys nichts mehr gemein. Gerade diese, von der Fassbinder Forschung eher vernachlässigte Inszenierung, war es, die das antiteater etablieren sollte – und zwar mittels eines Skandals. In einer Szene artete das Familientreffen zu einer Sexorgie aus, während Kurt Raab zu Verdis Sklavenchor aus *Nabucco* einen Striptease vollzieht. Dem Hausherr des Bühner-Theaters war dies zuviel, er machte in der 50. Minute das Licht an und beendete die Aufführung.²⁵⁸

Im Hinterraum der Witwe Bolte, einem kleinen Kellerlokal in der Amalienstraße 87 im Münchner Schwabinger Viertel, fand das antiteater-Ensemble schließlich eine fixe

²⁵⁶ Braad Thomsen, Christian. „Wenn man für ein großes Publikum arbeitet, muß sich nicht nur die Form ändern. Interview Februar 1974. In: Töteberg 1986, S. 38 – 46; S. 42

²⁵⁷ Vgl. Baer, Harry. *Schlafen kann ich, wenn ich tot bin. Das atemlose Leben des Rainer Werner Fassbinder*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1982, S. 78

²⁵⁸ Vgl. Jenny, Urs „Sauberman greift durch“ *Süddeutsche Zeitung* 5.8.1968, o.S.

Wirkungsstätte. Solange man die Bar offen hielt und jeden Donnerstag dem Kabarett *Katakombe* Platz machte, hatte man uneingeschränkten Zugang zu einer kleinen Bühne.²⁵⁹

Erst nachdem man die Küche des Wirtshauses durchquert hatte, konnte man zu dem Spielraum gelangen, der sich direkt über einer Kegelbahn befand und die Vorstellungen dadurch von einem permanenten Kegelgeräusch durchdrungen waren.²⁶⁰

Mit der nächsten Produktion, der *Iphigenie auf Tauris* von Johann Wolfgang von Goethe, konnte Fassbinder gut auf die damalige Personalproblematik (einige hatten die Gruppe verlassen, andere wurden anderer Orts engagiert) reagieren - das Original von Goethe, selbst eine Bearbeitung von Euripides, sieht nur 5 dramatis personae vor. Wie schon bei *Katzelmacher* oder *Pioniere in Ingolstadt* trat bei diesem Stück Fassbinders Originalität als Dramatiker zum Vorschein, Barnett spricht gar von „formal inventions“²⁶¹, die auch in den späteren Dramen augenscheinlich sind.²⁶² Fassbinders *Iphigenie* hatte am 25.10.1968 Premiere und wurde sowohl am Forum Theater in Berlin am 24. Dezember 1968 als auch 1974 am Theater am Turm in Frankfurt, während Fassbinders Intendanz, gezeigt. Weitere Produktionen waren *Hilferufe* von Peter Handke (Premiere am 17.11.1968, Regie: Peer Raben), *Ajax*, eine Version von Sophokles' *Antigone*, und *Der amerikanische Soldat*, die in einer Doppelpremiere am 9.12.1968 aufgeführt wurden. Die immense, rastlose Produktivität lässt sich anhand dieser drei vorweihnachtlichen Premieren nur allzu gut ablesen.

Die Bettleroper (Premiere am 1.2.1969), nach Fassbinder die schönste Produktion des antiteaters²⁶³, war der zweite große Erfolg nach *Orgie Ubuh*, dieses Mal auf Grund seiner theatralen Qualitäten. Fassbinder orientierte sich bei seiner Version des Stückes an Bertold Brechts Bearbeitung von John Gays *The Beggar's Opera* aus dem Jahre 1728. Im Unterschied zur *Iphigenie* haben wir es hier nicht mit einer *Klassikerzertrümmerung* zu tun, sondern viel mehr mit einer Art Tribut an das Original. Fassbinder zeigt Respekt vor Gays Vorlage und hält sich mit Kritik zurück. Die sozial-gesellschaftliche Kritik des 18. Jahrhunderts wird in die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts transferiert, Musikeinlagen, wie bei Gay, über Kommunenleben und Revolte der Mittelklasse begleiten die Satire.²⁶⁴

Am 17.3.1969 hatte das am meist diskutierte und gespielte Stück Premiere: *Preparadise sorry now*. Der Titel erinnert zu Recht an die Forderung und Produktion des Living Theatres *Paradise now*. Fassbinder hat sich bei der Gestaltung des Texts von dieser

²⁵⁹ Vgl. Barnett 2005, S. 84

²⁶⁰ Vgl. Raab, Peters 1982, S. 111

²⁶¹ Barnett 2005, S. 85

²⁶² Vgl. Kapitel 4.3.1.

²⁶³ Vgl. Brocher 1973, S. 27

²⁶⁴ Vgl. Barnett 2005, S.98ff.

beeinflussen lassen, genauso wie von den so genannten „Moor Morden“ in England (1963-65).²⁶⁵ Anstatt sich jedoch an *Paradise now* zu orientieren, schafft Fassbinder eine Antithese. Dem anarchischen Chaos des Living Theatres steht ein Arrangement von Szenen gegenüber, „das Theater der Grausamkeit wird zum Ballett.“²⁶⁶ Fassbinder untersucht die Natur von Gewalt und Grausamkeit in der aktuellen Gesellschaft. Wie zu Beginn der Textfassung angegeben wird, kann man das Stück nach Belieben verschiedenartig montieren, so, „wie man es für richtig hält“²⁶⁷

Gemeinsam mit den Theatertexten *Anarchie in Bayern* (Juni 1969), *Werwolf* (Dezember 1969 im Forumtheater Berlin) und *Blut am Hals der Katze* (März 1971 in Nürnberg) reiht Michael Töteberg *Preparadise sorry now* in den Kanon jener Fassbinder-Stücke, die einen neuen Typus von experimenteller Ästhetik und Aufklärung darstellen und somit eine Verbindung von Brecht und Artaud schaffen.²⁶⁸

1969 entstanden auch die ersten Filme, die das antiteater-Ensemble unter dem Namen »Antiteater –X-Film« produzierte. *Liebe kälter als der Tod* (das „ist“ wurde erst später vom Verleih hinzugefügt) war sein erster Spielfilm, der Szenen von Jean-Marie Straub enthält und zur Biennale geladen wurde. Neben dem antiteater-Ensemble finden sich auch andere Bekannte in der Darstellerliste: Ursula Strätz übernahm die Rolle einer Prostituierten und der Kritiker Yaak Karsunke die des Kommissars. Auf Grund der Fülle an Rollen wurden noch weitere Darsteller engagiert, Fassbinder selbst spielte den Franz (Biberkopf), der als sein Alter Ego in noch vielen seiner Filmen auftauchen wird. Ebenso lassen sich drei weitere Filme auf das Jahr 1969 datieren: *Götter der Pest*, *Warum läuft Herr R. Amok* sowie die Verfilmung der Stückes *Katzelmacher*, die ein großer Erfolg war und mit mehreren Festival-Auszeichnungen sowie einer stattlichen finanziellen Prämie ausgezeichnet wurde. Fassbinder verfilmte in weiterer Folge viele seiner sowohl für die Bühne als auch für die Leinwand tauglichen Theatertexte:

Anfangs war das ja ziemlich extrem bei mir. Ich habe im Theater so inszeniert, als wäre es Film, und habe dann den Film so gedreht, als wär's Theater; das hab ich

²⁶⁵ In den Jahren 1963-1965 ermordete das Ehepaar Myra Hindley und Ian Brady insgesamt 5 Kinder im Alter zwischen 10 und 17 Jahren. Vier von ihren Opfern vergruben sie in dem Saddleworth Moor in der Nähe von Lancashire (Großbritannien).

²⁶⁶ Töteberg 2002, S. 41

²⁶⁷ Fassbinder, Rainer Werner. *Theaterstücke*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2005, S. 198

²⁶⁸ Vgl. Töteberg 1989, S. 24. Eine sehr ausführliche Textanalyse zu *Preparadise sorry now* bieten die Arbeiten von David Barnett und Richly, Elke. *Die Theaterarbeit Rainer Werner Fassbinders von der Gründung des Action Theaters bis zur Auflösung des antiteaters: Erläuterung von Funktion und Ästhetik vor dem Hintergrund der Theaterkrise der sechziger Jahre*. München: Universitätsverlag, 2002.

ziemlich stur gemacht. Dann habe ich aber angefangen, die Erfahrungen anders einzusetzen. Das Wichtigste für mich am Theater ist, mit den Menschen auszukommen, und ich halte mir da tatsächlich auch zugute, daß [sic!] ich mit Menschen besser arbeiten kann als viele andere. Statt zwischen den einzelnen Filmen Pausen zu machen, setze ich mich halt in so ein Theater und mache für wenig Geld eine Inszenierung.²⁶⁹

Vor allem bei der Verfilmung von *Katzelmacher* ist die Wechselwirkung zwischen den beiden Medien kaum zu übersehen; Fassbinder übernahm die collagenartige Struktur des Theaterstückes in die Ästhetik des Filmes, in langen Plansequenzen wird das Geschehen abgefilmt.

Insgesamt brachte man im Jahr 1969 alleine 5 Theaterproduktionen zur Aufführung und drehte jene 4 Filme. Der Produktionsrausch Fassbinders konnte gerade deshalb funktionieren, weil er auf das ihm ständig zur Verfügung stehende antiteater-Ensemble, das er je nach Belieben und zu jeder Zeit vor der Kamera einsetzen konnte, zurückgreifen konnte. Sich jedoch kaum um die Finanzierung seiner Projekt kümmernd und Prämien gleich für die nächste Produktion verwendend, fand sich Fassbinder bald großen finanziellen Problemen gegenüber; noch Jahre nach der Auflösung des antiteaters musste Fassbinder Schulden begleichen.²⁷⁰ Auf seine hohe Produktivität angesprochen, antwortet Fassbinder:

Ich kann nur noch einmal sagen, daß [sic!] ich, so wie andere auch, meine acht bis zwölf Stunden am Tag gearbeitet habe und keine Pausen gemacht habe. Das hat natürlich psychologische Gründe, die irgendwo früher liegen [...] Aber es gilt zum Beispiel, daß [sic!] ich alles, was ich erlebe, auch irgendwie verarbeiten muß [sic!], um das Gefühl zu haben, es erlebt zu haben.²⁷¹

In einem anderen Interview mit Wolfram Schütte sagt er weiter:

Und da ist es für mich ganz gut, wenn ich arbeite, weil ich da eine unheimliche Kraft auch für verrückte private Sachen habe, für Sachen, die zu machen sich irgend etwas in mir nicht trauen würde, wenn ich nicht arbeiten würde. Und wenn ich nicht arbeite – ich weiß gar nicht, wie das so richtig ist.²⁷²

Nicht immer jedoch geht immense Quantität mit hoher Qualität einher, Mitstreiter sprachen ihm Fleiß und Genie ab, zollten jedoch seiner Fähigkeit, selbst mittelmäßige Produktionen zu Publikumsschlagern zu machen, Respekt.²⁷³

²⁶⁹ Pflaum, Hans Günther. „Filme müssen irgendwann einmal aufhören, Filme zu sein“. In: Töteberg 1986, S. 47-52; S.51f

²⁷⁰ Vgl. Töteberg 2002, S. 51

²⁷¹ Jansen, Schütte 1974, S. 75

²⁷² Schütte, Wolfram. „Wenn ich nicht arbeite – ich weiß gar nicht, wie das so richtig ist“. 1976. In: Töteberg 1986, S. 67-81; S. 81

²⁷³ Vgl. Berling 1992, S. 60

Die Drehzeiten der Filmproduktionen waren von kurzer Dauer und die Vermutung liegt nahe, dass Fassbinder nicht den Endschnitt abgewartet hat, um mit etwas Neuem zu beginnen. *Liebe ist kälter als der Tod* wurde im April 1969 in 24 Tagen abgedreht, *Katzelmacher* sogar in nur 9 Tagen im August 1969, für *Götter der Pest* wurden 5 Wochen (Oktober und November 1969) benötigt und für *Warum läuft Herr R. Amok* 13 Tage (Dezember 1969).²⁷⁴

Ich glaube, wir haben alle Spaß gehabt, ein bißchen zusammen zu sein und dann auch was zu machen. Da war ein Kollektiv schon da, weil jeder in diesem Fall seine ganz bestimmten Fähigkeiten hatte, die er nutzen konnte. Der Kameramann, die Schauspieler können eben nur machen, was sie machen können. Ich habe eigentlich nichts inszeniert bei den Schauspielern, oder wenig, halt nur, wo sie stehen müssen, wie sie gerade gucken sollen. Das ist eben auch durch die Atmosphäre gekommen, daß [sic!] das so wurde, wie ich's eigentlich wollte.²⁷⁵

Im Juni 1969 wurde Fassbinder mit seiner Truppe zur 6. Werkraum–Woche der Münchner Kammerspiele eingeladen, wo man *Anarchie in Bayern* in Doppelregie von Fassbinder und Raben zeigte und im Juli konnte man in der Witwe Bolte Kurt Raabs *Don Carlos* Bearbeitung betrachten, gemeinsam mit einem von Fassbinder beigesteuerten *Gewidmet Rosa von Praunheim*, dessen Text nicht erhalten ist.

Der kurze Ausflug an das institutionalisierte Theater im Rahmen der Münchner Kammerspiele sollte nicht einzigartig bleiben. Wenig später war es niemand anderer als Kurt Hübner, der gefeierte Intendant des Bremer Stadttheaters, der die antiteater-Truppe an sein Haus holte. Gemeinsam mit dem Bühnenbildner Wilfried Minsk und dem Oberspielleiter Peter Zadek hatte Hübner das Bremer Theater zu einem der wichtigsten in der BRD gemacht.²⁷⁶ Fassbinder inszenierte in Bremen *Das Kaffeehaus* nach Goldoni im September 1969, *Das Brennende Dorf* nach Lopez Varga im November 1970, *Pioniere in Ingolstadt* im Jänner 1971 sowie *Bremer Freiheit* im Dezember 1971.²⁷⁷

In Bremen konnte er auf einen großen Theaterapparat mit zahlreichen theatralen Mitteln zurückgreifen und musste nicht wie in der Witwe Bolte mit den vorhandenen Elementen auskommen und aus der Not eine Tugend machen. Mit Wilfried Minsk stand ihm außerdem ein ausgezeichneter Bühnenbildner zur Verfügung, der ihm für seine *Kaufhaus*- Inszenierung eine überdimensionale Glasschale mit einer riesigen Torte schuf. Während Fassbinder in Bremen die große Theaterluft schnupperte, inszenierte in der Witwe Bolte die „2. Garnitur“ des antiteaters ebenfalls Goldonis Stück, wie Peter Berling jedoch berichtet mit einer

²⁷⁴ Vgl. Jansen, Schütte 1974, S. 156

²⁷⁵ Töteberg 1986, S. 36

²⁷⁶ Vgl. Kapitel 2.1.1

²⁷⁷ Vgl. Jansen, Schütte, 1974 S. 152/153

positiveren öffentlichen Resonanz.²⁷⁸ Fassbinder kam keineswegs mit leeren Händen aus Bremen zurück, sein Ensemble erweiterte sich um die Darstellerin Margit Carstensen.

Von Fassbinders Arbeit sichtlich beeindruckt, bot Hübner ihm ein eintägiges Festival an, das am 1. November 1969 unter dem Namen *Showdown* stattfand. Präsentiert wurden seine Filme *Liebe ist kälter als der Tod* und *Katzelmacher*, das antiteater brachte *Anarchie in Bayern* und *Das Kaffehaus* auf die Bühne, eine Diskussion lud zur aktiven Konfrontation mit Fassbinder ein.²⁷⁹ Peter Iden berichtet:

Selten hat ein Talent so nachdrücklich sich vorgestellt wie Fassbinder an dem Tag jener Bremer Kraftprobe. Alles wirkte verstörend: Die angehaltenen Tempi und die betonte Künstlichkeit in der Aufführung des Stücks nach Goldoni, und Fassbinder selber, nachher in der Diskussion, kaum zu einer Formulierung fähig, fast von stupider Wortlosigkeit.²⁸⁰

Eher enttäuschend waren jedoch die nachfolgenden Produktionen, die man ob so einer imposanten Manifestation künstlerischer Fähigkeiten nicht erwartet hätte. Iden hätte sich offenbar den Beginn einer mit durchgängigem Prinzip durchsetzten Arbeit erhofft, musste aber retrospektiv feststellen, dass keine Entwicklung sondern vielmehr immer wieder neue Anfänge die Arbeiten Fassbinders prägten. Wie so viele scheiterte Iden beim Versuch der Etablierung und Deklaration eines Fassbinder Stils, die Diskontinuität der Fassbinderschen Arbeitsansätze machte ihm einen Strich durch die Rechnung.

Im ersten Moment erscheint es sonderbar, warum der am Münchner Underground-Theater groß gewordene und das staatlich subventionierte Theater ablehnende Rainer Werner Fassbinder nun begann, gerade an einem solchen zu arbeiten. David Barnett formuliert die möglichen Gründe hierfür folgendermaßen:

One reason is obvious. The chance to work at one of the pre-eminent stages of the country was clearly attractive. The enhanced resources and the exposure would help Fassbinder both in his work in the theatre and consequently in the cinema. [...] By making his name in the older medium, he had more chance of being taken seriously in the younger one. In addition, the *antiteater* itself was losing steam, as was apparent from its productions in the summer of 1969, and a new creative stimulus was needed.²⁸¹

²⁷⁸ Vgl. Berling 1992, S. 75

²⁷⁹ Vgl. Barnett 2005, S. 136

²⁸⁰ Iden, Peter. „Der Eindruck-Macher. Rainer Werner Fassbinder und das Theater“. In: Jansen, Schütte 1974, S.

17

²⁸¹ Barnett 2005, S. 127

Noch bevor die antiteater-X-Film im September 1970 ihr letztes gemeinsames Projekt, den Film *Warnung vor einer heiligen Nutte* realisierte, entstanden ebenfalls im Jahre 1970 die drei Filme *Rio Das Mortes*, *Whity* und *Der amerikanische Soldat*.

Die Niklashauser Fart von 1970 war eine Auftragsarbeit des WDR. Obwohl dies keine antiteater-X-Film Produktion war, findet man in der Darstellerliste bekannte Namen aus dem antiteater-Ensemble. Fassbinder bezeichnete später die antiteater-Filme als Filme zum Wegwerfen, „[...] die man auch hinterher meinetwegen vergessen kann.“²⁸²

Fassbinders Engagement in Bremen und natürlich sein eintägiges Festival machten seine Arbeit einer breiteren Öffentlichkeit bekannt und ebneten den Weg für weitere Engagements an institutionalisierten Theatern. Man begann sich BRD weit mit seinem Schaffen auseinander zu setzen. Das Bremer Theater nominierte Fassbinder für den Gerhard Hauptmann Preis, den er 1969 für *Katzelmacher* erhielt. Der Theaterverlag *Verlag der Autoren*, ein genossenschaftlich organisierter Verlag, dem Fassbinder als Gesellschafter beitrug, nahm Fassbinders Theatertexte in sein Programm auf und im Suhrkamp Verlag brachte man einen Sammelband mit drei seiner Stücke heraus. Der Underdog war aus seinem Kellerloch getreten und bereit, bundesweit für Aufregung zu sorgen.

3.3. Post-antiteater – Arbeit am institutionalisierten Theater

Noch einmal kam die nicht mehr bestehende Fassbinder-Truppe zusammen, das Nürnberger Theater lud sie 1971 im Dürer-Jahr zu einer Gastproduktion ein. Man inszenierte *Blut am Hals der Katze*, das bei der Aufführung noch den Untertitel *Marilyn Monroe contre les vampires* trug.

Bei der experimenta 4 in Frankfurt 1971 zeigte Fassbinder sein Drama *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* in der Regie von Peer Raben, das bei der Kritik durchfiel. Erst durch die Verfilmung 1972 mit Margit Carstensen, Hanna Schygulla und Irm Hermann wurde auch der Theatertext wieder salonfähig und zu einem seiner meistgespielten Theatertexte.²⁸³

1971 wird Rainer Werner Fassbinder als Gastregisseur an die Münchner Kammerspiele eingeladen, er sollte *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* von Dietrich Grabbe

²⁸² Jansen, Schütte 1974, S. 75

²⁸³ Vgl. Barnett 2005, S. 258

inszenieren. Trotz der bereits angesetzten Proben und der fixierten Premiere im Dezember²⁸⁴ zog Fassbinder seine Zusage auf Grund eines theaterpolitisch brisanten Vorfalls zurück. Er zeigte sich solidarisch mit dem Dramaturgen der Kammerspiele Heinar Kipphardt, dessen Vertrag von dem Intendanten August Everding auf Grund von umstrittenen Texten in einem Programmheft nicht verlängert wurde.²⁸⁵ In einem Brief an Everding schreibt Fassbinder, dass er nichts gegen ihn oder sein Theater habe, dass er aber die Seite jener ergreift, die mittels des Boykotts aufzeigen wollen, dass die Macht nicht immer bei denen liegt, die sie durch ihr Amt demonstrieren.²⁸⁶

Ende 1972 verschlügt es Rainer Werner Fassbinder nach Bochum ans Schauspielhaus, wo Peter Zadek die Intendanz seit 1970 innehatte und versuchte, sowohl inhaltlich auf der Bühne als auch organisatorisch das Haus umzukrempeln. Er bemühte sich um eine Umgestaltung des Abonnement-Systems, das auf den institutionalisierten Bühnen in der BRD üblich war. Trotz des Zerwürfnisses zwischen Zadek und Fassbinder, das öffentlich ausgetragen wurde, inszenierte Fassbinder in Bochum Ferenc Molnárs *Liliom* und Heinrich Manns *Bibi*. Fassbinder warf Zadek vor, auf experimentelle Elemente zu verzichten und sich so dem ökonomischen Druck zu beugen, Zadek wiederum warf Fassbinder an den Kopf, auf den Titel *Oberspielleiter* bestanden zu haben.²⁸⁷ Nach dem öffentlich geführten Streit führte Fassbinder *Bibi* zwar auf, als Ergebnis fand man jedoch eine böse Collage auf Zadek vor, nur mehr wenige Szenen erinnerten an das Original von Heinrich Mann.²⁸⁸

Kurt Hübner war 1973 vom Bremer Theater zur Freien Volksbühne Berlin gewechselt und lud Fassbinder erneut zu sich, dieses Mal um Ibsens *Hedda Gabler* zu inszenieren.

3.3.1. Die Frankfurter Zeit

Noch bevor Fassbinder 1973 ans Frankfurter Theater am Turm wechselte, inszenierte er am Schauspielhaus Frankfurt Peter Handkes *Die Unvernünftigen sterben aus*.

²⁸⁴ Vgl. Barnett 2005, S. 179

²⁸⁵ Vg. Kapitel 2.1.1

²⁸⁶ Vgl. Barnett 2005, S. 179

²⁸⁷ Vgl. Töteberg 2002, S. 89

²⁸⁸ Vgl. Raab, Peters 1982, S. 199. Sowohl Peter Berling als auch Kurt Raab berichten von der unmittelbar an die Bochumer Zeit stattgefundenen Anschaffung eines Hundes, den Fassbinder »Zadek« nannte und mit Vorliebe herumkommandierte. Vgl. Raab, Peters 1982 und Berling 1992.

Am Frankfurter Theater am Turm probte man, neben der Schaubühne am Halleschen Ufer, das Mitbestimmungsmodell. 1966 überraschte das ständig durch finanzielle Krisen gebeutelte Theater mit einer Inszenierung von Claus Peymann. Ganz dem Zeitgeist der 68er entsprechend inszenierte dieser Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung*.

Das leitende Direktorium des Theater am Turm bestand aus einem Künstlerischen Leiter, einem Vertreter des Frankfurter Bundes für Volksbildung, und einem ausgewählten Ensemblemitglied. Neben dem Schauspielhaus Frankfurt war es schwierig, sich als anerkannte Bühne zu etablieren, man zögerte also 1973 nicht, den bundesweit bekannten Regisseur Fassbinder als Künstlerischen Leiter nach Frankfurt zu holen, um frischen Wind in das TAT zu bringen. Fassbinders Ruf eilte ihm nicht nur als Regisseur sondern ebenso als Realisateur eines Mitbestimmungsmodells voraus, die Erwartungen an ihn waren dementsprechend hoch. Fassbinder akzeptierte den Kindertheateranspruch des TAT sowie das Mitbestimmungsmodell und brachte einige seiner Weggefährten mit (u.a. Ursula Strätz, Irm Hermann, Ingrid Caven, Peer Raben, Kurt Raab), nur fünf Schauspielerinnen übernahm er aus dem vorhandenen Ensemble. Noch bevor er seine Arbeit antrat, kam es zu einem Gruppenmeeting mit den Schauspielern, in denen die wichtigsten Arbeitsvoraussetzungen diskutiert und beschlossen wurden. Jede Produktion sollte über ein eigenes Produktionsteam verfügen und ein Theaterrat sollte zwischen dem Direktorium und der Vollversammlung stehen. Man stimmte ebenso über die Produktionen für die kommende Saison ab und beschloss, diese nicht in Form eines beständigen Repertoires zu inszenieren sondern in Form von Blöcken. Ebenso wollte man Gastregisseure einladen und ein monatlicher Newsletter sollte über die Tätigkeiten am TAT informieren. Um die produktive interne Gruppenarbeit zu gewährleisten sollte ein Psychologe, konkret der Student Jörg Albrecht, die Gruppe begleiten. In der Frankfurter Rundschau publizierte Fassbinder neben einem vorläufigen Spielplan auch das Arbeitskonzept der Truppe:

Die Voraussetzung meiner Bewerbung für das TAT basiert auf der Absicht, in einer mir bekannten Gruppe Erfahrungen bei der Theaterarbeit über uns und unsere Umwelt zu gewinnen, diese an das Publikum zu vermitteln und mit ihm weiter zu entwickeln. Diese Erfahrungen beziehen sich sowohl auf Inhalte als auch auf Repräsentationsformen. Wir planen, den jeweiligen Spielplan unter ein Jahresthema zu stellen, um so eine kontinuierliche thematische und formale Auseinandersetzung mit einem Stoff zu erreichen. Diese Form wird es einerseits gestatten, auf aktuelle relevante Ereignisse einzugehen, andererseits wird sie uns helfen, Stücke der Weltliteratur neu einzuordnen. [...] Das für das TAT entwickelte Mitbestimmungsverfahren wird weitergeführt. [...] Mitbestimmung ist für uns nicht

Selbstzweck, sondern Voraussetzung, den Arbeitsprozeß [sic!] am Theater transparent zu machen, um so das Produkt zu qualifizieren.²⁸⁹

Doch bereits die ersten Produktionen, vor allem seine Einstandsproduktion *Germinal* von Emile Zola enttäuschten die erwartungsvolle Kritik, interne Zwistigkeiten wurden von Fassbinder eher angeheizt als verhindert und Gastregisseure vergrault. Fassbinder dürfte der Reiz dieser Arbeitsherausforderung schon bald abhanden gekommen sein, er glänzte viel mehr durch Abwesenheit als mit kreativen Ideen. Michael Töteberg fasst das Scheitern am TAT wie folgt zusammen.

Die Systemzwänge waren hier so massiv wie bei einem Stadttheater in der Provinz, und die vorgegebene Struktur der Mitbestimmung war nur durch Selbstorganisation und Disziplin, nicht durch anarchistisch- subversive Gruppendynamik zu bewältigen.²⁹⁰

Fassbinder kündigte seinen Vertrag als künstlerischer Leiter 1975 und hoffte als Regisseur an seinem letzten Stück, einem Frankfurt Stück, das er zu Beginn seiner TAT-Zeit angekündigt hatte, arbeiten zu können.

3.3.2. Die Fassbinder-Kontroverse - *Der Müll, die Stadt und der Tod*

Fassbinder behandelt in diesem seinem letzten, von Gerhard Zwerenz' *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond* beeinflussten, Theaterstück zwei große Thematiken, die auf seinen persönlichen Frankfurter Erfahrungen und Erlebnissen beruhen. Das Geschäft der Bauspekulation und Zerstörung von Frankfurter Wohngebiet sowie die Angst vor neuerlichem Aufkommen von Antisemitismus bestimmen den Inhalt. Die Figuren sind Stereotypen, Rollen, die auf ihre Klischees reduziert werden und eher Zitate aus der Theatergeschichte als differenzierten Charakterzeichnungen entsprechen. Das Stück kam über eine Leseprobe am TAT nicht hinaus. Nach Veröffentlichung des Textes wurde Fassbinder, ausgehend von einem diffamierenden Artikel in der FAZ im März 1976²⁹¹, Linksfaschismus und linker Antisemitismus vorgeworfen. Gründe hierfür waren die Bezeichnung des jüdischen Bauspekulanten als „Der Reiche Jude“ und Monologen wie

Er saugt uns aus, der Jud. Trinkt unser Blut und setzt uns ins Unrecht, weil er Jud ist und wir die Schuld tragen. [...] Wär er geblieben wo er herkam. Oder hätten sie

²⁸⁹ Töteberg 1984, S. 124f

²⁹⁰ Töteberg 2002, S. 89

²⁹¹ Artikel von Joachim Fest, erschienen am 19.März 1976

ihn vergast, ich könnte heute besser schlafen. Sie haben vergessen, ihn zu vergasen. [...] Und ich reib mir die Hände wenn ich mir vorstelle, wie ihm die Luft ausgeht in der Gaskammer.²⁹²

Sätze, die dem Autor in den Mund gelegt und als seine Kommentare betrachtet wurden. Proteste kamen von Seiten der Jüdischen Gemeinde als auch von Stadtpolitikern. Die auch noch 1985 anhaltenden, national und international geführten Diskussionen über ein Aufführungsverbot machen den Text zu einem Politikum.²⁹³ Das Stück wurde schließlich von Daniel Schmid in *Schatten der Engel* 1976 (Fassbinder übernahm die Hauptrolle und war für das Drehbuch mitverantwortlich) verfilmt und mittlerweile in zahlreichen anderen Ländern, unter anderem auch in Israel (dort ohne jeglichen Skandal), aufgeführt (Uraufführung war in Kopenhagen 1986). In Deutschland kam es zu einer Studententheateraufführung in Bochum 1979, ein erneuter Versuch des Berliner Maxim-Gorki Theaters, das Stück 1998 zu inszenieren scheiterte wieder am öffentlichen Protest. Erst 34 Jahre nach der Entstehung des Textes schafft es dieser nun auf eine deutsche Bühne. Trotz den vorangegangenen Protesten von Seiten der Jüdischen Gemeinde Duisburg/Mülheim und dem Zentralrat der Juden in Deutschland brachte der Theaterleiter Roberto Ciulli am 1. Oktober 2009 *Der Müll, die Stadt und der Tod*, mit der Kürzung einiger provokativer Textstellen, auf die Bühne des Mülheimer Theaters an der Ruhr. Eingebettet wurde das Stück an diesem Fassbinder-Abend von *Nur eine Scheibe Brot* und *Blut am Hals der Katze*. Der Protest bei der gefeierten Premiere selbst blieb aus.²⁹⁴

Fassbinder hat sich mit *Der Müll, die Stadt und der Tod* in die bundesdeutsche Theatergeschichte eingeschrieben und nach dieser Enttäuschung, ob der intoleranten und zensurmäßigen Situation Kunst gegenüber, zu der Entscheidung bewegt, nicht mehr inszenieren zu wollen.²⁹⁵ In einem Interview mit Benjamin Henrichs spricht Fassbinder über sein Stück und die Reaktionen darauf:

Theaterstücke sind immer spontane Reaktionen auf Wirklichkeit gewesen und dieses Stück ist eine spontane Reaktion auf eine Wirklichkeit, die ich in Frankfurt vorgefunden habe. Ich meine, daß [sic!] die ständige Tabuisierung von Juden, die

²⁹² Fassbinder 2005, S. 635

²⁹³ Zu dieser Kontroverse siehe auch folgende Literatur: Lichtenstein, Heiner (Hg.). *Die Fassbinder-Kontroverse oder das Ende der Schonzeit*. Königstein/Ts: Athenäum-Verlag, 1986. O'Dochartaigh, Pól. *Jews in German Literature since 1945: German-Jewish Literature?* Amsterdam-Atlanta: Rodopi B. V, 2000. Arnold, Heinz Ludwig (Hg.). *Rainer Werner Fassbinder*. Heft 103. München: edition text + kritik GmbH, 1989. Bodek, Janusz. *Die Fassbinder-Kontroversen*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991.

²⁹⁴ Vgl. Jäger, Bettina. „Fassbinders „Der Müll, die Stadt und der Tod“ feierte Premiere“ Onlineausgabe der *Ruhrnachrichten*, 2. Oktober 2009. Norbirsath, Gudrun. „Fassbinder, Jude, Tod und Teufel“ - Onlineausgabe *Der Westen*, 2.10. 2009.

²⁹⁵ Vgl. Schütte 1976, S. 76

es seit 1945 in Deutschland gibt, gerade bei jungen Leuten, die keine direkten Erfahrungen mit Juden gemacht haben, zu einer Gegnerschaft gegen Juden führen kann. Mir ist als Kind, wenn ich Juden begegnet bin, hinter vorgehaltener Hand gesagt worden: Das ist ein Jude, benimm dich artig, sei freundlich. Und dass hat sich in gewissen Variationen fortgesetzt, bis ich 28 wurde und das Stück geschrieben habe. Ich konnte mir nie denken, daß [sic!] das eine richtige Haltung ist.[...] Philosemiten sind Antisemiten, die Juden lieben.²⁹⁶

Und weiter heißt es:

[...] Außerdem, es ist doch nur ein Theaterstück. Und man muß [sic!] doch die Möglichkeit haben, an ein Thema mit gefährlichen, vielleicht angreifbaren Methoden heranzugehen und nicht nur mit diesen abgesicherten; sonst entsteht wieder so etwas Totes wie alles in der deutschen Theaterlandschaft. Es passiert da ja nichts Lebendiges: alle nur freundlich, alle nur brav, und alle wollen nur gefallen. Das kann auf die Dauer auch nicht sein.²⁹⁷

Nach der enttäuschenden und erfolglosen Erfahrung in Frankfurt kehrte Fassbinder dem Medium Theater weitgehend den Rücken zu. Aus der Idee mit Peer Raben, der sich während der gesamten Zusammenarbeit auch als Bühnenmusiker, Dirigent und Komponist auszeichnete, eine Oper in Essen 1981 zu inszenieren, wurde ebenso wenig wie aus einigen kleineren, angedachten Projekten. Seine letzte Inszenierung war *Frauen in New York* (1976) von Claire Bothes am Hamburger Schauspielhaus, das er mit denselben Schauspielern, demselben Bühnenbild und demselben Text verfilmt hat: Nicht mehr nur eine Wechselwirkung zwischen zwei Medien, sondern vielmehr die direkte Übertragung der Ästhetik des einen Mediums auf das andere. Der Film gilt als Beweis dafür, dass Theatervorstellungen direkt in das Medium Film übertragen werden können, ohne dass die Qualität des jeweiligen Mediums darunter leidet. Seit *Angst Essen Seele auf* (1975), für den er den Kritikerpreis in Cannes 1974 und Brigitte Mira den deutschen Filmpreis in Gold gewann, und *Fontane Effi Briest*, der 1974 für den Goldenen Bären bei den Berlinale nominiert wurde, war Fassbinder ein etablierter Filmregisseur, der sich in diesem Medium von Anfang an wohl gefühlt und auch während Zeiten intensiver Theaterproduktionen an der Realisierung filmischer Projekte gearbeitet hat.

Ein desillusioniertes Interview über seine Theaterarbeit gab Rainer Werner Fassbinder Wolfram Schütte im Jänner 1976:

Ohnehin habe ich nie besonders viel vom Theater gehalten, das sowieso nicht. Das einzige, was mich bei Theater berührt hat, daß [sic!] man dort auf eine andere Art

²⁹⁶ Henrichs, Benjamin. „Philosemiten sind Antisemiten.“ In: Töteberg 1986, S. 82-85; S. 82f

²⁹⁷ Henrichs 1986, S. 84

mit Menschen zusammenarbeiten konnte. Ich habe das zwar nie richtig gehabt, aber ich dachte mir: Man müßte sich mal in Situationen bringen, in denen man das, was ich mir immer erträumte, auch wirklich machen kann. Nämlich mit Menschen gemeinsam was zu entwickeln. Für mich und nur für mich- ich will damit sagen: andere können das wohl-, für mich habe ich eingesehen, dass ich das nicht kann. In allen Gruppen, mit denen ich zu tun hatte, war das nicht möglich.²⁹⁸

Dennoch darf man nicht den Fehler begehen, Fassbinders Theaterarbeit als nichtig und nutzlos zu betrachten. Wie Johanna Firaza richtig bemerkt, stellt Fassbinders Filmarbeit vielmehr eine Fortsetzung seiner Theaterarbeit dar, eine Entwicklung zu neuen Techniken, die ohne die Erfahrungen am Theater nicht möglich gewesen wäre.²⁹⁹ Fassbinder hat den vollkommenen Bruch mit dem Theater nie vollzogen. 1981 noch drehte er den Dokumentarfilm *Theater in Trance* zum Kölner Theaterfestival „Theater der Welt“, den Christian Braad Thomsen als „fehlgeschlagenes theoretisches Experiment“³⁰⁰ bezeichnet. Während Fassbinder Ausschnitte der dort auftretenden Gruppen willkürlich nebeneinander montiert, liest er aus Antonin Artauds Theorien, vor allem aus *Das Theater und sein Double*, nach Johanna Firaza mit dem Ziel, diese Theaterexperimente als Umsetzung der Artaudschen Theaterkonzeption aufzuzeigen.³⁰¹ Braad Thomsen sieht in diesem Film vielmehr einen Film „[...] über die Kunst als Ritual, als Lebensform, als Überlebensmöglichkeit“³⁰² denn als eine simple Dokumentation über das Theaterfestival.

3.4. Inszenierungs- und Regiestil

Die raren Videoaufzeichnungen der antiteater-Produktionen lassen eine differenzierte Aufführungsanalyse kaum zu. Um einen Einblick in Fassbinders Regie- und Inszenierungsstil zu bekommen, ist man auf mediale Stückbesprechungen und Zeitzeugenaussagen angewiesen, deren subjektiver Charakter nicht vergessen werden darf. Auch die Regieanweisungen in den Theatertexten sind spärlich und geben wenig Aufschluss über etwaige Regieintentionen.³⁰³ David Barnett hat in seiner Untersuchung den Versuch mehrerer Inszenierungsanalysen unternommen, sowie die Einordnung und Ästhetik Fassbinders als Regisseur. Sieht er Fassbinders Konzeption des Individuums als soziales Wesen und somit als funktionell in

²⁹⁸ Schütte 1976, S. 76, 77

²⁹⁹ Vgl. Firaza, Johanna. *Die Ästhetik des Dramenwerks von Rainer Werner Fassbinder: die Struktur der Doppelheit*. Frankfurt am Main; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang, 2002, S. 9f

³⁰⁰ Braad Thomsen 1993, S. 394

³⁰¹ Braad Thomsen merkt jedoch an, dass nur die Ausschnitte des Tanztheaters von Pina Bausch und die Arbeit des Japaners Yoshi Oida Artauds Konzeptionen gerecht wurden. Vgl. Braad Thomsen 1993, S. 379

³⁰² Braad Thomsen 1993, S. 379

³⁰³ Braad Thomsen geht soweit zu behaupten, dass die Regieanweisungen deshalb so sparsam sind, da sie nicht dafür bestimmt waren, von anderen gelesen oder gespielt zu werden. Vgl. Braad Thomsen 1993, S. 70

einem gesellschaftlichen System noch nahe an Brecht angelehnt, so entfernt er sich von diesem durch seine Akzentverschiebung von der individuellen Position zur Interaktion. Barnett sieht Fassbinder „[...] in a far more experimental dialectical theatre than that of Brecht.“³⁰⁴ Fassbinder ging es nicht um die Darstellung eines differenzierten, psychologisierten Charakters sondern um die Darstellung von Figuren, anhand derer er gesellschaftliche, repressive Mechanismen aufzeigt.

In dem Aufbau, in der Struktur seiner Stücke erkennt man eine Opposition zum narrativen Theater, auch manch postdramatische Tendenzen lassen sich feststellen. Fassbinder stellt keine lineare Geschichte dar, er montiert Szenenfolgen hintereinander, die oft nichts miteinander zu tun haben und beliebig angeordnet werden können.³⁰⁵ Mit diesem „theatre of situations“³⁰⁶ aktiviert Fassbinder den Zuschauer, der selbst Verknüpfungen und Beziehungen zwischen den einzelnen Situationen schaffen muss. Fassbinder setzt dem Publikum keine Interpretation vor - es muss das, was es sieht, selbst decodieren. Somit generiert er eine neue Art von Perzeption und Rezeption. Der Kritiker Peter Iden beschreibt die Methoden von Fassbinder und seiner Truppe wie folgt:

Eine große Spontaneität des Spielens, die Neigung, den Zugriff auf Stoffe aus einem Einfall zu begründen, Willkür und Unbedenklichkeit im Umgang mit den Formen der szenischen Darstellung, eine vehemente Spielfreude aber auch eine lässige, legere Art von Aggressivität.³⁰⁷

Fassbinder verschiebt in seinen Inszenierungen oft den Akzent vom Plot weg hin zur Darstellung der sozialen Interaktion und zur Präsentation von Macht in interpersonellen Beziehungen. Hierfür nutzt er vor allem die Sprache, welche er dekonstruiert, um so gesellschaftliche Mechanismen, in denen Sprache zum künstlichen Konstrukt wird, aufzuzeigen. Es geht Fassbinder weniger um die Interpretation als um die Präsentation von Text, wobei man hier die Konzentration auf einen narrativen Plot und dessen Darstellung nicht völlig negieren darf. Dass genau jene Stücke, mit denen er sich vom experimentellen Formspiel ab und zu einer einfacheren, traditionelleren, dem Melodrama verwandten Dramaturgie hinwandte beim Publikum den größten Erfolg hatten, wird von folgende Zahlen verdeutlicht. *Bremer Freiheit* wurde bis 2002 seit seiner Uraufführung 131mal produziert und liegt somit an der Spitze der Fassbinder-Produktionen, gefolgt von *Die bitteren Tränen der*

³⁰⁴ Barnett 2005, S. 252

³⁰⁵ Vgl. Regieanweisungen zu *Preparadise Sorry Now*. Fassbinder, Rainer Werner. *Theaterstücke*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, S. 198

³⁰⁶ Barnett 2005, S. 252

³⁰⁷ Iden 1974, S. 18

Petra von Kant mit 75 Produktionen und *Katzelmacher* mit 70. Interessant in eben dieser Auflistung ist auch, dass die Produktionen in nicht deutschsprachigen Ländern überwiegen, mit 280 Produktionen lassen sie jene in deutschsprachigen Ländern mit einer Gesamtanzahl von 237 hinter sich.³⁰⁸ Das zeigt, dass Fassbinders Dramentexte auf Grund der oben genannten Darstellung von gesellschaftlichen Mechanismen keinen spezifischen gesellschafts-kulturellen Kontext brauchen, um jene transparent zu machen.

Kurt Raab berichtete von Fassbinders Bescheidenheit, mit der er ästhetische Mittel wie Bewegung, Mimik und Sprache in seinen Inszenierungen einsetzte, was sich in einer starken Reduktion und Kargheit dieser bemerkbar machte.³⁰⁹ Schon vor Probenbeginn hatte er eine klare Vorstellung der Personen, eine durchkalkulierte Choreographie im Sinn:

Was er von vornherein ganz genau wusste, schon vor der ersten Probe, war, wie sich die Personen begegnen müssen auf der Bühne, wohin sie gehen müssen. Deswegen war das erste, was bei ihm getan wurde, keine Leseprobe, sondern eine Stellprobe, und zwar das ganze Stück durch. [...] Er hat sich, ohne das aufzuschreiben, jeden Gang gemerkt. Von den Gängen her, wie sich die Leute aufeinander zu- und voneinander wegbewegen, hat er seine Inszenierung aufgebaut. Und aus den Gängen hat er nach und nach eine Person geformt.³¹⁰

Die Arbeit mit den Darstellern zeichnete sich durch seine Begabung aus, Rollen auf seine Schauspieler exakt zuzuschneiden, aus ihnen Produktivität und Leistung hervorzulocken und einigen dabei zu Weltruhm zu verhelfen. Fassbinder wollte die Schauspieler nicht ändern, sondern mit den Gegebenheiten arbeiten, die vorhanden waren.³¹¹ „Und er hat die Leute, mit denen er gearbeitet hat, bei ihrer Begabung gepackt. Hat ihnen auch Freiraum gegeben, was ihre Begabung angeht.“³¹²

Wir hatten [...] versucht, die Größe der Rollen so auszugleichen, daß [sic!] eigentlich jeder, der gespielt hat, mit seiner Rolle zufrieden sein konnte. Das war uns von Anfang an klar, daß [sic!] in einem Rahmen, wo man nicht viel verdienen konnte, sondern wo man aus Vergnügen am Theater spielt und aus der Sehnsucht, in so einer Gruppe zu sein, daß [sic!] es da keine Diskrepanzen geben darf zwischen der Vorstellung auf der Bühne und der Bedeutung, die man im Ensemble hat.³¹³

Wichtig dabei blieb, dass sie nicht zu professionell wurden, dass sie auch auf der Bühne die Personen blieben, die sie waren. Aufgabe des Schauspielers war es, die Idee der gespielten

³⁰⁸ Vgl. Barnett 2005, S. 258

³⁰⁹ Vgl. Raab, Peters 1982, S. 113

³¹⁰ Raab, Peters 1982, S. 118

³¹¹ Vgl. Schneider, Bruno. *Rainer Werner Fassbinder – der Theatermensch. Der Bühnenmensch.* 2002

³¹² Lorenz 1995, S. 42

³¹³ Töterberg 1986, S. 24

Person in seine eigene zu integrieren.³¹⁴ Fassbinders Schauspieler durften sich nicht mit der Rolle identifizieren, sich nicht in diese einleben, „Unbeholfenheit“, „Überdeutlichkeit“ und ein „Neben-Sich-Selbst-Stehen“³¹⁵ resultierten aus diesem Schauspielstil, der für Fassbinders Truppe charakteristisch wurde.

Arbeitete er während seiner Theaterzeiten hauptsächlich mit Laiendarstellern, so wandte er sich später den Filmstars aus den fünfziger Jahren wie Karlheinz Böhm oder Brigitte Mira zu, deren Professionalität er zu schätzen lernte.³¹⁶

Hinsichtlich einer Inszenierungsanalyse und der Rekonstruktion von antiteater-Produktionen sind wir vor allem auf Stückbesprechungen angewiesen. Im Folgenden sollen nun Zeitzeugen Einblick in einen Theaterabend im Fassbinderschen Sinn geben.

Eher ernüchternd berichtete Michael Töteberg:

[...] schnell realisierte Produktionen ohne Kunstanspruch, roh zusammengezimmerter Textcollagen und mit Brachialgewalt vorgenommene Klassiker-Bearbeitungen. Die Not wurde zur Tugend erklärt, die spärlichen Mittel und geringen darstellerischen Möglichkeiten zum dramaturgischen Prinzip erhoben.³¹⁷

Botho Strauß berichtet im Zuge der Münchner Inszenierung von *Pioniere in Ingolstadt* unter der Regie von Niels-Peter Rudolphs:

[...] und nicht von ungefähr erinnert die Rudolphsche Inszenierung vor allem in ihrem einförmigen Zeitduktus, der monotonen, von Pause, von gar nichts unterbrochenen Reihung lakonischer, banal-sentenziöser Sätze an den Aufführungsstil des antiteaters.³¹⁸

Die hier angesprochene Langsamkeit wird in der Literatur neben der Abstraktion und der verschwommenen Figurendarstellung häufig als Charakteristikum des Fassbinderschen Inszenierungsstils, so weit man von einem solchen überhaupt sprechen kann, genannt. Der Rezipient wurde mit einer neuen Perzeptionsvariante und einer andersartigen Perspektive konfrontiert.

Noch einmal waren die sparsamen, verdeutlichenden Gänge und Gesten zu sehen, diese truppeneigene Variante brecht'scher Verfremdungstechnik, die selbst noch

³¹⁴ Vgl. Lorenz 1995, S. 67

³¹⁵ Braad Thomsen 1993, S. 47

³¹⁶ Vgl. Pflaum 1986, S. 50

³¹⁷ Töteberg 1989, S. 20

³¹⁸ Strauß 1987, S. 224

laienhaften Mitspielern formalen Halt bot, ohne die Superstars (wie Hanna Schygulla) unnötig einzuengen³¹⁹

Yaak Karsunke, Kritiker und früherer Schauspieler im action-theater, gibt Einblick in das Fassbindersche Theateruniversum. Über *Leonce und Lena* berichtet er folgendes:

Im *action* ging es – z.B. am 3. Oktober 1967- so zu: an der Theke konnte man ein Bier (oder auch ein Glas Wein) erwerben, es mit an seinen Platz nehmen und rauchen (was der frühe Brecht gefordert und der späte nicht verwirklicht hat). Dann kam – durch den Publikumseingang – ein Haufen Hippies mit Blumen, die sie auf ihrem Zug durchs Parkett an die Zuschauer verteilten, anschließend kletterten sie auf ein Nudelbrett von Podest. Das war mit Reklamewänden einer großen Illustrierten umstellt: Farbfotos warben für eine Serie über das persische Kaiserpaar. [...] Hinter diesen Stellwänden verschwand das Ensemble bis auf einen untersetzten, sanft blickenden jungen Mann, der aus seinen Jeans ein Reclamheft fischte, sich bäuchlings auf den Boden legte, noch einmal kurz ins Publikum sah, dann sein Büchlein aufschlug und vorlas: »Leonce und Lena. Ein Lustspiel von Georg Büchner«³²⁰

Und auch Ursula Strätz berichtet über dieselbe Inszenierung:

Ich würde es als filmische Elemente bezeichnen, als slapstickartige Einlagen. Zum Beispiel denk ich an die Szene mit den Untertanen, die sich aufstellen, um das königliche Paar zu begrüßen, sich dabei die Nase putzen und dann in Reih und Glied umfallen. Das Umfallen wurde so inszeniert, daß [sic!] immer, wenn was besonders Dümmlisches gesagt wurde im Text, die gesamte Reihe umfiel. Oder das Bühnenbild, das natürlich Bezug nahm auf die aktuelle Tagespolitik. Die Trennwände waren mit Bildern vom Schah bezogen, der damals Deutschland besuchte. In der ganzen Inszenierung wurde viel getanzt, dabei wurden manchmal auch die Trennwände umgetreten, mitsamt dem Schah drauf.³²¹

Einig ist sich die Forschung am Mangel einer einheitlichen Ästhetik, eines gemeinsamen Nenners, der einen einheitlichen Fassbinder-Stil ausmacht. Peter Iden bezeichnete einst die Tendenz zur Selbstdarstellung Fassbinders als Kennzeichen seiner Theaterarbeit, ersetzte dies nach Fassbinders Antritt in Frankfurt aber durch „Selbstfindung“.³²²

Als einheitlichen roten Faden lässt sich nur das Experiment mit der Form ausmachen, der seine Arbeit durchzieht und kontrastierende Produktionen generiert. Fassbinders gängiges Rezept wurden Anleihen von anderen Theaterkonzepten und -traditionen, sowohl in der Textbearbeitung als auch in der Inszenierung arbeitete er mit bestehenden, heterogenen Mitteln.

³¹⁹ Karsunke 1974, S. 14. Karsunke berichtet hier über die *Preparadise Sorry Now* Produktion

³²⁰ Karsunke 1974, S. 7

³²¹ Lorenz 1995, S. 55

³²² Vgl. Iden 1974, S. 28

Dieses Experiment mit der Form vollzog Fassbinder nicht nur in seinen Inszenierungen, sondern, wie wir gleich sehen werden, ebenso in seinen Texten.

3.5. Rezeption

Die Rezeption der action-theater und antiteater-Produktionen ging weit über den lokalen Münchner Rahmen hinaus. Neben Lokalblättern wie der *Münchner Merkur*, das *Münchner Abendblatt*, der *Bayrischen tz* berichteten auch bundesweit Zeitungen wie die *Bild Zeitung*, die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und die *Süddeutsche Zeitung* über das Treiben der Fassbinderschen Truppe, Yaak Karunke berichtete regelmäßig im *Bayrischen Rundfunk*. Die Ausweitung der Berichterstattung auf nationaler aber auch internationaler Ebene nahm natürlich mit dem Bekanntheitsgrad der Person Fassbinders, aber auch mit Skandalen wie *Der Müll, die Stadt und der Tod* zu.

Auch in der kulturellen Intellektuellenszene war das Underground-Theater nicht unbekannt. Zu der Produktion von *Leonce und Lena* vom action-theater im November 1967 fanden sich Peter Zadek und August Everding in den Zuschauerreihen ein³²³, der Intendant vom Bremer Stadttheater Kurt Hübner entdeckte Fassbinder im antiteater bei der *Bettleroper*-Produktion³²⁴.

Wohl auf das Konto von Horst Söhnelein kann man die abendlichen Besuche Andreas Baaders und Thorwald Prolls in der Müllerstraße schreiben, der sich der Gruppe, wie weiter oben bereits erwähnt, nach nicht allzu kurzer Zeit anschließen sollte.

3.6. Der politische Freigeist

Wie bereits angeführt, konnte Fassbinder mit seiner Truppe die an den oppositionellen Namen des antiteaters geknüpften Erwartungen des links-gerichteten, meist studentischen Publikums nicht erfüllen.

Fassbinders Ablehnung gegenüber dem Studentenmarxismus zeigt sich in seiner Inszenierung von *Germinal* nach Emile Zola mit einem Manuskript von Yaak Karsunke am TAT 1974. Die zunächst an den Tag gelegte Solidarität des bürgerlichen Studenten Souveraine mit den streikenden Arbeitern entpuppt sich bald als Verachtung und Verrat an diesen selbst;

³²³ Vgl. Brocher 1986, S. 20

³²⁴ Vgl. Iden 1974, S. 17f

Fassbinder bringt die Figur des Souveraine in direkten Vergleich mit Andreas Baader und Ulrike Meinhof.³²⁵

Seine Kritik richtete sich nicht nur gegen die Studentenbewegung. In seinem Film *Mutter Küsters Fahrt zum Himmel* (1975) wird eine kritische Haltung sowohl gegenüber der Bourgeoisie als auch den Kommunisten und Linksextremisten deutlich. Fassbinder zeigt, dass Revolutionäre Gefahr laufen, genau die Mechanismen und die Moral jener Gesellschaft zu übernehmen, die sie glauben zu bekämpfen und in ihrer Haltung sogar bekräftigen. Fassbinder war also im parteipolitischen Sinne unpolitisch und richtete seine Kritik gegen alles, was ihm kritikfähig erschien, ohne irgendwelche Abstriche dabei zu machen. Auf gesellschaftliche Mechanismen aufmerksam zu machen, die ein autoritäres, faschistoides System repräsentieren und reproduzieren, scheint ihm ein Anliegen gewesen zu sein:

Weißte, ich merk' eigentlich immer, wo's überall stinkt. Ob das nun rechts oder links ist, oben oder unten, das ist mit scheißegal. Und ich schieß' nach allen Seiten, wo ich merke, daß [sic!] es stinkt.³²⁶

Unter diesem Gesichtspunkt scheint auch Karl Assenmacher These schlüssig:

Fassbinders Gesamtwerk spiegelt sehr deutlich den Versuch eines Autors, sich gesellschaftspolitisch zu engagieren. [...] Fassbinders Produktionen erscheinen mir [...] als der permanente Versuch, Emanzipationsprozesse im Bewußtsein [sic!] der Rezipienten einzuleiten.³²⁷

Trotzdem fügt sich Fassbinder mit seinem experimentellen Habitus in den kreativen Kontext der späten sechziger Jahre ein, im Gegensatz zu manch anderen blieb er jedoch nicht in diesem hängen: Wie gezeigt wurde, erfolgte seine Rezeption vor allem zu Beginn der 1990er.

Günther Rühle reiht Fassbinder in die Theatermacher jener Generation ein, die sich hervortaten durch „[...] das Zerstören der ästhetischen und ritualisierten Spielformen des Theaters der fünfziger Jahre“³²⁸ Neben Fassbinder nennt Rühle noch Peter Zadek, Wilfried Minsk, Klaus Michael Grüber, Hans Hollmann, Hans Neuenfels, Peter Stein, Niels-Peter Rudolph, und Claus Peymann. In einen gesellschaftspolitischen Kontext bringt er diese insofern, als das er sie in direkten Zusammenhang mit Marcuses Theorie der Befreiung, dargelegt in seinem Text „Über den affirmativen Charakter der Kunst“, stellt:

³²⁵ Vgl. Braad Thomsen 1993, S. 254

³²⁶ Lorenz 1995, S. 319

³²⁷ Assenmacher, Karl-Heinz. „Das engagierte Theater des Rainer Werner Fassbinders.“ In: Rump, Gerhard. Charles. *Sprachnetze. Studien zur literarischen Sprachverwendung*. Hildesheim: Olms, 1976, S. 3.

³²⁸ Rühle 1982, S. 24

[...] gemeinsam war allen, sich der Tradition auf dem Theater zu widersetzen, sich, wie das Epochenwort bald hieß, »nicht-affirmativ« zu verhalten. [...] Versucht wurde jetzt die Überwindung der bürgerlichen Kunstvorstellung, soweit sie noch immer das utopische Harmonieideal vom Wahren, Schönen, Guten zur Grundlage hatte und nicht das alte bürgerliche Prinzip Kritik, das als das künftig maßgebliche wieder einzuführen und durchzusetzen versucht wurde.³²⁹

³²⁹ Rühle 1982, S. 24

4. Dramenästhetik Rainer Werner Fassbinders

Rainer Werner Fassbinders Arbeitsweise ist eine heterogene, mit der er differierende Produktionen aus dem Ärmel schüttelte und sich so einer Genrezuordnung entzog. Jedes Stück glich einem Neuanfang auf der Suche nach einer weiteren Ästhetik. Neu aufgeworfene Konzepte wurden nicht weiterverfolgt sondern vielmehr verworfen und durch andersartige ersetzt. Es soll nun aufgezeigt werden, welche Theatertraditionen und -konzeptionen Fassbinder beeinflussten und welche Anleihen er von diesen nahm, um sie in Folge für sich neu zu definieren. Abgerundet wird das Kapitel mit einer genaueren Untersuchung seines Textes *Iphigenie auf Tauris nach Johann Wolfgang von Goethe*.

Johanna Firaza hat in ihrer Abhandlung *Die Ästhetik des Dramenwerks von Rainer Werner Fassbinder: die Struktur der Doppelheit* eine ausführliche Analyse seiner Dramenwerke erarbeitet, im Folgenden wird vor allem auf ihre Arbeit sowie auf die Werke von dem Fassbinder Biographen Michael Töteberg zurückgegriffen werden. Christine Hermann liefert einen wertvollen Beitrag zur Analyse der Fassbinderschen Iphigenie.

4.1. Anleihen von Theaterkonzeptionen und -traditionen

4.1.1. Theater der Grausamkeit – Fassbinders Nähe zu Antonin Artaud

Die Rezeption von Antonin Artaud und seinen Texten setzte in der BRD erst relativ spät ein, sein 1938 publiziertes Werk *Le théâtre et son double* erschien 1968 in deutscher Übersetzung und wurde, so wie weitere »neue« Theatertheorien von Peter Brooks und Jerzy Grotowski, von der 68er Bewegung auf Grund ihrer revolutionären Konzeption begierig aufgenommen.³³⁰ Artaud formulierte sein Theater als Schock, als Ritual. Wahres Theater zeige sich dann, wenn der Geist in Raserei sich selbst entdeckt, so wie er wirklich ist und Lüge, Schwäche, Heuchelei und Niedrigkeit aufgedeckt werden. Nahe der aristotelischen Katharsis entwickelt Artaud ein Konzept der kollektiven Entleerung von geistigen und gesellschaftlichen Abszessen.³³¹ Sein Konzept beruht hier auf der Gleichstellung von Theater und Pest. Er präferiert ein Theater, das sich der körperlichen und nicht der artikulierten Sprache bedient, das zunächst einmal alle Sinne und nicht primär den Geist anspricht. Dem abendländischen

³³⁰ Vgl. Firaza 2002, S. 121f. Hier ist die Sprache von Peter Brooks *Der leere Raum* und Jerzy Grotowskis *Das arme Theater*.

³³¹ Vgl. Artaud, Antonin. *Das Theater und sein Double*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH 1969, S. 33f

Theater mit seinen psychologischen Tendenzen, in dem dem Wort höchste Bedeutung eingeräumt wird und alles andere Theatrale ins Belanglose abgeleitet, spricht er jegliche Existenzberechtigung als Theater ab. Erst wenn sich Ausdrucksmittel wie Tanz, Pantomime, Mimik, Musik, Intonation, Gebärdenspiel, Beleuchtung, Ausstattung und Architektur in einem System der Äquivalenz von Bedeutung wiederfinden, hat man wahres Theater vor sich. Diese Formen ergreifen „[...] von ihrem Sinn und ihren Bedeutungen auf allen möglichen Ebenen Besitz.“³³² Dies sieht er vor allem im orientalischen Theater, das metaphysische Tendenzen aufweist, insbesondere in dem Spiel der Balinesen, verwirklicht. Das balinesische Theater schafft der Metaphysik der Gebärde Ausdruck, spricht der Idee, die hinter einer jeden Gebärde steckt und die sich nicht konkret und ausdrücklich darstellen lässt. In seinem Manifest entwickelt und elaboriert er sein Konzept des Theaters der Grausamkeit. Mit Grausamkeit meint Artaud einen höheren Determinismus, eine erbarmungslose Notwendigkeit und Entschlossenheit, der wir alle unterliegen.³³³ In seinem Theater werden Bühne und Zuschauerraum aufgelöst, der Zuschauer befindet sich in der Mitte der Handlung, die ihn gleichsam wie Luft umgibt. Eine eigene Theatersprache, in der das artikulierte Wort nicht negiert wird sondern eine neue Bedeutung erfährt, entsteht im Rahmen der Inszenierung, die nicht mehr nur als mindere Kunst, als Repräsentation von Text, sondern als Ausgangspunkt jeglicher Bühnenkreation fungiert. Hinter dieser steht ein Regisseur, oder wie Artaud ihn bezeichnet, „magischer Ordner“³³⁴. Folgende körperliche, objektive Elemente müssen in einem Schauspiel enthalten sein: Schreie, Klagen, Erscheinungen, Überraschungen, Knalleffekte, seltene Musiknoten, körperlicher Rhythmus der Bewegungen, körperliche Wirkung des Lichtes u.v.m.³³⁵ Mit seinem Théâtre de Séraphin³³⁶ spricht er sich für ein Theater aus, das den Zuschauer in eine magische Trance versetzt, das dem Zuschauer eine Identifikation mit dem Schauspiel ermöglicht. Hierbei kommt dem Schauspieler eine zentrale Rolle zu, dessen bedeutendstes Mittel sein Atem ist.

Damit die Kette wiederhergestellt werden kann, die Kette einer Zeit, da der Zuschauer im Schauspiel seine eigne Realität suchte, muß [sic!] das Theater, auf dem ich mein persönliches Verhängnis lenke, das den Atem zum Ausgangspunkt hat und das sich, nach dem Atem, auf den Laut oder den Schrei stützt, diesem Zuschauer

³³² Artaud 1969, S. 78

³³³ Artaud führt hier das Beispiel von Gott an, dem die Schöpfung auferlegt ist, er also nicht nicht schaffen kann und neben Gutem auch Böses hervorbringen und dieses akzeptieren muss. Vgl. Artaud 1969, S. 111

³³⁴ Artaud 1969, S. 64

³³⁵ Vgl. Artaud 1969, S. 99

³³⁶ Das französische Séraphin bezeichnet den biblischen, sechsflügeligen Engel Seraph. In Paris gab es ein so benanntes chinesisches Schattentheater, das von einem Italiener nach Frankreich gebracht wurde und von 1791 bis 1870 Aufführungen gab. Vgl. Artaud 1969, S. 208

Atemzug für Atemzug und Takt für Takt die Identifikation mit dem Schauspiel ermöglichen.³³⁷

Artauds rituell und magisch verstandenes Theater solle keine Nachahmung, keine Mimesis des Lebens sein, sondern vielmehr in dieses selbst übergehen.

Fassbinder lernte Antonin Artaud und seine Theaterkonzeption vor allem über die Produktionen des Living Theatres kennen. Über ihre *Antigone*, die den Untertitel „After Sophokles, after Hölderlin, after Brecht, a new translation by Judith Malina, a new version by The Living Theatre“ trägt, berichtet Hans Daiber:

Die von Brecht versachlichte Vorlage war exzessiv aufgeladen, doch die 189 Zeilen seiner Antigone-Legende tauchten, in kurze Passagen zerlegt, als nüchterne Splitter im Strom der Leidenschaft auf. Sie wurde deutsch zitiert und waren willkommene Erläuterungen für die konsternierten Zuschauer, denen auf der völlig leeren, weit aufgerissenen Bühne zwei Stunden lang ohne Requisiten, ohne Kostüme, ohne Masken ein pausenloses Inferno geliefert wurde. Zum Schluss gab es einen Vormarsch in breiter Front bis an die Rampe, Aug in Aug mit dem Publikum begannen die Spieler angstvoll, erst stumm, dann schreiend, langsam zurückzuweichen. Schließlich stand die Menschenkette an die ramponierte, kahle Bühnenrückwand gepreßt [sic!], wie zur Erschießung. Dunkel. Der dann einsetzende Beifallssturm machte aber alles wieder zu Theater.³³⁸

Die *Antigone* des action-theaters hat die des Living Theaters teilweise gänzlich kopiert.³³⁹

Yaak Karsunke berichtet über die Inszenierung:

Rhythmisch von verschiedenen Ensemblemitgliedern vorgetragen, ging der Text zum einen Ohr rein, zum anderen raus- merkwürdig war nur, daß [sic!] derselbe Text direkt anschließend wiederholt wurde. Während man noch über den Sinn dieser Übung nachdachte, schob das *action* eine »aus dem Nahkampfgeln der deutschen Bundeswehr« entwickelte (also ziemlich brutale) Schlachtszene ein, die bis in den Zuschauerraum gespielt wurde. Dann kam der Text zum *dritten* Mal: und mit den Mitteln des Theaters der Grausamkeit aus dem klassisch einschläfernden Rhythmus aufgeschreckt, *begriff* das Publikum, *was* die Theber da so freute, daß [sic!] sie ihren Tyrannen mit Lorbeer bekränzten.³⁴⁰

Johanna Firaza entdeckt gleich mehrer Berührungspunkte zwischen Artaud und Fassbinder:

„Daß [sic!] Fassbinder sich direkt mit Artauds Schriften beschäftigte und von ihnen

³³⁷ Artaud 1969, S. 162

³³⁸ Daiber 1976, S. 256

³³⁹ Vgl. Brustellin 1968, S. 44

³⁴⁰ Karsunke 1974, S. 9. Karsunke spielt hier auf eine Antigone-Stelle der Brechtschen Textfassung an, die das action-theater verwendete: „Früh am Morgen standen sie schon vor dem Haus des Kreon./Und zurück aus der Schlacht, voraus dem Heere vor Argos,/kam der Tyrann und fand sie vorm Haus im Dämmer der Frühe./Und er beschrieb, auf den Säbeln gestützt, wie drüben in Argos/Geier nur hopsten von Leiche zu Leiche; es freute die Theber./Eilig bekränzten sie ihn mit Lorbeer.“ Eben da S. 8

beeindruckt war, ist belegt.³⁴¹ Als Gemeinsamkeiten nennt sie den experimentellen Umgang mit der Sprache, die Ritualisierung der dramatischen Handlung, die Fokussierung weg von der Erzählung hin zur Wahrnehmung sowie die Faszination an Geräuschen und Musik als akustische Phänomene. Dies zeigt sich vor allem in Fassbinders Hörspielen, wie weiter unten noch aufgezeigt werden wird. Fassbinders Auffassung von der Grausamkeit in menschlichen Beziehungen sieht sie in Verbindung mit Artauds Verständnis der Metapher Grausamkeit, genauso wie die Auflehnung Artauds gegen Familie, Vater, Religion und Heimatland mit der Auflehnung Fassbinders gegen Ehe und Eltern korreliert.³⁴²

Mit der Produktion *Orgie Ubu*, angelehnt an Alfred Jarrys *König Ubu* (UA 1896, Paris)³⁴³, griffen Fassbinder und Peer Raben auf einen Vorreiter des absurden und dadaistischen Theaters zurück, dem schon Artaud mit seinem »Théâtre Alfred Jarry«, das er 1927 gemeinsam mit Robert Aron und Roger Vitrac eröffnete, Tribut zollte.

Betrachtet man Fassbinders Gesamtwerk genauer, so entdeckt man noch weitere Bezüge und Rückgriffe auf Antonin Artaud. In seinem Dokumentationsfilm *Theater in Trance* über das Festival »Theater der Welt« 1981 liest Fassbinder aus dem Off Theaterkonzepte Artauds, insbesondere aus *Das Theater und sein Double*. Mit diesem Film, der mehr Kunstfilm als Dokumentation ist, zeigt Fassbinder Kunst als Ritual, als Überlebensmöglichkeit und Lebensform und ist deswegen sein einziger optimistischer Film, da er die Kunst zum Hauptakteur erhebt.³⁴⁴

Ein weiterer Verweis zu Artaud findet sich in dem filmischen Werk *Despair- Eine Reise ins Licht* von 1977, in dem er sich den drei Persönlichkeiten Vincent Van Gogh, Antonin Artaud und Unica Zürn widmet. Der Film *Satansbraten* beginnt ebenso mit einem Zitat von Artaud und in einer persönlichen Bestsellerliste gab Fassbinder Artauds *Van Gogh, der Selbstmörder durch die Gesellschaft* als Favorit an.³⁴⁵

Die weiter unten behandelten Klassikerbearbeitungen Fassbinders rücken diesen ebenso in die Nähe der Artaudsche Tradition, mit den Meisterwerken der Vergangenheit auf Grund ihrer Irrelevanz in der aktuellen Zeit zu brechen.³⁴⁶

³⁴¹ Firaza 2002, S. 122

³⁴² Vgl. Firaza 2002, S. 121ff

³⁴³ Firaza 2002, S. 124

³⁴⁴ Vgl. Braad Thomsen 1993, S. 379

³⁴⁵ Vgl. Arnold 1989, S. 86

³⁴⁶ Vgl. Artaud 1969, S. 79ff

Michael Töteberg spricht Fassbinder die Entwicklung eines neuen Stücktypus zu, der sowohl in der Tradition von Brecht als auch von Artaud steht. Die beiden diametral entgegengesetzten Konzeptionen (rationelle Distanz versus Einfühlen/Mitfühlen) werden vermischt, der Gestus des Zeigens wird gekoppelt mit rituellen Handlungen „Hier wurde aus der Verbindung von aufklärerischem Impetus und experimenteller Ästhetik ein neuer Stücktypus entwickelt, der [...] die Ansätze von Artaud und Brecht zu integrieren vermochte.“³⁴⁷ Zu diesem neuen Stücktypus zählt Töteberg *Preparadise Sorry Now*, *Werwolf*, *Blut am Hals der Katze* und *Anarchie in Bayern*, die er „Lehrstücke“ nennt, welche „gesellschaftliche Mechanismen exemplifizieren“³⁴⁸. Gemeinsames Charakteristikum ist die enorme Reduktion, die aus den Figuren angedeutete Rollen macht. Diesen neuen Stücktypus rekonstruiert Töteberg anhand von *Werwolf* und *Preparadise Sorry Now*, das eine Antithese zur Produktion des Living Theaters darstellte (das frei von Repression und gesellschaftlichen Zwängen geforderte Paradies sei noch weit entfernt).

Töteberg sieht ebenso in *Der Müll, die Stadt und der Tod* eine Exemplifizierung von Artauds formulierter Aufgabe des Theaters, der „kollektive Entleerung von Abszessen“: „[...] ein greller, obszöner, grotesker Zerrspiegel, aus dem die Fratzen von lauter Horrorfiguren den Zuschauer angrinsen.“³⁴⁹ Hebt Töteberg einerseits die Anleihen Fassbinders von Artaud hervor, so bemüht er sich auch hinzuzufügen: „Fassbinder machte sich die Radikalität der Kunstauffassung Artauds zueigen, erhob sie aber nicht zur ästhetischen Doktrin.“³⁵⁰

4.1.2. Die Fleißer-Söhne - Renaissance des kritischen Volksstücks

In den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts setzte eine Renaissance des kritischen, emanzipatorischen Volksstücks von Carl Zuckmayer, Bertolt Brecht, Marieluise Fleißer und Ödon von Horváth ein. Vor allem letzterem fiel durch die Generation des kritisch - realistischen Volksstückes, denen die Intention der Demaskierung falschen Bewusstseins zugeschrieben wird,³⁵¹ große Aufmerksamkeit zu. Das Volksstück kennzeichnet sich durch sein direktes Interesse an den meist aus einfachen Verhältnissen stammenden Leuten, was sich ebenso an dem häufigen Gebrauch der Dialektsprache manifestiert.

³⁴⁷ Töteberg 1989, S. 24

³⁴⁸ eben da

³⁴⁹ Töteberg 1989, S. 31

³⁵⁰ Töteberg 1989, S. 31

³⁵¹ Vgl. Wilpert, Gero von. „Volksstück“. In: ders. *Sachwörterbuch der Literatur*. 8. Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2001. S.890-891. S. 891

Zur Generation des kritisch-realistischen Volksstückes wird neben Autoren wie Franz Xaver Kroetz, Martin Sperr, Peter Turrini, Harald Sommer und Wolfgang Bauer auch Rainer Werner Fassbinder gezählt,³⁵² für den vor allem die das Volkstück in den 20er Jahren erneuernden Marieluise Fleißer, Ödon von Horváth und Bertolt Brecht von großer Bedeutung waren. Folgende Merkmale sind dem kritischen Volksstück eigen: Fokussierung auf Sprache, wobei hier vor allem die Sprachunfähigkeit im Zentrum steht, Hochdeutsch und Dialekt halten sich im Gebrauch die Waage. Die Figuren entstammen unterprivilegierten Schichten, ihr niedriges Bildungsniveau bestimmt ihr Handeln, statt aus Fehlern zu lernen werden diese wiederholt.

Neben diesen Gemeinsamkeiten unterscheiden sich die dem Volksstück zugeordneten Autoren auch untereinander, feststellbar an der jeweils spezifischen Struktur und Machart ihrer Stücke, ebenso wie an der jeweils unterschiedlichen Herangehensweise an die Tradition des Alt-Wiener Volksstückes.

Ödon von Horváth hat seine Intentionen, mit seinem erneuerten Volksstück und mit kritisch aktuellen Thematiken die breite kleinbürgerliche Masse, die 90 Prozent der Gesamtmasse im Staat ausmachte, erreichen zu wollen, in seinen *Gebrauchsanweisungen* formuliert.³⁵³ Mit einer kritischen Behandlung und Analyse der Sprache will er die Aufmerksamkeit und Rezeption des Zuschauers von der Handlung auf das Wort lenken, in dem sich das Bewusstsein spiegelt, das er, genauso wie die Denk- und Verhaltensweisen des Volkes, offen legen, oder wie er selbst sagt, demaskieren will. Die „Demaskierung des Bewusstseins“³⁵⁴ ist sein deklariertes Ziel. Wichtige theatrale Mittel sind Stille und Stilisierung. Denn nur in stilisierten Bildern, und hier vor allem während der Stille, wird der Kampf des Bewusstseins mit dem Unterbewusstsein deutlich, was auch für die Allgemeingültigkeit der dargestellten Personen gilt. Die Figuren dürfen nur Hochdeutsch sprechen („Bildungsjargon“) und zwar so, wie jemand, der üblicherweise nur Dialekt spricht und sich nun zwingt nach der Schrift zu sprechen.³⁵⁵ Theodor W. Adornos Reflexionen über das Volksstück von Horváth (und in weiterer Folge von Fritz Hochwälder) verpassen diesem das Präfix „anti“, mit dem eine

³⁵² Vgl. Aust, Hein 1989, S. 29

³⁵³ Horváth, Ödon von. „Gebrauchsanweisung“. In: ders. *Gesammelte Werke. Band IV. Fragmente und Varianten. Exposés. Theoretisches, Briefe und Verse*. Hg. Traugott Krischke und Dieter Hildebrandt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 659 – 668

³⁵⁴, Horváth 1970, S. 662

³⁵⁵ Vgl. Horváth 1970, S. 660ff

Abkehr vom rein unterhaltenden Volksstück signalisiert wird und die sich auch in den folglich so genannten Antivolksstücken der Generation der sechziger Jahre manifestiert.³⁵⁶

Marieluise Fleißers zeitliche Einordnung wird in der Literatur häufig als kritisch betrachtet.³⁵⁷

Ist das Entstehungsdatum vieler ihrer Stücke auf die 20er Jahre datiert, so werden sie jedoch erst mit ihrer Renaissance in den sechziger und siebziger Jahren von der Literaturkritik und theatergeschichtlich rezipiert. Die von ihr selbst als Söhne bezeichneten Autoren Martin Sperr, Rainer Werner Fassbinder und Franz Xaver Kroetz trugen wesentlich zur Wiederauflebung und Weiterverarbeitung Fleißers bei. Letzteren nennt sie ihren Lieblingssohn, von Fassbinder spricht sie, bezeichnenderweise, als Sorgenkind, der sie schon bei ihrer ersten Begegnung in Aufregung versetzte.³⁵⁸

Fassbinder adaptierte Fleißers Stück *Pioniere in Ingolstadt* und verhalf ihr so zu einem hohen Bekanntheitsgrad. Die Begegnung mit der Autorin und ihren Werken stellte für Fassbinder einen wichtigen Abschnitt in seiner Theaterkarriere dar.³⁵⁹ Nachdem Marieluise Fleißer zunächst mit einem Aufführungsverbot drohte, musste das Stück bearbeitet werden und zwar dermaßen, dass das Original nur noch als Zitat zu erkennen war. In einer Erklärung Peer Rabens heißt es:

Zum Beispiel Ingolstadt ist also die diktionsgebundene Fixierung eines improvisatorischen Arbeitsprozesses. Das Stück wird nicht gespielt, es wird über die Welt des Stückes reflektiert. Ein, wie wir hoffen, eindrucksvoller Hinweis auf *Pioniere in Ingolstadt* und eine ehrliche Referenz vor Marieluise Fleißer.³⁶⁰

Ganz im Sinne der Horvátschen Demaskierung postuliert die Fassbindertruppe auf dem Programmzettel zu *Zum Beispiel Ingolstadt*:

In den assoziativen Mitteln verlässt die Inszenierung historische, philologische und dramaturgische Postulate zugunsten der Demonstration komplexer Vorgänge: die Logik – verfangen in der Sackgasse von Nebensachen – und übersprungene Zusammenhänge, das Denken nicht in Begriffen, sondern in Bildern, das Reden nicht als Formereignis, sondern als Wiederholungsmechanismus angewöhnter Ausdrucksmuster.³⁶¹

³⁵⁶ Vgl. Adorno, Theodor W. „Reflexionen über das Volksstück (Zu Fritz Hochwälders „Himbeerpflücker“).“ In: Hochwälder, Fritz. *Der Befehl. Mit Anmerkungen von Franz Theodor Csokor, Fritz Hochwälder und Theodor W. Adorno*. Graz: Stiasny Verlag G.m.g.H., 1967. S. 108-110

³⁵⁷ Vgl. Aust, Hein 1989, S. 283ff

³⁵⁸ Vgl. Rühle 1973, S. 405ff

³⁵⁹ Vgl. Kapitel 3.1.1.

³⁶⁰ Donau-Kurier Ingolstadt, 15 Februar 1968 In: Rühle 1973, S. 253

³⁶¹ Rühle 1973, S. 252

Fassbinders dramatis personae stammen großteils aus Randgruppen, seine „Antihelden“ rekrutieren sich aus Prostituierten, Straftätern, Homosexuellen und Faschisten anhand derer er gesellschaftliche Mechanismen fokussiert und exemplifiziert. Es ist vor allem *Katzelmacher*, an die Tradition von *Pioniere in Ingolstadt* von Marieluise Fleißer anschließend, das neben *Zum Beispiel Ingolstadt*, *Bremer Freiheit*, *Blut am Hals der Katze* und *Anarchie in Bayern* dem Genre des Volksstücks zugerechnet wird. Erzählt wird von einer kleinen Dorfgemeinschaft, deren falsche Idylle durch die Ankunft des griechischen Gastarbeiters Jorgos empfindlich gestört wird. Die Abneigung gegen Ausländer, gepaart mit Sexualneid gegenüber dem vermeintlich Potenteren lässt den männlichen Part der Gruppe nach zunächst verbalen Beleidigungen auch handgreiflich werden, die Frauen setzen Gerüchte von Vergewaltigungen in die Welt. Jorgos, des Deutschen kaum mächtig, wird jedoch in dem Moment Teil dieser Gruppe, in dem er sich ob der Nachricht über die Ankunft eines türkischen Gastarbeiters ebenso xenophob verhält wie seine direkte soziale Umgebung. Fassbinder nähert sich dieser spezifischen Situation jedoch nicht mit dem analytischen Blick eines Soziologen, er entwirft „[...] zum Teil melodramatische, elegische Stimmungsbilder, die in ihrem verfremdeten Charakter aber nicht weniger genau Abbilder der vorgefundenen sozialen Realität sind.“³⁶² Fassbinder demonstriert in *Katzelmacher* gesellschaftliche Mechanismen und menschliche Beziehungen oder das Fehlen dieser im Verhältnis zu Außenseitern, in diesem Fall zu einem Gastarbeiter. Symptomatisch ist außerdem der Umgang mit der Sprache, die oft mehr verbirgt als sie Preis gibt, die dem Zuschauer oft mehr offenbart als den Figuren. Nicht durch ihre Handlungen sondern über ihre Sprache, oder noch öfter über ihre Sprachlosigkeit, definieren sich diese. Nicht das Hochdeutsch sondern die Umgangssprache, der Dialekt dominiert. Dagmar Ralinofsky hat sich mit dem Realismus Fassbinders in der Darstellung von Zwischenmenschlichem beschäftigt und kommt zu dem Entschluss, dass diese Imitation wiedergibt und so selbst zur Imitation wird.³⁶³ Seine Figuren dienen nur zur Verdeutlichung von Verhaltens- und Gefühlsmechanismen, die dem Zuschauer augenscheinlich werden sollen:

Fassbinder geht den Weg des Zitates inhaltlich und formal: seine Figuren zitieren zwischenmenschliche Beziehungen und Verhaltensweisen, wirken funktional als Zitate des Zwischenmenschlichen; ihre formale Berechtigung entsteht erst durch das

³⁶² Jens, Walter (Hg.). „Rainer Werner Fassbinder“. In: ders. *Kindlers Neues Literaturlexikon*. Band 5. München: Kindler Verlag GmbH: 1989. S. 406-411. S. 409

³⁶³ Vgl. Ralinofsky, Dagmar. *Die Gestaltung zwischenmenschlicher Beziehungen im Drama der Moderne. Tradition und Mutation*. Frankfurt am Main/München: Peter Lang GmbH, 1976, S. 212f. Ralinofsky hat die Zwischenmenschlichen Beziehungen bei den Stücken *Preparadise Sorry Now* und *Blut am Hals der Katze* untersucht.

Grundprinzip des Zitates, ihre essentielle Berechtigung durch das Zitieren
vermittelter Verhaltensweisen.³⁶⁴

Johanna Firaza erkennt unter den so genannten „Fleißer- Söhnen“ ebenso Berührungspunkte. Sie sieht eine eindeutige Einflussnahme Rainer Werner Fassbinders auf Franz Xaver Kroetz, der durch ihn, vor allem durch Fassbinders Paradevolksstück *Katzelmacher*, zum kritischen Realismus gefunden hat.³⁶⁵ Begegnet sind sich die beiden in Fassbinders Bearbeitung von *Pioniere in Ingolstadt* (1968) wo Kroetz als Gastschauspieler auftrat und ebenso 1973 als Fassbinder Kroetz' *Wildwechsel* verfilmte. Durch seinen freien und losen Umgang mit der literarischen Vorlage handelte sich Fassbinder jedoch starke Kritik von Kroetz ein.

Mitte/Ende der siebziger Jahre wandte sich Fassbinder von der Konzeption des realistischen Volksstücks ab und entdeckte eine neue Tradition für sich: das Hollywood-Melodrama der fünfziger Jahre. Vor allem die Filme von Douglas Sirk, Howard Hawks und Raoul Walsh waren hierbei wichtige Impulsgeber. Es lässt sich bereits in einigen Dramen Fassbinders sein Hang zum Melodramatischen erkennen. In *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* wird mit pathetischer Sprache die Künstlichkeit der Gefühle ausgestellt³⁶⁶ und Kindlers Literaturlexikon ordnet neben diesem Drama auch *Bremer Freiheit* in den Kanon des Melodramas ein. Nicht in die Irre führen lassen darf man sich von dessen Untertitel *Ein bürgerliches Trauerspiel*, der keine Gattungszuordnung intendiert sondern vielmehr ironisch auf das Trauerspiel bürgerlicher Werte und Tugenden wie Liebe hinweist.³⁶⁷ Mit dem Fokus auf die Untersuchung von Gefühlsrealitäten wandte er sich auch formal von dem experimentellen Habitus ab und schlug eine traditionellere Machart ein, die ihn näher an den institutionellen Theaterbetrieb positionierte als man zu Beginn seiner Theaterkarriere erwartet hätte.

4.1.3. Verfremdung – Parallelen zu Bertolt Brecht

Im Gegensatz zu Horváth und Fleißer, und wie wir auch sehen werden im Gegensatz zu Fassbinder, sind Brechts Volksstücke von einem Fortschrittsoptimismus geprägt. Die bestehenden herrschenden Verhältnisse können überwunden werden und das Volk, das Brecht

³⁶⁴ Ralinofsky 1976, S. 212f

³⁶⁵ Vgl. Firaza 2002, S. 44f. Firaza ist mit dieser Meinung in der Forschung nicht alleine. Anne Betten hebt ebenso die Einflussnahme Fassbinders auf Franz Xaver Kroetz hervor. Vgl. Betten, Anne. Sprachrealismus im deutschen Drama der siebziger Jahre. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1985, S. 302

³⁶⁶ Vgl. Firaza 2002, S. 64

³⁶⁷ Vgl. Jens 1989, S. 408f

dem Proletariat gleichstellt, kann kämpfend die Welt und sich selbst verändern. Brecht stellt seine Kunst unter das Postulat der Veränderbarkeit, orientiert sich an der sozial-politischen Ideologie nach Marx und Lenin. Im Gegensatz zu Horváth glaubt Brecht nicht, das alte Volksstück erneuern zu können, da dieses nie eine wirkliche Blüte erlebt habe.³⁶⁸ Eine unabdingliche Forderung Brechts an das neue Volksstück ist die Synthese von Stilisiertem, Erhabenen mit naturalistischem, realistischem Stil. „Wir brauchen eine Kunst, die die Natur meistert, wir brauchen die künstlerisch gestaltete Wirklichkeit und die natürliche Kunst.“³⁶⁹

Fassbinders Brecht-Rezeption lässt sich schon an einem seiner frühen Dramentexte festmachen, *Tropfen auf heiße Steine* basiert auf Brechts *Ballade vom Tropfen auf den heißen Stein* von 1931, das eine direkte Aufforderung zum Umdenken und Engagement enthält.³⁷⁰ Fassbinder verwendete die Passage von den Tropfen auf den heißen Stein nicht in seinem Werk, bei ihm steht die Metapher im Titel für die „Vergeblichkeit jeglicher Bemühungen“³⁷¹ und schafft hiermit den Abstand zu Brechts Optimismus an Veränderung, den man auch in *Bremer Freiheit* und *Katzelmacher* findet: „Franz: Die Sachen sind so wie sie sind, da kannst nichts ändern.“³⁷²

Einige Stücke Fassbinders zeichnen sich formal durch die Struktur der Collage aus, hier vor allem *Preparadise Sorry Now*, *Iphigenie auf Tauris* sowie *Die Bettleroper*. In den Regieanweisungen zu *Preparadise Sorry Now* heißt es:

Das Stück kann man sich zusammensetzen, wie man es für richtig hält, doch sollten die Zusammenhänge der verschiedenen Komplexe noch verfolgbar bleiben. Auch sollte man in jedem Fall die Dialoge Ian/Myra in den Mittelpunkt der Dramaturgie stellen.³⁷³

„Alles in Einzelteile zerlegen und neu zusammensetzen, das müßte [sic!] schön sein“³⁷⁴ bekräftigt Fassbinder im März 1971. Die Verwendung der Collagentechnik als

³⁶⁸ Vgl. Brecht, Bertolt. „Anmerkungen zum Volksstück“. In: ders. *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. Text: Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1950. Anhang: Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964. Kommentar: Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, S. 118

³⁶⁹ Brecht 1964, S. 120

³⁷⁰ Vgl. Brecht, Bertolt. *Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Gedichte 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997 S. 194f. „Die Welt wartet auf eure Forderungen/ Sie braucht eurer Unzufriedenheit, eure Vorschläge/ Die Welt schaut auf euch mit ihrer letzten Hoffnung./ Ihr dürft nicht lange mehr zufrieden sein / Mit solchem Tropfen auf dem heißen Stein.“

³⁷¹ Firaza 2002, S. 39

³⁷² Fassbinder 2005, S. 98

³⁷³ Fassbinder 2005, S. 198

³⁷⁴ Töteberg 1984, S. 25

Verfremdungseffekt kann als Parallele zu Brecht gesehen werden. Wolfgang Seibel untersucht die Begrifflichkeiten Montage und Collage genauer und macht erstere an bedeutungstiftenden Prinzipien fest, zweitere an dem Fehlen inhaltlicher Kompositionsprinzipien. In Fassbinders *Preparadise Sorry Now* erkennt er die kombinatorische Szenenmontage als primäres Gestaltungsmittel, mit welcher selbständige Textelemente nach einem übergeordneten Plan (beliebig) aneinandergereiht werden (können) und somit zum Ausdrucksinstrument werden.³⁷⁵

4.2. Der Habitus des Experimentellen

Wie Johanna Firaza dargestellt hat, ist selbst eine scheinbar eindeutige Zuordnung zum Volksstück einiger Fassbinder Stücke nur bedingt möglich.³⁷⁶ Fassbinder ist viel mehr an dem formalen Experiment interessiert als dass er sich einer Theaterkonzeption und –tradition völlig verschrieben hätte. Benützte er zwar Vorlagen und Inspirationen aus aktuellen zeitgenössischen Vorfällen, so schafft er es mittels einer stilisierten und artifiziellen Sprache dennoch, die Thematiken dem Realismus zu entziehen. Dagmar Ralinofsky spricht gar von Imitation, die zum konstituierenden Prinzip in Fassbinders Theaterarbeit wird.³⁷⁷ Diese künstliche Sprache stört den Handlungsablauf und die Wahrscheinlichkeit der aristotelischen Poetik und kann als Mittel der Verfremdung gesehen werden. Das „Sprachstück“ schlechthin ist *Blut am Hals der Katze*, in welchem Fassbinder die Kommunikation einer Gesellschaft als sinnentleert und nicht funktionierend darstellt.

Neben der sinnentleerten Sprache sind es außerdem das Experimentelle, das Mittel der Collage sowie die Fokussierung auf Präsentation und nicht Interpretation von Text, die Fassbinder in die Nähe der postdramatischen Theorie stellen. Hans-Thies Lehmann selbst bringt Fassbinder direkt mit dem Postdramatischen in Verbindung, indem er dessen Stücke *Katzelmacher* und *Bremer Freiheit* als Beispiele von Hypernaturalismus anführt.³⁷⁸ Mit Hypernaturalismus beschreibt er die Tendenz im postdramatischen Theater, natürliche, triviale Alltagsereignisse ins Absurde, Unwahrscheinliche, Grotteske überzuführen. Gemeint sind hier Erlebnisse der unteren Schichten, es vollzieht sich eine Steigerung der Erlebnisse

³⁷⁵ Vgl. Seibel, Wolfgang. *Die Formenwelt der Fertigteile. Künstlerische Montagetechnik und ihre Anwendung im Drama*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1988, S. 144ff

³⁷⁶ Vgl. Firaza 2002, S. 66f

³⁷⁷ wie oben angeführt

³⁷⁸ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999. 3. veränderte Auflage 2005

nach unten.“³⁷⁹ Lehmann stellt Fassbinder hiermit direkt in den Kontext des Postdramatischen, unterlässt jedoch eine genaue Differenzierung seiner Theaterarbeit, die zwar Parallelen zum Postdramatischen Theater (vor allem während seiner anfänglichen, experimentellen Phase) aufweist, spätestens aber mit der Hinwendung zum Melodrama sich von diesem entfernt.

Das Stück *Werwolf* stellt bereits in seinem Produktionsprozess ein Experiment dar. Fassbinder und Harry Baer erarbeiteten gleichzeitig und unabhängig voneinander Texte, die erst bei der Probe in Form einer Collage von kurzen Szenen zusammengefügt wurden.

4.3. Klassikerzertrümmerung

Der Weg des Regisseurs Fassbinder auf der Bühne und der Weg des Autors ins Drama ist immer auch ein Durchqueren alter Stoffe und Formen des Theaters (und des Films). Ein Durchqueren und ein Durchkreuzen – es scheint manchmal, als beziehe Fassbinders Arbeit ihren Antrieb aus der Lust an etwas Vorgefundenem und Vorgegesehenem so sehr wie aus dem Reiz, es zu zertrümmern, um im Kontext des Alten Platz zu schaffen für den eigenen Gedanken.³⁸⁰

Rainer Werner Fassbinder griff in seiner Arbeit als Dramatiker und Regisseur nicht nur auf bestehende Theaterkonzeptionen und –theorien zurück, sondern scheute auch nicht davor, Klassiker des bürgerlichen Bildungskanons zu verfremden und zu dekonstruieren und sie so als Ideologie zu entlarven. In der Literatur setzte sich der Terminus der *Klassikerzertrümmerung* durch - nicht ohne Grund wurden Fassbinders Werke „Bastarde der Form“³⁸¹ genannt.

Seine Stücke *Ajax* und *Iphigenie auf Tauris nach Johann Wolfgang von Goethe* sind zeitkritische Zitate des Originals, Demontagen, die durch eine polemische Bearbeitung (teils mit Montage tagespolitischer Zitate) eine neue Bedeutung erfahren. Die Produktionen *Die Bettleroper*, *Das Kaffeehaus* und *Das brennende Dorf* sind zwar ebenso Klassikerbearbeitungen, weisen in ihrer kritischen Auseinandersetzung mit dem Original jedoch einen eigenen Stil, eine eigene Ästhetik und, im großen Unterschied zu den beiden ersten, Respekt gegenüber der Vorlage auf:

³⁷⁹ Vgl. Lehmann 2005, S. 211f

³⁸⁰ Iden 1974, S. 27f

³⁸¹ Heinrichs, Benjamin „Fassbinder, Rainer Werner. Oder: Immer viel Trauer dabei“. *Theater heute*. Jahressonderheft 1972, S. 70

Aber mittlerweile gehört das »anti«- Pronomen gestrichen, weil man mit den alten Stücken nun anders umzugehen weiß, als sie nur zu verhöhnen, weil man gelernt hat, sie nutzbar zu machen, sie auf SCHÖNE Stellen zu reduzieren und weil man eine Spielweise erarbeitet hat, die es erlaubt, Zufälliges neben Geregelterm, Unfertiges neben Gelungenem, Lockerheit neben Anspannung miteinander auskommen zu lassen.³⁸²

Es war vor allem ein Charakteristikum des Regietheaters, sich alten klassischen Stoffen mit zeitgenössischer Perspektive zu nähern und deren Prämissen sowohl auf formaler als auch inhaltlicher Ebene in Frage zu stellen.³⁸³

David Barnett sieht eine unmittelbare Parallele von Fassbinders Klassikerbearbeitungen mit den Forderungen Hans Magnus Enzensbergers. Im Kursbuch 15 von 1968 untersuchte dieser in „Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend“ den Status der zeitgenössischen Literatur.³⁸⁴ Wegen seines Essays ordneten ihn viele in die Reihe der Literaten, die den Tod der Literatur proklamierten. Bei genauerer Betrachtung ist Enzensbergers Text jedoch viel mehr eine Gegenrede zum Tod der Literatur. Gleich zu Beginn verhöhnt er jene, die sich zur Beerdigung dieser eingefunden haben, „[...] deren Ende sich gar nicht absehen lässt, und bei dem die Verblichene in unheimlicher Frische, immer aufgekratzt und immer wilder aufgeschminkt, sich einfindet.“³⁸⁵ Denn „das Geräusch der Säge täuscht darüber hinweg, wie dicht der Ast noch ist, auf dem sie sitzt, die Literatur.“³⁸⁶ Bis dato beherrschte die bürgerliche Epoche die Weltliteratur, das Ende der Dominanz der Bourgeoisie ist nicht in Sicht. Die revolutionäre Kunst, sowohl in der Literatur als auch die des Straßentheaters und der Agitprop-Songs, verurteilt er als gescheitert. Enzensberger sieht jedoch nicht bereits in der bloßen Bekämpfung der bürgerlichen Kunst den revolutionären Erfolg, sondern erst dann, wenn man sich gegen die herrschaftsproduzierenden Systeme stellt. „Eine politische Bewegung, die sich statt mit der Staatsmacht mit älteren Belletristen anlegte, würde damit nur ihre Feigheit zur Schau stellen.“³⁸⁷ David Barnett erkennt zwar richtig Enzensbergers Forderung, etablierte Formen von Autorität und veraltete Mechanismen aufzubrechen, münzt diese aber auf den Umgang mit der bürgerlichen Literatur und somit auch auf Fassbinders Bearbeitungen von klassischen Texten um, die er in direkte Verbindung mit Enzensbergers

³⁸² Strauß 1987, S. 194

³⁸³ Vgl. Kapitel 2.1.1.

³⁸⁴ Enzensberger, Hans Magnus. „Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend“. In: *Kursbuch 1968. 11-15*. Hg. ders. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008. S. 187 –199.

³⁸⁵ Enzensberger 2008, S. 188

³⁸⁶ eben da

³⁸⁷ Enzensberger 2008, S. 195

Gedanken stellt.³⁸⁸ Hans Magnus Enzensberger sieht jedoch die revolutionären Möglichkeiten in Reportagen, Kolumnen und Berichten wie von Günter Wallraff, Ulrike Meinhof und Georg Alsheimer und vor allem unter einer angemessenen Einschätzung der eigenen Bedeutung von Seiten der Literaten.³⁸⁹

So kongruent sich auch Fassbinders Klassikerbearbeitungen in Barnetts These von Enzensbergers „Tod der Literatur“ einfügen würden, so wenig stimmig ist diese bei genauerer Betrachtung von Enzensbergers Essay. Fassbinders Klassikerzertrümmerungen sind zwar auf eigene Weise politisch, wie wir gleich anhand von seiner Iphigeniebearbeitung sehen werden, ihn jedoch in den revolutionären Gedankenfluss eines Enzensbergers zu schmeißen, bedeutet, Fassbinder einer konkreten literar-politischen Bewegung zuzuschreiben, der sich der Individualist und politische Freigeist sicherlich verweigert hätte.

Richtig liegt Barnett mit seiner Überlegung, dass die Klassikerzertrümmerung zwar ein Charakteristikum des Regietheaters ist, Fassbinders Arbeit sich jedoch von diesem dahingehend unterscheidet, dass er den Text im Kern dekonstruiert, das Regietheater seine Zertrümmerung jedoch auf den Inszenierungsstil fokussiert.³⁹⁰

4.4. Fazit

Fassbinders Theaterarbeit, sowohl als Regisseur als auch als Dramatiker, war vor allem an das Experimentelle geknüpft, das Experiment mit Inhalt und Form, mit verschiedenen Stilen. Jeder Text stellt eine in sich geschlossenen Einheit dar und kann nur also solche untersucht werden. Allgemein geltende Rückschlüsse auf das Gesamtwerk sind folglich schwierig und meist undifferenziert.

Bevor Fassbinder sich dem action-theater anschloss, hatte er bereits zwei Filme gedreht, wusste also ob der ästhetischen Mittel dieses Mediums Bescheid und konnte so das Experiment wagen, wie diese auf eine anderes Medium, auf das Theater, transportiert werden könnten. Diese Form der Wechselwirkungen der Medien, von Film und Theater, und auch Fernsehen, zog sich immer wieder durch Fassbinders Schaffensprozess und stellt nach Militz den größten Bereich des Experimentellen bei Fassbinder dar.³⁹¹ Fassbinder schafft mit seinem Habitus des Experimentellen eine Rezeptionssituation, in der der Zuschauer angeregt wird, sowohl Gefühle zu dem Rezipierten zu entwickeln, als auch über jene zu reflektieren.

³⁸⁸ Vgl. Barnett 2005, S. 64

³⁸⁹ Enzensberger 2008, S. 196

³⁹⁰ Vgl. Barnett 2005, S. 85

³⁹¹ Militz 2006, S. 250

So sehr Fassbinder seine Dramenwerke auch unter das Postulat des Experimentellen der Form stellte und ebenso inhaltlich durch Künstlichkeit, Negierung des Mimetischen und Realen überzeugte, so bedeutet dies nicht, dass wir es hier nur mit sinn- und bedeutungslosen Experimentaltexten zu tun haben. Fassbinders Kritik bezog sich auf das menschliche Bewusstsein, das er anhand seiner Typisierungen zeigte und das von gesellschaftlichen Mechanismen konstituiert und bestimmt wird. Er tat dies jedoch nicht mit kritisch, realistischen Analysen sondern er erzeugte Stimmungsbilder, die teils melodramatisch angehaucht waren. So behandelt er zwar gesellschaftspolitisch relevante Themen wie die Emanzipation der Frau (*Bremer Freiheit*), Rassismus und die Intoleranz Minoritäten jeglicher Art gegenüber, reflektiert darüber jedoch nicht in einem kritischen Diskurs sondern transportiert sie stilisiert in die artifizielle Welt des Theaters. Fassbinders Stücke sind, wie Benjamin Heinrichs formulierte, „[...] Reflexe auf die Welt – keine Gebrauchsanweisungen zu ihrem besseren Verständnis.“³⁹² Zum obersten Stilmittel erklärte er die Künstlichkeit, die sich sowohl in der Sprache als auch in der Gestik und Mimik manifestierte, eine klare Opposition zum narrativen Theater, das Wirklichkeit mimetisch abbildet.

Fassbinder's drama is typified by its refusal to be programmatic or schematic. His creativity did not entail the continued reprocessing and refinement of an aesthetic, but the ceaseless search for a new stimuli and new forms.³⁹³

Als Veranschaulichung einer Fassbinderschen Klassikerzertrümmerung wird im Folgenden nun zum Abschluss *Iphigenie auf Tauris nach Johann Wolfgang von Goethe* näher betrachtet, Fassbinders angewandte Strategien und deren Resultate untersucht werden.

³⁹² Heinrichs 1972, S. 70

³⁹³ Barnett 2005, S. 257

5. Iphigenie auf Tauris nach Johann Wolfgang von Goethe

*„Die Geschichte ist einfach. Es geht um Macht, und einer hat sie. Natürlich.
Und der gibt sie nicht her.“³⁹⁴*

5.1. Der Prätext - Iphigenie auf Tauris von Johann Wolfgang von Goethe

5.1.1. Inhalt

Iphigenie, Tochter des Agamemnon und der Klytämnestra, wird von ihrem Vater zum Segen des Trojanischen Krieges als Opfer bestimmt und von Diana, Göttin der Jagd und Fruchtbarkeit, gerettet und nach Tauris entführt. Dort lebt sie als Priesterin des Dianen - Tempels und kann den Herrscher Thoas dazu überreden, Neuankömmlinge auf der Insel nicht dem Opferritus hinzugeben. Iphigenie behält ihre Herkunft, ob des Fluches der auf ihrem Geschlechte liegt, der Tantalusqualen³⁹⁵, für sich. Erst als Thoas erneut um ihre Hand anhält, gibt sie diese als Grund ihrer Abweisung Preis. Thoas, erzürnt über die abermalige Zurückweisung, führt das Opferritual wieder ein. Iphigenies Bruder Orest schlägt es gemeinsam mit seinem Weggefährten Pylades und seiner Gefolgschaft an die Küste Tauris' und soll sogleich dem Ritual zum Opfer fallen. Nach einiger Zurückhaltung und Verwirrung erkennen sich die beiden Geschwister und Iphigenie, durch ihre Priesterschaft für das Opferritual verantwortlich, verspricht den Gefangenen zu helfen und mit ihnen in ihre Heimat zurückzukehren. Getrieben von Pflicht- und Schuldgefühl gegenüber Thoas, der ihr wie ein Vater war, beichtet sie ihm das Vorhaben und überlässt ihm das Schicksal aller. Thoas, obwohl sich des Verlustes einer Priesterin sowie potentiellen Gemahlin bewusst, lässt die Geschwister gen Heimat ziehen.

Goethes Werk, das nach sämtlichen Änderungen 1787 zum ersten Mal in Druck erschien, gilt als wichtiger Wegbereiter vom Übergang des griechischen Dramas, der antiken Tragödie, hin zum modernen Schauspiel. In formaler Sicht hält sich Goethe weitgehend an die aristotelische Poetik, indem er die Einheit von Raum, Zeit und Handlung wahrt. Inhaltlich nähert sich das

³⁹⁴ Fassbinder, Rainer Werner. „Iphigenie auf Tauris nach Johann Wolfgang von Goethe“. In: ders. *5 Stücke nach Stücken*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1986, S. 27

³⁹⁵ Die Götter verhängten einen Fluch über das Geschlecht des Tantalus, der die Allwissenheit der Götter prüfen wollte und ihnen seinen Sohn Pelops zum Mahl vorsetzte. Der Fluch zog sich von dem Ahnherrn Tantalus über Pelops, Atreus, Agamemnon bis hin zu Orest: In jeder Generation gab es Mord, Verrat und Totschlag innerhalb der Familie. Der letzte Mord ist der des Orests an seiner Mutter Klytämnestra, mit dem er den Tod seines Vaters rächt. Erst mit Hilfe Iphigenies wird der Fluch aufgehoben.

Werk jedoch dem modernen Schauspiel an, indem es einen selbstbestimmten, sein Schicksal in die eigenen Hände nehmenden Menschentypus repräsentiert, dessen Leben nicht mehr von den Göttern gelenkt und dominiert wird. Die Figuren reflektieren über menschliches Handeln und das Problem der Freiheit und weisen moderne Charakterzüge auf: Iphigenie handelt auf Grund ihrer Reflexion über Vernunftgründe und ihrer individuellen Humanität, die sich in ihrer Sprachvirtuosität manifestiert und die zu einem der wichtigsten Begriffe in der deutschen Klassik wird.³⁹⁶ Goethe stellt vor allem Iphigenies innere Konflikte aus, was die Handlungsarmut des Stückes erklärt und weshalb sein Stück oft als Seelendrama bezeichnet wurde.³⁹⁷ Pylades zeichnet sich durch Kompromissfähigkeit, Orest durch Toleranz gegenüber einem als barbarisch ausgewiesenem Volk auf und der bei Fassbinder als Tyrann diffamierte Thoas repräsentiert den in der deutschen Klassik aufkommenden Typus des aufgeklärten Fürsten, der sich der Humanität Iphigenies anschließt, die Tradition des Menschenopfers aufhebt und den Goethe in Weimar in der Person des Herzogs Karl August suchte. In der Literatur gilt Goethes Werk als Konstituierung eines gerechten Fürstenbildes, wie es von den Dichtern des 18. Jahrhunderts gepflegt und verbreitet wurde, das ein neues Verhältnis zwischen Untertan und Fürst etabliert und mit dem zwischen Mensch und Gottheit in dem Werk korreliert. Goethes Iphigenie gilt als Stück vom Großmut der Mächtigen, von der Freiheit des selbstbestimmenden Individuums, eine rezeptionsgeschichtlich nicht unproblematische Interpretation, wie Hoock und Hermann zeigen.³⁹⁸ Auch Fassbinder verwehrt sich dieser Ideologie verbreitenden Stück des humanistischen Bildungskanons und präsentiert seine eigene Wahrnehmung vom Großmut der Mächtigen.

³⁹⁶ Vgl. Bernhard, Rüdiger. *Erläuterungen zu Johann Wolfgang von Goethe „Iphigenie auf Tauris“*. Hollfeld: Bange Verlag, 2005. 3. Auflage, S. 99

³⁹⁷ Vgl. Hoock, Yvonne. *Iphigenie-Prätexte und deren Variationen in der Gegenwart*. Karlsruhe: Masterthesis, 2008. S. 19.

³⁹⁸ Zu einer genaueren und kritischen Betrachtung von Goethes Iphigenie vergleiche: Hermann, Christine. *Iphigenie. Metamorphosen eines Mythos im 20. Jahrhundert*. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2005 sowie Hoock, 2008.

5.2. Iphigenie als pervertierte Freiheit - Fassbinders *Iphigenie auf Tauris* nach Johann Wolfgang von Goethe³⁹⁹

Fassbinder verweist mit seiner *Iphigenie* schon im Titel auf den Prätext und auf den Autor, dessen Autorität er damit kritisiert. Zum Kritikpunkt werden Goethe und sein bürgerlicher Humanismus.⁴⁰⁰ Mit dieser im Titel vorhandenen Referenz impliziert Fassbinder eine starke Anlehnung an den Prätext, wird dieser Erwartungshaltung jedoch nicht gerecht werden.

5.2.1. Personen

Die Personen sind bei Fassbinder Repräsentanten bestimmter Positionen im Diskurs von sozialer Kontrolle und Macht anstatt charakteristischer, psychologisch entwickelter Figuren. Trotz einiger Dialoge dominieren Monologe, welche die Figuren zu sich oder zum Publikum, teilweise gleichzeitig sprechen. Kommunikation zwischen ihnen findet kaum statt. Neben dem Originalton Goethes lässt Fassbinder seine Personen auch Bayrisch, Englisch und Französisch sprechen. Der Rezipient findet eine zu Goethe entgegengesetzte Situation vor: Weder erhält er Einblick in das Seelenleben der Figuren, noch gibt es einen durch diese motivierten Handlungsstrang zu verfolgen. Wie Hoock richtig bemerkt, setzt Fassbinder die Kenntnis des Goetheschen Prätextes voraus, sodass der Plot im Hintergrund unkommentiert voranschreitet während im Vordergrund ein Diskurs über Macht und Repression dem anderen folgt.⁴⁰¹

Arkas, bei Goethe treuer Diener Thoas', fällt bei Fassbinder eine Erzählerfunktion zu. Er kommentiert das Geschehen und vermittelt Hintergrundinformation das gesamte Stück hindurch. Durch ihn erfährt der Leser zu Beginn, dass Thoas schon seit zwanzig Jahren über seine Sklavin Iphigenie auf der Insel Tauris herrscht. Tauris, fügt Arkas hinzu, Symbol einer tyrannischen und repressiven Welt, ist überall.

Orest und Pylades sind ein homosexuelles Paar, das es nach Tauris verschlagen hat. Sie vertreiben sich die Zeit mit Liebesspielen und dem Genuss bewusstseinsweiterender

³⁹⁹ Barnett weist darauf hin, dass es insgesamt 4 Versionen von Fassbinders *Iphigenie* gibt: die gedruckte Standardversion, eine weitere gedruckte Version, welche die Aufführung am TAT 1974 begleitete. Die Fassbinder Foundation verfügt über eine Version, die eine sehr frühe sein muss und des Weiteren besitzt auch der Schauspieler Rudolf Waldemar Brem eine Version, die trotz einiger Variationen der Standardversion sehr entspricht. Vgl. Barnett 2005 S. 85. Im Folgenden wird die Standardversion, abgedruckt in: Fassbinder 1986, S. 7 – 27, zur Betrachtung herangezogen.

⁴⁰⁰ Vgl. Barnett 2005, S. 86

⁴⁰¹ Vgl. Hoock 2008, S. 46

Mittel bis sie Iphigenie in ihrem Käfig entdecken. Mit ihrer Homosexualität einerseits und dem Gebrauch des Bayrischen Dialekts und dem Drogenkonsum andererseits entsprechen sie nicht den gängigen Konventionen und werden so zu Vertretern einer Subkultur, einer Gegenposition.

Iphigenie ist seit zwanzig Jahren auf der Insel Tauris in einem Käfig als Sklavin Thoas' gefangen. Sie erfährt zwei unterschiedliche Charakterzeichnungen. In den Augen Pylades ist sie die Reinkarnation des Reinen, in weißem Gewand, frei von Gefühlsregungen des Hasses, der Sünde, der Lust, der Bosheit, des Zorns, der Aggression, des Aufstandes (!) und des Widerstandes (!).⁴⁰² Thoas wiederum erkennt in ihrem Herzen ein Feuer der großen Sinneslust: „Ihr Atem geht stoßweise im Schlaf, als Ausdruck der unzüchtigen Träume. Ihr Körper windet sich unter dem Gedanken an ein starkes Männerglied.“⁴⁰³ Fassbinder entwirft ein starkes Kontrastbild zur Goetheschen Iphigenie. Nicht mehr als Priesterin sondern als Sexsklavin Thoas' lebt sie auf Tauris.

Thoas verkörpert den masochistischen Tyrannen, der Gefallen und Lust an Folterung und Versklavung findet und jeden noch so kleinen Auf- und Widerstand, der sich in seinem Lande regt, brutal niederschlägt. Wie so oft bei Fassbinder geht Liebe und Sex nicht ohne Gewalt und Besitzanspruch einher. Folgender kannibalistischer Kraftausdruck wäre sicher auch im Sinne Artauds gewesen:

Dein Fleisch fressen. Deine Knochen abzufieseln. Deine Augen zu braten, Deine Brüste sind Punchingbälle. Ich setze dich auf einen spitzen Pfahl. Ich fasse deine Schultern und drücke dich nach unten. Du verreckst an deiner Geilheit.⁴⁰⁴

Iphigenie spricht gleichzeitig: „Der Tyrann ist ein Lustgreis. Die Tyrannei ist die Lust der Greise.“⁴⁰⁵

5.3. Intertextuelle Bezüge - der Einbruch des Zeitgenössischen

Fassbinder zieht das Original Goethes heran, um es zu dekonstruieren, mit zeitgenössischem Material zu montieren um somit einen neuen Sinn zu generieren. Indem er intertextuelle Referenzen, die Bezugnahme seines Textes auf andere⁴⁰⁶, in diesem Fall zeitgenössische, verwendet, kontextualisiert Fassbinder das Geschehen und raubt ihm so den Charakter des

⁴⁰² Vgl. Fassbinder 1986, S. 14

⁴⁰³ Fassbinder 1986, S. 15

⁴⁰⁴ Fassbinder 1986, S. 11

⁴⁰⁵ eben da

⁴⁰⁶ Vgl. Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzlers Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. 4., aktualisierte u. erw. Auflage. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2008. S. 330

Zeitlosen. Im Folgenden sollen nun die wichtigsten intertextuellen Bezüge, sowohl auf Goethes Prätext als auch auf andere Texte, herausgearbeitet werden.

5.3.1. Goethes Prätext

Eine wichtige Stelle übernimmt Fassbinder von Goethe, nämlich Orests Wahntraum, in dem er mit seinen Ahnherrn konfrontiert wird und der der Anlass zur Aufhebung des Fluches über das Geschlecht der Tantaliden ist. Bei Goethe stellt dieser Monolog den Höhepunkt und Peripetie des Dramas dar, Fassbinder lässt Teile des Monologs von den anderen Figuren in lächerlicher Art und Weise gleichzeitig wiederholen und mokiert sich so über die gesamte Rede im Einzelnen und über Goethe und dessen Sprache im Allgemeinen.⁴⁰⁷ Orest versöhnt sich mit seinen Ahnherren im Marihuanarausch:

OREST:
Noch einen! Reiche mir
aus Lethes Fluten
den letzten kühlen
Becher der Erquickung.

Bald ist der Kampf
des Lebens aus dem
Busen hinweggespült
bald fließet still
mein Gesicht
der Quelle des Vergessens
hingegen
zu euch, ihr Schatten
in die ewgen Nebel.

Welch ein Gelispel hör
ich in den Zweigen

Welch ein Geräusch aus
jener Dämmerung säuseln

Sie kommen schon, sie
kommen, sie kommen
schon
den neuen Gast zu sehn
Wer ist die Schar?
Wer seid ihr?
Sie gehen friedlich
Friedlich – miteinander
Meine Väter.
Sie gehen friedlich
miteinander, meine

ALLE:
Aus Lethes Fluten noch
einen Becher der Erquik-
kung,

Der Krampf des Lebens
hinweggespült.

Der Quelle des Vergessens
hingegen.

In die ewgen Nebel.

IPHIGENIE
Welch ein Gelispel
In den Zweigen

ALLE
Welch ein Geräusch
IPHIGENIE
Aus der Dämmerung

ALLE
Welch ein Gelispel
IPHIGENIE
Welch ein Geräusch
ALLE
Welch ein Gelispel
IPHIGENIE

⁴⁰⁷ Vgl. Barnett 2005, S. 88

feindlichen Väter	Welch ein Geräusch
Was wollt ihr, wandelnde	ALLE
Gestalten?	Welch ein Gelispel
Ja, sie sinds. Die	IPHIGENIE
Ahnherren meines Hauses.	Welch ein Geräusch ⁴⁰⁸

Christine Hermann sieht in dieser Textpassage einen inhaltlich unwichtigen Drogenexkurs (kurz davor wird von Orest und Iphigenie Marihuana konsumiert), der bestenfalls zur Manifestation der gesellschaftlichen Gegenposition durch gemeinschaftlichen Drogenkonsum von Schauspieler und Zuschauer diene.⁴⁰⁹ In der Rezeption der Hörspielfassung des Stückes wird der Wahntraum, begleitet von Vogelgezwitscher und Flugzeuggeräuschen, als Drogentraum noch deutlicher.⁴¹⁰

5.3.2. Klau mich – Gerichtsprotokolle der Kommunarden

Orest und Pylades lässt Fassbinder in die Rollen der Kommunarden Fritz Teufel und Rainer Langhans schlüpfen, die bei einem ihrer Prozesse, den sie in ihrer Publikation *KLAU MICH* als „Moabiter Seifenoper“ bezeichneten, das Gericht mit skurrilen Antworten zur Verzweiflung und ad absurdum trieben.⁴¹¹ Thoas wird zum Synonym der staatlichen, autoritären Gewalt, die in der Moabiter Seifenoper in den Figuren des Landgerichtsdirektors Schwerdtner und des Oberstaatsanwaltes Kuntze repräsentiert wird. Fassbinder übernahm die Befragung über die zur Brandstiftung aufrufenden Flugblättern sowie die kurz angesprochene Thematik über sexuelle Schwierigkeiten:

THOAS: Ich wollte das Thema eigentlich nicht behandeln. Aber weil Sie selbst von sexuellen Schwierigkeiten gesprochen haben, was meinen Sie damit und auf was bezieht es sich?

[...]

THOAS: Wie äußert sich das so, wenn man solche Schwierigkeiten hat, von denen Sie sprechen.

PYLADES: Können Sie sich das denn gar nicht vorstellen? Oder haben Sie denn keine?

[...]

THOAS: Und wenn nun irgendjemand auf den Gedanken gekommen wäre, das zu probieren, eine Zigarette in einer Kabine eines Warenhauses anzuzünden.

⁴⁰⁸ Fassbinder 1986, S. 15f

⁴⁰⁹ Vgl. Hermann 2005, S. 70f. Hermann untersucht hier Transformationen des Iphigenienmythos an Hand von vier literarischen Beispielen u.a. an dem von Fassbinder und konstatiert in allen vier eine Rücknahme der Goetheschen Humanitätsutopie, die an Hand der Konfrontation mit dem spezifischen gesellschaftspolitischen Kontext deutlich wird.

⁴¹⁰ Hörspiel: *Iphigenie auf Tauris nach Johann Wolfgang von Goethe*. Regie: Rainer Werner Fassbinder. Musik: Peer Raben. Westdeutscher Rundfunk 1971. 30'

⁴¹¹ Langhans, Rainer. Teufel, Fritz. *Klau mich*. München: Trikont, 1977

PYLADES: Ich muß [sic!] sagen, es ist keiner auf den Gedanken gekommen, daß [sic!] man das tun könnte – bis auf den Herrn Staatsanwalt. Der hat es aber auch nicht getan leider.

OREST: Wann oans a Oiter hat, a bestimmts, na lernst nix mehra, und wann a sagt zu dir, recht host, glab mas, no schlogt er erst recht zrück. Oans konst mitnehma, ändan is schwer.⁴¹²

Und in KLAU MICH heißt es:

SCHWERDTNER: Herr Langhans, ich wollte das Thema eigentlich nicht behandeln. Aber weil Sie heute Vormittag selbst von sexuellen Schwierigkeiten gesprochen haben, was meinen Sie damit und auf was bezieht es sich?

[...]

SCHWERTNER: Wie äußert sich das denn so? Wenn man solche Schwierigkeiten hat, von denen Sie sprechen?

LANGHANS: Können Sie sich das denn gar nicht vorstellen? Oder haben Sie denn keine? Das wäre erstaunlich!

Vorsitzender wird bleich und schluckt. Gelächter.

[...]

StA KUNTZE: Und wenn nun irgendjemand auf den Gedanken gekommen wäre, das zu probieren, was in den Flugblättern steht, eine Zigarette in einer Umkleidekabine eines Warenhauses anzuzünden?

TEUFEL: Ich muß [sic!] sagen, es ist keiner auf den Gedanken gekommen, daß [sic!] man das tun könnte – bis auf den Herrn Staatsanwalt. Der hat es aber auch nicht getan, sondern eine Anklageschrift verfaßt.⁴¹³

5.3.3. Das Rote Buch

Fassbinders Affinität zur Thematik der Studentenrevolution, der 68er Bewegung, zeichnet sich ebenso in der Verwendung von Anleihen aus Mao Tse-tungs Rotem Buch ab, das für bundesdeutsche Revolutionäre wie Rudi Dutschke zur Bibel wurde. Mit Referenzen dieser Art treibt Fassbinder die Kontextualisierung in die bundesdeutsche Zeitgeschichte voran.

PYLADES: Wir müssen es lernen, die Probleme allseitig zu betrachten, nicht nur die Vorderseite der Dinge zu sehen, sondern auch ihre Kehrseite. Unter bestimmten Bedingungen kann Schlechtes zu guten Ergebnissen und Gutes zu schlechten Ergebnissen führen.⁴¹⁴

OREST: Probleme ideologischen Charakters, die im Volke entstehen, können nur mit der Methode der Demokratie, mit der Methode der Diskussion, Kritik, Überzeugung und Erziehung, nicht aber durch Zwangs- und Unterdrückungsmaßnahmen gelöst werden.⁴¹⁵

Und bei Mao heißt es:

⁴¹² Fassbinder 1986, S. 22ff

⁴¹³ Langhans, Teufel 1977. o.S.

⁴¹⁴ Fassbinder 1986, S. 21

⁴¹⁵ Fassbinder 1986, S. 21

Alle Fragen ideologischer Art und alle Streitfragen innerhalb des Volkes können nur auf demokratischem Wege, auf dem Weg der Diskussion, der Kritik, der Erziehung durch Überzeugung gelöst werden, nicht durch Zwang und Unterwerfung.⁴¹⁶

Wir müssen lernen, Probleme ganzheitlich zu betrachten, wir dürfen nicht nur die Vorderseite der Dinge betrachten, sondern müssen auch deren Rückseite betrachten. Unter bestimmten Voraussetzungen kann man aus einem schlechten Ding gute Ergebnisse und aus einem guten Ding schlechte Ergebnisse herausholen.⁴¹⁷

5.3.4. Die Bottroper Protokolle

Erika Runge hat in ihren Bottroper Protokollen (1968) Interviews zusammengefasst, die sie mit Bewohnern einer kleinen Stadt im Ruhrgebiet geführt hat.⁴¹⁸ Entscheidendes Ereignis ist die Stilllegung der nahe gelegenen Kohlenzeche. Im Vorwort rechnet Martin Walser scharf mit jenem 68er-Idealismus ab, der die Arbeiterschaft und die Rezeption einschlägiger, auf Basis des Proletariats gestützter Revolutionsliteratur zwar in das Zentrum seines Strebens stellte, der Arbeiterklasse jedoch selbst keinen Raum zur Äußerung gab. In Film und Literatur, die grundsätzlich bürgerlich sind, und selbst sogar in der sozialistischen Literatur kommen Arbeiter nicht über den Status des Erwähnt-werdens hinaus. Nicht so in den Bottroper Protokollen, in denen Arbeiter, Angestellte und Hausfrauen aus ihrem Leben erzählen. Erika Runge dokumentiert mit diesen Protokollen das unmittelbare Lebensgefühl jener „[...] die kein Talent [...] zum Aufstieg haben [...], die [...] von keiner Partei und von keiner Zeitung vertreten sind. Leute also, die nicht zu Wort kommen.“⁴¹⁹

Fassbinder gibt ihnen in seiner *Iphigenie* ebenso Raum, die Erzählung der Putzfrau Maria B., die seit 1924 in Bottrop lebt und von den Kriegserlebnissen sowie der existentiell schwierigen Zeit danach berichtet, wird von Iphigenie selbst vorgetragen und somit als ihre Biografie herausgestellt.

Ich bin aus Ostpreußen, aber ich bin schon lange hier, seit 24, da waren auch familiäre Dinge, die da bestimmten, daß [sic!] meine Eltern hier nachm [sic!] Rheinland gezogen sind. Meine Schwester, die hatte jemanden kennengelernt, und die haben hierin geheiratet, und wie das dann so bei Mutter ist, jetzt das Kind, das nicht mehr da, das fehlte am meisten. Ich hatte fünf Geschwister, wenn sie lebten,

⁴¹⁶ Grimm, Tilemann (Hg.). *Das Rote Buch. Worte des Vorsitzenden Mao Tse-tung*. Frankfurt am Main. Hamburg: Fischer Bücherei GmbH, 1967, S. 38

⁴¹⁷ Grimm 1967, S. 102

⁴¹⁸ Runge, Erika. *Bottroper Protokolle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1968

⁴¹⁹ Runge 1968, S. 8

wäre dreizehn gewesen...Viel Kinder, viel Arbeit und wenig nachdenken. So war dat [sic!] doch.⁴²⁰

Maria B. hat mit 19 Jahren geheiratet und bekam kurz darauf ihr erstes Kind, insgesamt sollten es vier werden. Mit dieser Rolle der traditionellen Hausfrau widerspricht Maria. B. dem Bild der selbstständigen, nach Freiheit strebenden Frau, dem auch Fassbinders Iphigenie, der die Bedeutung von Freiheit abhandeln gekommen ist, entgegengesetzt ist. Während Iphigenie diesen Auszug aus den Bottroper Protokollen spricht, gibt Arkas Thoas' Furcht vor einer Revolution gegen seine Person, Inbegriff der repressiven Macht, wieder. Verfolgt man Maria B.'s Bericht allerdings weiter, so lassen sich sehr wohl Züge einer selbstständigen Frau feststellen, die, um das Überleben ihrer Familie zu sichern, keine Mühen scheut, gegen den Betriebsrat für regelmäßige Lohnzahlungen demonstriert und nach schwerer Krankheit ihres Mannes den Part des Hauptverdieners übernimmt.

5.4. Zerrbild des Großmutes der Mächtigen

Fassbinder montiert Goethes Werk über den Großmut der Mächtigen als Collagestück, das sich um die zentrale Frage von Unterdrückung und Machtausübung dreht. Mit Hilfe intertextueller Bezüge stellt er die zeitgenössisch-kritische Reflexion über Macht und Freiheit ins Zentrum seines Stückes. Mittels Collage zeitgenössischer Materialien aktualisiert und politisiert Fassbinder den Goetheschen Text und kontextualisiert ihn, schreibt ihn gleichsam in seine Lebenswirklichkeit ein.

Vom bei Goethe gepriesenen Großmut der Mächtigen war zur Zeit der Entstehung des Stückes nichts zu spüren: die Brutalität der Staatsgewalt gegenüber eines sich formierenden, bis dato friedlichen und hauptsächlich studentischen Widerstandes, wurde bei dem Polizeieinsatz zur Schah-Demonstration am 2. Juni 1967 nur allzu deutlich.⁴²¹ Auch Fassbinder und seine Truppe erlebten die Repression durch Autorität am eigenen Leib: die *Orghie Ubuh*-Vorstellung wurde vom Hausherrn des Büchner Theater unterbrochen⁴²² und das action-theater am 6. Juni, offiziell wegen Baumängel, inoffiziell weil es den Behörden zu politisch war (Agitationsfolge *Chung*), geschlossen.

⁴²⁰ Fassbinder 1986, S. 18

⁴²¹ Vgl. Kapitel 1.3.

⁴²² Vgl. Kapitel 3.2.3.

„PYLADES: Wie kann kommen, dass ein Mensch den andern beherrscht. Wie kann kommen, dass ein Mensch den anderen unterdrückt.“⁴²³ Thoas repräsentiert in seinem Verhältnis zu Iphigenie eine „erstarrte und pervertierte Gesellschaft, wo Herrschaft und Unterwerfung in sadomasochistischen Spielen ausgelebt werden.“⁴²⁴ Hebt Goethe in seiner *Iphigenie* bei Thoas dessen Großmut hervor, indem er Iphigenie, Orest und dessen Truppe friedlich die Heimkehr antreten lässt, so wird diese bei Fassbinder von Thoas selbst in Frage gestellt:

Warum sollte ich Großmut zeigen? Dankt man mir Großmut? Nie wird mir jemand Großmut danken. Großmut zeigt der Dumme, der es nie zu etwas bringt, der andere, der sich fernhält von läppischen Gefühlen, wird vom Erfolg erfolgt werden.

Thoas schlägt jeden noch so kleinen Widerstand nieder und träumt von Foltermethoden und Strafmaßnahmen. In der Hörspielfassung hat Fassbinder diese ausgearbeitet, ein Gefangener berichtet von Foltermaßnahmen im Gefängnis:

Aus den anderen Zellen hör' ich Schreie, prügeln die Wärter einen Gefangenen?
Das darf es doch gar nicht geben! Ein Schmerz hämmert in meinem Kopf, mein Magen dreht sich, ich seh' getrocknetes Blut an den Wänden, sie schleppen einen durch den Gang, er schreit...und dann ist er stumm. Warum hat er aufgehört zu schreien? In meiner Zelle sind Ratten, sie haben meine Schuhe zerfressen, nachts kriechen sie über mein Gesicht. Die schweren Schuhe der Wärter, auf meinem Gang, sie kommen näher. Der Schlüssel wird ins Schloss gesteckt, der Schlüssel dreht sich.
Help me mother! And God!⁴²⁵

Orest und Pylades wird der Prozess gemacht, das Stück endet mit der Verlautbarung von Strafmaßnahmen, die Thoas' Tyrannei unterstreichen und die eine Absage an Goethes Prätext darstellen.

ARKAS: Den gerechten Lohn ihrer Taten haben sie gefunden, die Bösewichter.
THOAS: OREST, IPHIGENIE, PYLADES: Gefängnisstrafen.
ARKAS: Und was sagt nun Thoas? Was sagt nun Thoas bei Goethe? Nicht unwert scheint du, oh Jüngling, mit der Ahnherrn, deren du dich rühmest, zu sein. Aber groß ist die Zahl der edlen tapfren Männer, die mich mit ihren Waffen begleiten.
Doch: So geht! Und: lebt wohl.⁴²⁶

Wie in vielen Fassbinder-Werken spielt die Freiheit eine bedeutende Rolle, die zwar eine ersehnte, jedoch häufig negative ist, und den Figuren keine Besserung ihrer Lage, ihrer

⁴²³ Fassbinder 1986, S. 20

⁴²⁴ Töteberg 1989, S. 23

⁴²⁵ nach Fassbinders Hörspiel „Iphigenie auf Tauris nach Johann Wolfgang von Goethe.“

⁴²⁶ Fassbinder 1986, S. 25

Lebenssituation beschert.⁴²⁷ Auch Iphigenie, die pervertierte Freiheit selbst⁴²⁸, die von jungem Alter an auf Tauris als Sklavin lebt, hat von Freiheit keine Vorstellung mehr: „Abermals weiß ich nichts von Freiheit, die man mir genommen hat und nie mehr wird geben können [...]“⁴²⁹ Die einzige Freiheit sieht Iphigenie im Tod: „I don’t know what I have to think about freedom. It is not possible to think about anything, I don’t know. Death is freedom.“⁴³⁰ Selbst die Gedanken sind nicht frei, was durch das englische Verb *have* unterstrichen wird. Durch den gleichzeitigen Monolog Arkas’ wird das repressive, autoritäre System als allumfassend und die Unmöglichkeit von Freiheit unterstrichen: „Tauris ist überall“⁴³¹ Hermann weist darauf hin, dass Fassbinder mit dem Hinweis, dass Iphigenie während ihrer Gefangenschaft das Sehen verlernt hat, ein Gedicht von Rainer Maria Rilke zum Vorbild hat. „Ihre Augenlieder verhängen die Sicht nach Licht“⁴³² korrespondiert mit der Darstellung des Gefangenen in *Der Panther*.⁴³³ Eine weitere intertextuelle Referenz lässt sich somit festmachen.

Das zentrale Thema bei Goethe, die Humanität Iphigenies, mit welcher sie Orest, Pylades und die Griechen rettet, wird bei Fassbinder umgekehrt; Iphigenie sitzt von Anbeginn an in ihrem Käfig, Orest und Pylades unternehmen keinerlei Versuche, sie aus ihrer Lage zu befreien. Ironisch singt man „*Yphigeeni! Make me free! Hear me, hear me! Speak with me!*“⁴³⁴, doch wie soll jemand unfreies andere befreien?

Das homosexuelle Pärchen Orest und Pylades zeichnet Fassbinder als Repräsentanten einer lustbetonten und repressionsfreien Subkultur⁴³⁵, was mit dem Querverweis auf die Kommunarden Teufel und Langhans noch mehr unterstrichen wird: „OREST: Der Tränen sind zu viele geweint. Fangt an zu lachen, liebt vögelt, laßt euch nicht stören.“⁴³⁶ Ziehen sie die Repräsentanten des autoritären System zunächst noch ins Lächerliche, so erkennen sie, genauso desillusioniert und resignierend wie die Anhänger der 68er Bewegung, deren

⁴²⁷ Vgl. Firaza 2002, S. 201f. Firaza hebt hier die unterschiedlichen Aspekte und Ansichten von Freiheit in Fassbinders Werken *Iphigenie*, *Blut am Hals der Katze*, *Anarchie in Bayern*, *Das brennende Dorf* und *Bremer Freiheit* hervor. Deutlich wird dies an der Figur der Geesche aus *Bremer Freiheit*, die aus Hoffnung auf Freiheit mordet, sich damit aber noch mehr in die Enge und schließlich in den Tod treibt.

⁴²⁸ Vgl. Fassbinder 1986, S. 10

⁴²⁹ Fassbinder 1986, S. 18

⁴³⁰ Fassbinder 1986, S. 11

⁴³¹ Fassbinder 1986, 11

⁴³² Fassbinder 1986, S. 10f

⁴³³ Vgl. Hermann 2005, S. 61

⁴³⁴ Fassbinder 1986, S. 14

⁴³⁵ Vgl. Töteberg 1989, S. 23

⁴³⁶ Fassbinder 1986, S. 22

Revolutionsromantik Fassbinder nie teilte, zum Schluss des Stückes, dass der Kampf gegen die Mächtigen ein diffiziler, wenn nicht sogar auswegsloser ist:

PYLADES: Orest, mein Geliebter. Ich höre deine Stimme und mir schaudert. Nicht sinnvoll soll sein, was ich tue? Nicht sinnvoll die Taten nach langen durchdachten Nächten. Glaub mir, Geliebter, es nützt.

OREST: Lern was dazua, Bua, ändern ist schwer.⁴³⁷

[...]

OREST: D'Freiheit is a scheen Sach, schlong soit ma si dafür,aba was machst, denkst liaba, bist scho frei, ois daß an Kampf kämpfts, der nachat eh ausichtslos wie ois, was machst gega de, do d Macht ham.⁴³⁸

Den Kampf haben andere geführt. Zur Zeit der Uraufführung Fassbinders *Iphigenie* in München (25. Oktober 1968) wurde Andreas Baader, Thorwald Proll, Gudrun Ensslin und dem ehemaligen action-theater Gründer Horst Söhnlein in Frankfurt der Prozess wegen Kaufhaus-Brandstiftung gemacht.

Indem Fassbinder mittels der Collage und des Zitats zeitgenössische Bezüge herstellt, bricht er Goethes Prätext aus seinem ursprünglichen Rahmen und stellt ihn, verändert und dekonstruiert, in einen neuen Kontext, den seines unmittelbaren Umfelds.⁴³⁹ Fassbinder schafft genau mit diesen formalen und szenischen Mitteln ein Drama der Humanität, jedoch jener unverblühten und ungeschminkten wie sie zur Zeit der Entstehung des Stückes real praktiziert wurde. Ideale nach Goethe wie sittliche Reinheit, Humanität und eben der Großmut der Mächtigen werden bei Fassbinder konterkariert. In seinem spezifischen Kontext kann Fassbinders Stück daher als Kritik an der BRD-Verfassung sowie an der Falschheit des Goetheschen idealen Menschenbildes gesehen werden.⁴⁴⁰ Fassbinder thematisiert die Koexistenz von repressiven (Thoas) und repressionsfreien Systemen (Orest und Pylades) auf Tauris, die Unvereinbarkeit wird in der Resignation Letzterer nur allzu deutlich. Kritisiert Fassbinder zwar repressive, autoritäre Systeme, so stellt er jedoch die Erfolgchancen von revolutionären Strebungen stark in Frage. Umso weniger verwunderlich, dass die Aufführung vom linken Studentenpublikum beinahe unterbrochen wäre.

⁴³⁷ Fassbinder 1986, S. 24

⁴³⁸ Fassbinder 1986, S. 25f

⁴³⁹ Vgl Kapitel 1 und 2

⁴⁴⁰ Vgl. Hermann 2005, S. 74

5.5. Inszenierung

Iphigenie auf Tauris nach Johann Wolfgang von Goethe wurde am 28. Oktober 1968 in der Witwe Bolte uraufgeführt. Neben Stückbesprechungen und Rezensionen kann man auf die Quelle des Hörspiels *Iphigenie auf Tauris nach Johann Wolfgang von Goethe* zurückgreifen, um einen besseren Einblick in den Iphigenischen Abend nach Fassbinder zu gewinnen. Teile dieser Aufführung wurden vom Hessischen Rundfunk für das Programm *Titel, Thesen, Temperamente* mitgefilmt, über die Inszenierung sowie über die Räumlichkeiten des antiteaters erfahren wir somit folgendes:⁴⁴¹

The extract shows both the tiny Witwe Bolte stage, little more than a small podium, the fixed pub tables surrounding it and a raised gallery that looked down onto the stage. Iphigenie sits on a garden swing hammock surrounded by a tubular-steel and chicken-wire cage. The acting is cool and distanced, and when, for example, Thoas and Pylades quote the courtroom dialogue from the K1 trial, they are actually reading the texts from pieces of paper rather than pretending the material is an homogeneous part of the script.⁴⁴²

Yaak Karsunke berichtet:

Fassbinders Iphigenie saß in einem Hollywoodschaukel-Käfig aus Mannesmannrohren und Maschendraht – ein rothaariger Lockvogel, der die (von Peer Raben vertonten) affirmativen Arien Goethens sang und damit zwei junge Homosexuelle anlockte: Orest und Pylades.⁴⁴³

Die Regieanweisungen im Text sind eher spärlich, eine hohe Konzentration fällt der Musik zu. Immer wieder erklingen Orgelklänge, die mit elektronischer Musik gemischt werden, Lieder wie *Deutschland, Deutschland über alles* und *Now we have season of fascists* werden angestimmt und stellen einen lokalspezifischen Kontext her. Komponiert wurde die Musik von Kurt Raab und kann auch heute noch auf der *antiteater Greatest Hits* Schallplatte nachgehört werden. Rhythmisches, ritualisiertes Sprechen trug zum Klangbild und zur Reizüberflutung bei, Monologe wurden immer wieder gleichzeitig gesprochen. Dies wird vor allem bei der Rezeption des Hörspiels *Iphigenie auf Tauris nach Johann Wolfgang von Goethe*, 1971 erstmals ausgestrahlt im Westdeutschenrundfunk, deutlich. Hanna Schygulla spricht die Iphigenie, Hans Hirschmüller den Orest, Ulli Lommel den Pylades, Kurt Raab den

⁴⁴¹ Die Sendung wurde am 17. November 1968 ausgestrahlt und enthält einen 14minutigen Abschnitt über die Iphigenie-Inszenierung. Der Autorin war die Sichtung des Materials leider möglich, folgende Informationen entstammen daher der Arbeit von Barnett 2005, S. 91.

⁴⁴² Barnett 2005, S. 91

⁴⁴³ Karsunke 1974, S. 13

Tohas und Fassbinder übernahm die Rolle des Arkas. Abgesehen von ein paar wenigen Kommentaren Arkas' werden die im Text vorhandenen szenischen Bemerkungen ausgespart. Die oft gleichzeitig, gleich einem Ritual gesprochenen Monologe lenken die Aufmerksamkeit des Rezipienten weg von der Sprache, von der Bedeutung, hin zur Klangmelodie, zur Rhythmik, zur Intonation des Gesprochenen. Akustische Geräusche begleiten beinahe das gesamte Hörspiel, die Gesangseinlagen vermischen sich mit dem Gesprochenen. Hier wird die weiter oben erwähnte Nähe zu Artaud deutlich. Diese Dramaturgie des parallelen Sprechens sowie die Präsenz und beinahe schon Dominanz von Klang und Geräuschen bleiben bei der Lektüre des Textes verborgen.

Den Presseberichten ist zu entnehmen, dass ein Teil des Publikums, vornehmlich aus der linken Studentenschaft (sogar Mitglieder des Münchner SDS sollen darunter gewesen sein, wie die Frankfurter Rundschau schreibt), die Aufführung randalierend und lautstarke Kommentare von sich gebend störten sowie das Publikum terrorisierten.

5.6. Rezeption

Nicht nur die Münchner Lokalpresse, wie der *Münchner Merkur*, die *Münchner tz* und die *Münchner Abendzeitung*, berichteten von der Premiere in diesem kleinen Subkulturtheater, auch die *Frankfurter Rundschau* und die *Süddeutsche Zeitung* warfen ihren Blick auf Fassbinders kleines Kellertheater.

Die Kritik fiel durchgehend positiv aus, in der *Abendzeitung* vom 28.10.1968 spricht man von einem turbulenten und gelungenen Abend:

Die Sache hat Hand und Fuß, wird höchst wirkungsvoll von Peer Raben an einer elektronischen Orgel begleitet, schafft Atmosphäre und damit wieder Leidenschaft für das Spiel. Anti- wird Protheater. [...] Das antiteater soll leben!⁴⁴⁴

In der *Münchner tz* vom 29.10.1968 spricht Reinhard Schober von keinem unwichtigen Abend⁴⁴⁵ und Urs Jenny wünscht in der *Süddeutschen Zeitung* vom 31.10/1.11. 1968 dem antiteater, dass es ebenso wie das Musical *Hair* eine dieser unbezahlbar prächtigen Gratisreklamen zur Verfügung gestellt bekommt. Weiter heißt es:

⁴⁴⁴ o.A. „Krawall auf Tauris“. *Abendzeitung*. 28.10.1968, o.S.

⁴⁴⁵ Schober, Reinhard. „Iphigenie verbeatet“. *Tz*. 29.10.1968, o.S.

Gerade weil das so lebendig und anregend ist, weitab vom selbstzufriedenen Seiltänzer-„Avantgardismus“ anderer Untergrundbühnen – eben das Gegenteil eines sich abkapselnden „Kunstwerkes“, heftig und nach allen Seiten ausschlagend -, will ich doch auch sagen, daß [sic!] es um einiges besser sein könnte, müßte.⁴⁴⁶

Der Münchner Merkur berichtete von Aktionen links-gerichteter Zuschauer, die Fassbinders Beat-Oper störten. Selbst als das Licht ausging, ließen sich die Schauspieler nicht beirren.

Sie waren gehandikapt, übten aber trotzdem wacker weiter: nicht viel mehr als Stellprobe, Raumfahrtmusik mit Chormischung an der Wurlitzerorgel, russische An-Sätze, wenn Orest sich mit dem Oben-ohne Pylades betont erotisch rangelte. Derweil liegt Iphigenie, gelegentlich keuchend, im hängenden Drahtkorb, bewacht von einem Lederjackett-Thoas, der gewisse faschistische Spiegelfechtereien mimt.⁴⁴⁷

In der Frankfurter Rundschau erfährt man von Annemarie Czaschke:

Peer Raben saß unterdessen an der Elektroorgel, paraphrasierte Choräle, Schlagermelodien, die Nationalhymne, wenn er nicht ein Tonband mit Elektroklängen einschaltete oder den Text des Arkas ins Mikrofon sprach. Die Orchestration dieser gemixten Tonkulisse, in die sich das – zeitweilig simultane – Rezitativ der Figuren als opernhafte Element einfügte, erzeugte die Illusion oratorienhafter Harmonie, zu der die Disharmonie der Inhalte in satirisch-persiflierendem Gegensatz stand. Leider konnten sich die subversiven Qualitäten solch gelungenen Zusammenspiels bei der Premiere nicht voll entfalten, da einige „antiautoritär“ sich gebärdende Jugendliche [...] es für wichtiger hielten, sich randalierend zur Selbstdarstellung zu bringen, um ihre Auffassung von Antiteater zu dokumentieren.⁴⁴⁸

Die Produktion wurde auch ans Berliner Forum Theater geladen, am 24. Dezember 1968 um 24 Uhr zeigte das Fassbinder Ensemble dem Berliner Publikum seine *Iphigenie* und stieß, sowohl bei Publikum als auch bei der Kritik, auf Ablehnung. Die Bild-Zeitung vom 27.12.1968 titelt groß mit „Fortschritt? Frechheit!“ und bezeichnet das Spiel als „schlechtes, dummes, billiges, dilettantisches Theater“, das auch „durch die beste Gesinnung nicht zu entschuldigen“⁴⁴⁹ sei. Und der Berliner Tagesspiegel berichtet nicht weniger schonungslos:

Vier junge Männer im Jeans-und-Pullover-Look und eine Gefährtin im Minirock lümmeln sich aus dem Hintergrund auf die offene Bühne, machen sich an Mikrofonen, an Tonbandgerät und Elektro-Orgel zu schaffen, lassen schläfrige Blicke über das Publikum schweifen.“ [...] Nicht zu beschreiben, diese Aufführung – einmal der unsäglichen Obszönitäten, aber auch der simplen Unverständlichkeit des Ganzen wegen. Da dauernd auf der Orgel herumgespielt wird und die Darsteller (Darsteller?), ihre Mikrophone vor dem Mund, mit Vorliebe gleichzeitig vor sich hin

⁴⁴⁶ Jenny, Urs. „Enteignet Thoas!“. *Süddeutsche Zeitung*. 31.10./1.11. 1968. o. S.

⁴⁴⁷ o.A. „Iphigenie im Drahtkorb“ *Münchener Merkur*. 29.10.1968. o.S.

⁴⁴⁸ Czaschke, Annemarie. „Iphigenie im Untergrund.“ *Frankfurter Rundschau*. 31. Oktober 1968. o.S.

⁴⁴⁹ Stelze, Eva. „Fortschritt? Frechheit!“ *Bild-Zeitung*. 27.12.1968. o.S.

monologisieren, gibt man es schließlich auf, nach einem Sinn zu suchen. Es wird wohl um irgendetwas Antiautoritäres gehen. [...] Nach einer dreiviertel Stunde nichtigen Lärms, der kompletten Unartikulation darf sich das Publikum trollen, der Spuk in der Heiligen Nacht ist vorbei. Wie hat doch der schmierig- verschlagene Pylades eben noch zu seinem fettleibigen Orest gesagt? „Lern was dazu, Bua: Ändern ist schwer.“ Lern noch was dazu, Bua: Kunst kommt von Können her.⁴⁵⁰

Kurt Raab erinnert sich:

Da sind wir im Winter bei Glatteis mit dem Bus hingefahren. Das Bühnenbild bestand aus so Röhren, die auch im Bus waren. Und jedes Mal, wenn du [Peer Raben, *Anm. Autorin*] gebremst hast, sind uns diese Röhre ins Genick gesaut. Und Rainer war nicht dabei, der ist natürlich geflogen. Wir spielten am 24.12. um 24 Uhr. Das Theater war vollgestopft mit lauter älteren Herrschaften, so'n gutsituiertes bürgerliches Publikum. Die erwarteten sich alle eine glanzvolle, festliche, würdige Aufführung des goetheschen Stückes, und nicht so eine verrohte Münchner Hinterhof-Fassung eines etwas pickeligen jungen Mannes, wie es dann auch in den Zeitungen geschrieben wurde. Das Stück hat ja Rainer nur gemacht, weil er in der Schule so damit geärgert worden ist. Man kann sich nicht vorstellen, wie die Leute enttäuscht waren. Die Gesichter wurden immer länger. Es fing auch so obszön an.⁴⁵¹

Die einerseits positive Aufnahme in München und andererseits totale Ablehnung in Berlin könnte sich mit der jeweils spezifischen Erwartungshaltung erklären lassen. Von einem deklariert oppositionellen Untergrundtheater wäre man von jeglichen bürgerlichen Tendenzen, die der Titel des Stückes suggeriert, enttäuscht gewesen. Genau jene dürfte das Publikum in Berlin erwartet haben. Und dass genau jene Presse äußerst diffamierend berichtet hat, deren Verlagsherausgeber als Teil des repressiven Systems gesehen wurde, bestätigt dieses an sich und verwundert nicht weiter.

Den Kopf auf den Nagel getroffen hat Yaak Karsunke mit seiner Rundfunkkritik, in der er Fassbinders *Iphigenie* als das dechiffriert, was sie ist, eine Darstellung der zeitspezifischen Humanität, die sich kritisch mit dem Großmut der Mächtigen auseinandersetzt.

Die Aufführung denunziert das Stück, indem sie ihm das zufügt, was es vergessen machen sollte, was es noch heute in Staatstheater- Aufführungen vergessen macht. Die Funktion der „Iphigenie“ heute wird gezeigt, eine brillante szenische Reflexion über die Rolle der affirmativen Kultur wird vorgeführt. [...] Mit all diesen Mitteln gelingt es, aus der „Iphigenie“ tatsächlich ein Drama der Humanität zu machen, nicht einer verlogenen klassischen, die sich wohltonend über das Elend im Theater hinwegdeklamiert, sondern einer, die die aktuelle condition humaine ungeschminkt vorführt, und die der falschen Harmonie die realen Dissonanzen entgegenhält. Wer wissen möchte, wie man Klassiker heute spielen kann (und muß! [sic!]), der kann es in der Amalienstraße täglich außer Donnerstag sehen.⁴⁵²

⁴⁵⁰ G.G., „Unheilige Nacht“ *Tagesspiegel Berlin*. 28.12.1968. o.S.

⁴⁵¹ Berling 1992, S. 61

⁴⁵² Rundfunkkritik von Yaak Karsunke *Iphigenie auf Tauris von Johann Wolfgang von Goethe* am 28.10.1968. In: Archiv Yaak Karsunke November 2002. Freundlicherweise bereitgestellt von der Fassbinder Foundation Berlin.

Betrachtet man nun Fassbinders Text sowie die Kritiken der Iphigenie-Inszenierung genauer, so wird deutlich, dass Fassbinders Iphigenie-Transformation wohl eher für das Theater denn als Lektüre gedacht war. Dies macht sich vor allem an den spärlichen Regieanweisungen, an dem polyphonen Sprechen, das nur bei der Inszenierung aber nicht bei der Lektüre zur Reizüberflutung führt, bemerkbar.

Fassbinders Bearbeitung des Goetheschen Texts fand in dem Rahmen der Subkultur, Teil derer er war, Anerkennung und Lob. Versuchte man das Stück über die Grenzen dieser hinaus zu zeigen, stieß man auf Unverständnis und Abweisung; ein Phänomen, das der Subkultur inhärent ist und diese als solche definiert.

Schlußwort und Ausblick

Im kulturellen und theatergeschichtlich spezifischen Kontext ist Rainer Werner Fassbinders Theaterarbeit in jene der oppositionellen, das institutionalisierte Theater ablehnende Freie Gruppen einzuordnen, die sich, auch animiert durch die Bestrebungen der Studenten- und 68er Bewegung, mit aktuellen Thematiken wie der Verabschiedung der Notstandsgesetze und dem Vietnamkrieg auseinandersetzten. Sowohl nationale als auch internationale Ereignisse schürten, wie angeführt, das Bewusstsein einer sich formierenden Bewegung, welche die autoritären, repressiven Zeichen der Zeit erkannte und sich gegen sie auflehnte. Die Talare sollten ausgelüftet, vom Muff von 1000 Jahren befreit werden. Eine von der Presse aufgeheizte Stimmung und provozierte Anspannung trug nicht nur zur negativen Atmosphäre innerhalb der Bevölkerung gegenüber der Bewegung bei, sondern führte ebenso zur Eskalation und Radikalisierung einiger Gruppierungen.

Das institutionelle Theater griff die Forderungen teilweise auf und Diskussionen um die politische Verantwortung der Theaterbetriebe sowie Demokratiebestrebungen innerhalb dieser entstanden und wurden vor allem in einschlägigen Theatermagazinen geführt. Debattiert wurde unter anderem die Veränderung des Theaterbetriebs, die Etablierung eines Mitbestimmungsmodells, in dem den Schauspielern mehr Mitspracherecht eingeräumt werden sollte. Mit Sprechchören und spontanen Protestkundgebungen auf dem Theater hielt schließlich die Realität Einzug in den artifiziellen Theaterraum. Die Meinungen des Publikums schieden sich ob dieser Grenzüberschreitung, Intendanten und Kulturstadträte reagierten mit Verboten und Kündigungen. Die Revolte auf dem Theater blieb jedoch eine kurze und erfolglose. Nur der Berliner Schaubühne am Halleschen Ufer gelang die Durchsetzung des Mitbestimmungsmodells unter Peter Stein, die nicht nur Schauspielern sondern allen am Theaterapparat Beteiligten freien Raum zum Arbeiten bot. Auch in Frankfurt probierte das Theater am Turm dieses neue Modell. Kein geringerer als Rainer Werner Fassbinder hatte die Aufgabe übernommen, das TAT zu einer bekannten Bühne zu etablieren. Bereits nach der ersten Spielsaison musste man sich den Misserfolg jedoch eingestehen.

Abseits des institutionalisierten, vom Abonentensystem bestimmten Theaterbetriebs lassen sich noch weitere theatrale Formen festmachen. Das Straßentheater verschrieb sich ganz dem Postulat der Agitation, am Studententheater wollte man gegen die Missstände im Hochschulbetrieb mobilisieren, Kleingruppen und Freie Gruppen waren institutionell zwar unabhängig, dadurch jedoch mit finanziellen Schwierigkeiten konfrontiert. Übernahmen sie

zunächst die Vorreiterrolle was neue, polemische Texte betraf, so wurden sie bald vom institutionellen Theater geschluckt, das die Marktlücke erkannte und Werkräume und kleine Studios errichtete um die Stoffe ebenso spielen zu können. Nicht zu vergessen in diesem theatralen Kontext sind die Protestformen der antiautoritären Bewegung, deren Protagonisten vor allem die Mitglieder der Berliner Kommune 1 waren.

Fassbinders Weg zum viel gerühmten Filmregisseur führte über das Theater, das nicht bloß eine kurze, unbedeutende Etappe darstellte, sondern vielmehr experimentellen, fruchtbaren Boden zur Entwicklung seiner künstlerischen Fertigkeiten bot. Nicht nur das Experimentieren mit ästhetischen Mitteln sondern auch jenes mit neuen Lebensformen stand im Zentrum der action-theater und antiteater Zeit. Die Utopie einer Arbeits- und Lebensgemeinschaft wurde bald von der Realität und Rainer Werner Fassbinder von seinem autoritären Charakterzug eingeholt. Nichts desto trotz hinterließ die Fassbinder-Truppe einen beachtlichen Kanon an Theatertexten, die sich problemlos in andere Medien, in den Film oder ins Hörspiel, übertragen lassen. Einige seiner Theatertexte hat Fassbinder selbst verfilmt, für die kinematografische Produktion von *Katzelmacher* wurde er mit fünf Bundesfilmpreisen gewürdigt.

Fassbinders Schaffen als Theaterregisseur und besonders als Dramatiker war vom Habitus des Experimentellen geprägt. Weder scheute er sich, bestehende Theaterkonzeptionen und –traditionen aufzugreifen und miteinander zu verweben, noch bereits bestehende Klassiker zu dekonstruieren und durch die Montage von zeitgenössischem Material zu kontextualisieren. Das Experiment mit Form und Inhalt schließt die Konstitution von Sinn jedoch nicht aus. Fassbinder exemplifizierte und demonstrierte die Funktion und Wirkung von sozialen Mechanismen anhand von gesellschaftlichen Randgruppen, deren Verhaltensweisen und Sprachgebrauch. Er geht dabei nicht den Weg des analytischen Diskurses sondern schafft viel mehr künstliche Stimmungsbilder. Das action-theater bzw. antiteater war kein politisches Theater in dem Sinn, dass es agitatorische Parolen dem zu aktivierenden Zuschauer entgeschleuderte und den Marsch durch die Institutionen proklamierte. Das Experiment mit ästhetischen Mitteln war viel zu bedeutend und konstitutierend für den eigenen, heterogenen Stil, als man dieses zu Gunsten einer politischen Sache reduziert bzw. ganz aufgegeben hätte. Durch die Montage zeitgenössischen Materials und den dadurch hergestellten Bezug auf tagespolitische Geschehnisse, gelang es Fassbinder dennoch, kritisch auf Missstände sowohl im privaten als im öffentlichen Raum hinzuweisen. Besonders exemplarisch hierfür ist sein Stück *Iphigenie auf Tauris nach Johann Wolfgang von Goethe*,

in dem er der Frage nach Macht, Freiheit und Repression im Staat nachgeht. Ausgehend von Goethes Prätext *Iphigenie auf Tauris*, entwirft er sein ganz persönliches Tauris, das so persönlich jedoch nicht ist. Tauris ist überall und besonders in der Bundesrepublik Deutschland, wie Gesangseinlagen deutlich machen. Fassbinder bedient sich zeitgenössischer Materialien und Zitate um einerseits Goethes Ideologie vom Großmut der Mächtigen zu persiflieren und für nichtig zu erklären, andererseits um seinen Text in den aktuellen, tagespolitischen Kontext zu transferieren.

Fassbinder war im Sinne der Parteipolitik unpolitisch, in dem Sinne, dass er auf umliegende Probleme, vor allem gesellschaftliche, aufmerksam machte und diese thematisierte, jedoch sehr wohl ein politischer Mensch. Dies zeigt nicht zuletzt die Kontroverse um sein Werk *Der Müll, die Stadt und der Tod*. Er verschonte nichts und niemanden, kritisierte sowohl rechte als auch linke Bewegungen und scheute ebenso wenig davor zurück, getätigte Aussagen zu revidieren und um 180 Grad zu drehen. Ihn festzumachen, als Einheit, als Person, als Künstler, scheint schier unmöglich.

Fassbinders Vielzahl an Theatertexten bietet unter anderem sowohl der Theaterwissenschaft als auch der Germanistik ein breites Forschungsfeld, das sicherlich sobald nicht erschöpft ist. Die in vorliegender Arbeit nur gestreifte Inszenierungspraxis Fassbinders als auch der Umgang anderer Regisseure mit seinen Texten stellt eine höchst interessante, wissenschaftlich noch nicht weit erkundete Thematik dar. Ein spannende, zu untersuchende Thematik wäre sicherlich die Inszenierungsanalyse der im Oktober 2009 stattgefundenen deutschen Premiere von *Der Müll, die Stadt und der Tod*, sowie deren Einbettung in den aktuellen, gesellschaftspolitischen Kontext. Fassbinders oft marginalisierte und denunzierte, sowohl für ihn als Künstler als auch für die Nachwelt jedoch bedeutende Phase am Münchner Kellertheater hinterlässt reizvolle Herausforderungen und öffnet ein wissenschaftlich breites Betätigungsfeld.

Abstract

Rainer Werner Fassbinder war in seinen frühen Jahren in einem kleinen Münchner Kellertheater als Schauspieler, mehr jedoch als Regisseur und Autor tätig, dem so genannten action-theater und späteren antiteater. Ganz im Sinne der antiautoritären Bewegung, die in der BRD in den sechziger und siebziger Jahren von verschiedenen Gruppierungen getragen wurde, versuchten die Mitglieder der Truppe von 1967 bis 1971 die Utopie einer Arbeits- und Lebensgemeinschaft zu verwirklichen, die in beiden Bereichen an dem autoritären Charakter Rainer Werner Fassbinders scheiterte. Diese Freie Gruppe lehnte den Betrieb eines institutionalisierten Theaters ab und arbeitet ohne funktionierende Theatermaschinerie im Hintergrund. Die sich daraus ergebende oft finanzielle prekäre Lage schränkte die künstlerische Arbeit jedoch keineswegs ein, man arbeitet mit den zu Verfügung stehenden Mitteln und erklärte das Experiment sowohl in formaler als auch inhaltlicher Sicht zum höchsten Gut. Getrieben von Rainer Werner Fassbinder und seinem wahnsinnigen Produktionsrausch entstanden viele heterogene Stücke, die sich wie Fassbinder als Theaterkünstler selbst nicht als Einheit fassen lassen. Fassbinder nahm von vielen bestehenden Theatertraditionen und –konzeptionen Anleihen (dem Volksstück der Marieluise Fleißer, Antonin Artaud und auch Brecht) und scheute nicht davor zurück, Klassiker der Weltliteratur, entweder mit oder ohne Respekt, zu zertrümmern und nach seinem Sinne neu zusammenzusetzen. So geschehen unter anderem bei *Iphigenie auf Tauris nach Johann Wolfgang von Goethe*, deren Prätext Goethes *Iphigenie auf Tauris* er mit zeitgenössischem Material wie Zitaten von Mao Tse Tung oder der Kommune 1 neu montierte und so in seinen zeitgeschichtlichen Kontext transferierte. Fassbinder vertrat keine bestimmte politische Ansicht, in deren Dienste er seine Arbeit stellte; er war ein politischer Freigeist, der in alle Richtungen seinen kritischen Blick warf und Missstände, vor allem in gesellschaftlichen Mechanismen, aufzeigte, gleich wessen Unmut er damit provozierte. Dabei stand ihm ein relativ konstantes Team zur Verfügung, das ihm ebenso bei dem kurzen Ausflug an eine staatliche Bühne sowie später in das Medium Film folgte. Fassbinders Zeit beim action-theater und antiteater wird oft marginalisiert und als unbedeutend dargestellt, darf aber in keiner Weise unterschätzt werden. Neben der Bekanntschaft von einigen lebenslagen Wegbegleitern wie Hanna Schygulla Kurt Raab oder Irm Hermann bereitete die dortige Arbeit ihn auf sein weiteres Schaffen vor, ja schuf die Basis für seinen Erfolg als einer der bedeutendsten deutschen Filmemacher.

English abstract of the thesis

Rainer Werner Fassbinder is mainly known for his achievements in the medium film, whereas the crucial point of his career can be dated in the 1970s when the German filmmaker started his artistic career in another discipline, the theatre. Working in a Munich “Kellertheater” from 1967 – 1971 he not only learned important techniques and artistic practices he could apply to his later main discipline, the film, but also he met those people, who would follow both his personal and artistic path throughout the years. The action-theater and later antiteater provided him with ground he could nurture his artistic skills on and bring to perfection in his later career. To provide an insight of this time and its social matters and patterns the socio-cultural background in the FRG (Federal Republic of Germany) during the 1970s is examined. The time was influenced by the movement of the so called “flower power generation” in 1968 that fought for different objects and matters, mainly national political matters, in the FRG. Anti-authority and freedom were proclaimed in many different areas of life and work. Not only time-historical events but also the theatrical situation is important to constitute the context, in which Fassbinder started to work in this free group of theatre makers. Hence, the theatre landscape in the FRG is drawn to a closer look, which consisted of the public theatres, following the system of subscription and tradition, of student theatre, street theatre, free groups without any institutional and hence financial backup and not to forget the theatrical forms of the protest of the anti-authoritarian movement, like the members of the "Kommune 1" in Berlin became famous of. Fassbinders collective work in the underground theatre in Munich (another claim of the 68er movement) turned out to be impossible due to Fassbinder’s authoritarian character. The author Rainer Werner Fassbinder wasn’t afraid to pick up existing theatre traditions, concepts and even works (melodrama, concepts of the critical Volksstück, works from Sophocles, Goethe or Marieluise Fleißer) and use them for his own, be it in a respectful or criticising way. With each work he started a new concept, a new aesthetic, which makes it so difficult to demonstrate his own style, its characteristics. Fassbinder’s style was that of an experiment and hence never coherent to anything he has done before. As an example of a *Klassikerzertrümmerung*, the destruction of a classical literary work, Fassbinder’s *Iphigenie auf Tauris nach Johann Wolfgang von Goethe*, which he constructed with current material such as citations to contextualize it to his present time, is analyzed. With this method, Fassbinder not only satirises the original of Goethe but also makes it relevant to his time, the FRG in the 1970s.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Adorno, Theodor. *Gesammelte Schriften. Bd. 10. Kulturkritik und Gesellschaft. Prismen.* Hg. Rolf Tiedemann. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

Adorno, Theodor W. „Reflexionen über das Volksstück (Zu Fritz Hochwälders „Himbeerpflücker“)“. In: Hochwälder, Fritz. *Der Befehl. Mit Anmerkungen von Franz Theodor Csokor, Fritz Hochwälder und Theodor W. Adorno.* Graz: Stiasny Verlag G.m.b.H. 1967, S. 108-110.

Artaud, Antonin. *Das Theater und sein Double.* Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 1969. (Orig.: *Le théâtre et son double.* Paris: Gallimard, 1938).

Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963. (Orig. *L'oeuvre d'art á l'epoche de sa reproduction mécanisée.* Paris: Beitrag in „Zeitschrift für Sozialforschung, 1936).

Brecht, Bertolt. *Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Gedichte 2.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997.

Brecht, Bertolt. „Anmerkungen zum Volksstück“. In: ders. *Herr Puntila und sein Knecht Matti.* Text: Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1950. Anhang: Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964. Kommentar: Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.

Enzensberger, Hans Magnus. „Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend.“ In: *Kursbuch 1968. 11-15.* Hg. ders. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008. S. 187 –199.

Fassbinder, Rainer Werner. *Anarchie in Bayern und andere Stücke.* Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1985.

Fassbinder, Rainer Werner. *Antiteater. 5 Stücke nach Stücken.* Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1986.

Fassbinder, Rainer Werner. „Die Bettleroper“. In: ders. *5 Stücke nach Stücken.* Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1986.

Fassbinder, Rainer Werner. „Iphigenie auf Tauris nach Johann Wolfgang von Goethe“. In: ders. *5 Stücke nach Stücken.* Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1986.

Fassbinder, Rainer Werner. *Theaterstücke.* Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2005.

Grimm, Tilemann (Hg.). *Das Rote Buch. Worte des Vorsitzenden Mao Tse-tung.* 1965. Frankfurt am Main. Hamburg: Fischer Bücherei GmbH, 1967.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel.* Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co, 2001. (Orig. „Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel“. In: ders. *Goethe's Schriften.* Bände 1-8. Leipzig: Göschen, 1787-1789)

Habermas, Jürgen. *Protestbewegung und Hochschulreform*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969.

Handke, Peter. „Für das Straßentheater und gegen die Straßentheater“. In: ders. *Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiel, Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968. S. 308-313.

Handke, Peter. „Straßentheater und Theatertheater“. In: ders. *Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiel, Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968. S. 303-307.

Horváth, Ödon von, „Gebrauchsanweisung“. 1932. In: ders. *Gesammelte Werke. Band IV. Fragmente und Varianten. Exposés. Theoretisches, Briefe und Verse*. Hg. Traugott Krischke und Dieter Hildebrandt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1970. S. 659 – 668.

Langhans, Rainer. Teufel, Fritz. *Klau mich*. München: Trikont, 1977.

Reiche, Reimut. *Sexualität und Klassenkampf*. Frankfurt am Main: Neue Kritik, 1969.

Runge, Erike. *Bottroper Protokolle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1968.

Strauß, Botho. *Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken: Texte über Theater; 1967-1986*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1987.

Vesper, Bernward. *Die Reise*. Frankfurt am Main: März-Verlag, 1977.

Sekundärliteratur

Aust, Hugo. Hein, Jürgen (Hg.). *Volksstück: vom Hanswurst zum sozialen Drama der Gegenwart*. München: C.H.Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1989.

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.). *Text und Kritik. Rainer Werner Fassbinder*. Heft 103. München: edition text + kritik GmbH, 1989.

Assenmacher, Karl-Heinz. „Das engagierte Theater des Rainer Werner Fassbinders“. In: Rump, Gerhard Charles. *Sprachnetze. Studien zur literarischen Sprachverwendung*. Hildesheim: Olms, 1976. S. 1-86.

Baer, Harry. *Schlafen kann ich, wenn ich tot bin. Das atemlose Leben des Rainer Werner Fassbinder*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1982.

Barnett, David. *Fassbinder and the German Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Bauß, Gerhard. *Die Studentenbewegung der sechziger Jahre*. Köln: Pahl-Rugenstein Verlag, 1977.

Berling, Peter. *Die 13 Jahre des Rainer Werner Fassbinder*. Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe Verlag GmbH, 1992.

Bernhard, Rüdiger. *Erläuterungen zu Johann Wolfgang von Goethe „Iphigenie auf Tauris“*. 3. Auflage. Hollfeld: Bange Verlag, 2005.

Betten, Anne. *Sprachrealismus im deutschen Drama der siebziger Jahre*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1985.

Böckelmann, Frank. Nagel, Herbert. *Subversive Aktion. Der Sinn der Organisation ist ihr Scheitern*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik, 2002.

Braad Thomsen, Christian. „Wenn man für ein großes Publikum arbeitet, muß sich nicht nur die Form ändern“. Interview Februar 1974. In: *Rainer Werner Fassbinder. Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*. Hg. Michael Töteberg. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1986. S. 38 – 46.

Braad Thomsen, Christian. „Der doppelte Mensch“. In: *Text und Kritik. Rainer Werner Fassbinder*. Hg. Heinz Ludwig Arnold. Heft 103. München: edition text + kritik GmbH, 1989. S. 3-9.

Braad Thomsen, Christian. *Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk eines maßlosen Genies*. Hamburg: Rogner und Bernhard GmbH & Co. Verlags KG, 1993.

Brauneck, Manfred. Schneilin, Gérard. (Hg.). *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensemble*. 4. Neuauflage. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001.

Brocher, Corinna. „Da hab ich das Regieführen gelernt“. In: *Rainer Werner Fassbinder. Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*. Hg. Michael Töteberg. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1986. S. 15-29.

Büscher, Barbara. *Wirklichkeitstheater, Straßentheater, Freies Theater: Entstehung und Entwicklung freier Gruppen in der Bundesrepublik Deutschland 1968-76*. Frankfurt am Main: Wien [u.a.]: Lang, 1987.

Daiber, Hans. *Deutsches Theater seit 1945*. Stuttgart: Reclam, 1976.

Enzensberger, Ulrich. *Die Jahre der Kommune 1. Berlin 1967 – 1969*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2004.

Fichter, Tilman. Lönnendönker, Siegwand. *Kleine Geschichte des SDS*. Berlin: Rotbuch-Verlag, 1976.

Fiebach, Joachim. „Zur Schaubühne am Halleschen Ufer von 1970 bis 1980“. In: Gilcher-Holtey, Ingrid. *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2006.

Firaza, Johanna. *Die Ästhetik des Dramenwerks von Rainer Werner Fassbinder: die Struktur der Doppelheit*. Frankfurt am Main; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang, 2002.

Gilcher-Holtey, Ingrid. *Die 68er Bewegung*. München: Verlag C.H. Beck oHG, 2001. 3. Auflage 2005.

Gilcher-Holtey, Ingrid. *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2006.

Gissenwehler, Stefan. „Der Bruch der Gewohnheit. Ein Viet Nam Diskurs und andere theatrale Widrigkeiten des Jahres 1968“. In: *Münchner Theatergeschichtliches Symposium 2000*. Hg. Hans Michael Körner. Jürgen Schläder. München: Herbert Utz Verlag, 2000.

Grossmann, Heinz. Negt, Oskar (Hg.). *Die Auferstehung der Gewalt. Springerblockade und politische Reaktion in der Bundesrepublik*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1968.

Henrichs, Benjamin. „Philosemiten sind Antisemiten.“ In: *Rainer Werner Fassbinder. Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*. Hg. Michael Töteberg. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1986. S. 82-85.

Hemler, Stefan. „Protest Inszenierungen. Die 68er-Bewegung und das Theater in München.“ In: *Münchner Theatergeschichtliches Symposium 2000*. Hg. Hans Michael Körner. Jürgen Schläder. München: Herbert Utz Verlag, 2000.

Hermann, Christine. *Iphigenie. Metamorphosen eines Mythos im 20. Jahrhundert*. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2005.

Hook, Yvonne. *Iphigenie-Prätexte und deren Variationen in der Gegenwartsliteratur*. Karlsruhe: Master Thesis, 2008.

Hübner, Marlies. *Studententheater im Beziehungsgeflecht politischer, gesellschaftlicher und kultureller Auseinandersetzung, mit einem Ausblick auf die Theaterszene der sechziger und siebziger Jahre*. Erlangen-Nürnberg: Diss., 1987.

Hüfner, Agnes (Hg.). *Straßentheater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970.

Iden, Peter. „Der Eindruck-Macher. Rainer Werner Fassbinder und das Theater“. In: *Rainer Werner Fassbinder*. Hg. Peter W. Jansen. Wolfram Schütte. München: Carl Hanser Verlag, 1974.

Jansen, Peter. W. Schütte, Wolfram (Hg.). *Rainer Werner Fassbinder*. München: Carl Hanser Verlag, 1974.

Karsunke, Yaak. „anti-teatergeschichte. Die Anfänge“. In: *Rainer Werner Fassbinder*. Hg. Peter W. Jansen. Wolfram Schütte. München: Carl Hanser Verlag, 1974.

Jens, Walter (Hg.). „Rainer Werner Fassbinder“. In: ders. *Kindlers Neues Literaturlexikon*. Band 5. München: Kindler Verlag GmbH: 1989. S. 406-411

Körner, Hans-Michael. Schläder, Jürgen (Hg.). *Münchner Theatergeschichtliches Symposium 2000*. München: Herbert Utz Verlag, 2000.

Kraushaar, Wolfgang. „Kinder einer abenteuerlichen Dialektik“. In: *Subversive Aktion. Der Sinn der Organisation ist ihr Scheitern*. Hg. Frank Böckelmann, Herbert Nagel. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik, 2002.

- Krauss, Marita. „1968 und die Frauenbewegung“. In: *Subversive Aktion. Der Sinn der Organisation ist ihr Scheitern*. Hg. Frank Böckelmann, Herbert Nagel. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik, 2002.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999. 3. Veränderte Auflage 2005.
- Lindner, Werner. *Jugendprotest seit den fünfziger Jahren. Dissens und kultureller Eigensinn*. Opladen: Leske und Budrich, 1996.
- Lorenz, Juliane (Hg.). *Das ganz normale Chaos. Gespräche über Rainer Werner Fassbinder*. Berlin: Henschel Verlag, 1995.
- Lübbe, Hermann. „1968. Zur kulturellen und politischen Wirkungsgeschichte in Deutschland“. In: *1968. 30 Jahre danach*. Hg. Venanz Schubert. St. Ottilien: EOS Verlag, 1999.
- Maier, Hans. „Als Professor im Jahr 1968“. In: *1968. 30 Jahre danach*. Hg. Venanz Schubert. St. Ottilien: EOS Verlag, 1999.
- Miermeister, Jürgen. *Rudi Dutschke*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1986.
- Militz, Klaus Ulrich. *Personal Experience and the Media. Media Interplay in Rainer Werner Fassbinder's Work for Theatre, Cinema and Television*. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2006.
- Müller-Enbergs, Helmut. Jabs Cornelia: „Der 2. Juni 1967 und die Staatssicherheit“. In: *Deutschland-Archiv*. Heft 3/2009. Bielefeld: W. Bertlesmann Verlag, 2009. S. 395 – 400.
- Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzlers Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen – Grundbegriffe*. 4., aktualisierte u. erw. Auflage. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2008.
- Otto, Karl A. *Vom Ostermarsch zur APO. Geschichte der außerparlamentarischen Opposition in der Bundesrepublik 1960 – 70*. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 1977.
- Pflaum, Hans Günther. „Filme müssen irgendwann einmal aufhören, Filme zu sein“. In: *Rainer Werner Fassbinder. Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*. Hg. Michael Töteberg. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1986. S. 47-52.
- Raab, Kurt. Peters, Karsten. *Die Sehnsucht des Rainer Werner Fassbinders*. München: C. Bertelsmann Verlag GmbH, 1982.
- Ralinofsky, Dagmar. *Die Gestaltung zwischenmenschlicher Beziehungen im Drama der Moderne. Tradition und Mutation*. Frankfurt am Main/München: Peter Lang GmbH, 1976.
- Richly, Elke. *Die Theaterarbeit Rainer Werner Fassbinders von der Gründung des Action Theaters bis zur Auflösung des antiteaters: Erläuterung von Funktion und Ästhetik vor dem Hintergrund der Theaterkrise der sechziger Jahre*. München: Universitätsverlag, 2002.

- Rolke, Lothar. *Protestbewegungen in der Bundesrepublik*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1987.
- Rühle, Günther. *Anarchie in der Regie? Theater in unserer Zeit*. Zweiter Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- Rühle, Günther (Hg.). *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973.
- Rühle, Günther. *Theater in unserer Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.
- Rump, Gerhard Charles. *Sprachnetze. Studien zur literarischen Sprachverwendung*. Hildesheim: Olms, 1976.
- Seibel, Wolfgang. *Die Formenwelt der Fertigteile. Künstlerische Montagetechniken und ihre Anwendung im Drama*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1988.
- Seifert, Jürgen. „Der Kampf um die Notstandsgesetzgebung und die antiautoritäre Bewegung“. In: *1968. 30 Jahre danach*. Hg. Venanz Schubert. St. Ottilien: EOS Verlag, 1999.
- Schily, Otto. „Personen und Mentalitäten. Von der APO bis zur RAF“. In: *1968. 30 Jahre danach*. Hg. Venanz Schubert. St. Ottilien: EOS Verlag, 1999.
- Schneider, Michael. *Demokratie in Gefahr? Der Konflikt um die Notstandsgesetze: Sozialdemokratie, Gewerkschaften und intellektueller Protest (1958 – 1968)*. Bonn: Verlag neue Gesellschaft, 1986.
- Schreiber, Manfred. „Das Jahr 1968 in München“. In: *1968. 30 Jahre danach*. Hg. Venanz Schubert. St. Ottilien: EOS Verlag, 1999.
- Schubert, Venanz (Hg.). *1968. 30 Jahre danach*. St. Ottilien: EOS Verlag, 1999.
- Schütte, Wolfram. „Wenn ich nicht arbeite – ich weiß gar nicht, wie das so richtig ist“. 1976. In: *Rainer Werner Fassbinder. Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*. Hg. Michael Töteberg. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1986. S. 67-81.
- Töteberg, Michael (Hg.). *Rainer Werner Fassbinder. Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1986.
- Töteberg, Michael (Hg.). *Rainer Werner Fassbinder. Filme befreien den Kopf*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1984.
- Töteberg, Michael. *Rainer Werner Fassbinder*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002.
- Töteberg, Michael. „Das Theater der Grausamkeit als Lehrstück“. In: *Rainer Werner Fassbinder*. Hg. Heinz Ludwig Arnold. Heft 103. München: edition text + kritik GmbH, 1989. S. 20 – 34.

Wilpert, Gero von. „Volksstück“. In: ders. *Sachwörterbuch der Literatur*. 8. Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2001. S.890-891.

Zeitungsartikel

o.A. „Krawall auf Tauris“. *Abendzeitung*. 28.10.1968. o.S.

o.A. „Iphigenie im Drahtkorb“. *Münchener Merkur*. 29.10.1968. o.S.

Stelze, Eva. „Fortschritt? Frechheit!“. *Bild-Zeitung*. 27.12.1968. o.S.

Aly, Götz. „Interview mit Klaus Taschwer“. *Der Standard*. Printausgabe 16.2.2008. Album S. 1-2.

Bornkessel, Axel. „Gegen Handkes Straßentheater- für das Straßentheater“. *Theater heute*. Heft 8, August 1968. S. 34.

Czaschke, Annemarie. „Iphigenie im Untergrund“. *Frankfurter Rundschau*. 31. Oktober 1968. o.S.

Brustellin, Alf. „Action, Artaud und Polit-Show“. *Theater heute*. Heft 6, Juni 1968. S. 44f.

Everding, August. „Demokratie ist Diskussion“. *Theater heute*. Heft 9, September 1968. S.1-2.

Heinrichs, Benjamin. „Fassbinder, Rainer Werner. Oder: Immer viel Trauer dabei“. *Theater heute*. Jahressonderheft 1972. S 69 – 70.

G.G. „Unheilige Nacht“. *Tagesspiegel Berlin*. 28.12.1968. o.S.

Hildenbrand, Werner. „Die demolierte Aura oder Was hält das Theater alles aus?“. *Theater heute*. Heft 7, Juli 1968. Seite 1-5.

Jenny, Urs. „Fern von Weiss“. *Theater heute*. Heft 8, August 1968. S. 37.

Jenny, Urs. „Enteignet Thoas!“. *Süddeutsche Zeitung*. 31.10./1.11. 1968. o.S.

Jenny, Urs. „Sauberman greift durch“. *Süddeutsche Zeitung* 5.8.1968. o.S.

Lietzau, Hans. Wendt, Ernst. „Wie autoritär ist das deutsche Theater?“. *Theater heute*. Heft 5, Mai 1968 S. 1-3.

Rischbieter, Henning. „Spielformen des politischen Theaters“. *Theater heute*. Heft 4, April 1968, S. 8-12.

Rischbieter, Henning. „Das Theater der neuen Linken“. *Theater heute*. Heft 2, Februar 1968. S. 54-55.

Schober, Reinhard. „Iphigenie verbeatet“. *Tz*. 29.10.1968. o.S.

Sichtermann, Barbara. Jöhler, Jens. „Über den autoritären Geist des deutschen Theaters“. *Theater heute*. Heft 4, April 1968. S 2-4.

Staat, Jochen. Interview mit Bert Rebhandl. „Für Kurras waren diese Leute Hassobjekte“. *Der Standard*. 29. Mai 2009. S. 2.

Stein, Peter. Schwiedrzik, Wolfgang. „Demokratie ist auch Aktion“. *Theater heute*. Heft 9, September 1968. S. 2-3.

Stein, Peter. Schwiedrzik, Wolfgang. „Theater und politische Aktion“. *Theater heute*. Heft 8, August 1968. Kommentar S. 32.

Wekwerth, Manfred. „Berliner Ensemble 1968. Oder: Was blieb von Brecht?“. *Theater heute*. Heft 2, Februar 1968. S. 17-18.

Onlineartikel

Dirksen, Jens. „Fassbinder-Inszenierung ist zum Gelingen verdammt“. Onlineausgabe *Der Westen*, 21.09.2009. Link:
<http://www.derwesten.de/nachrichten/kultur/buehne/2009/9/21/news-133859134/detail.html>,
Zugriff am: 06.11.2009

Jäger, Bettina. „Fassbinders „Der Müll, die Stadt und der Tod“ feierte Premiere“. Onlineausgabe der *Ruhrnachrichten*, 2. Oktober 2009. Link:
<http://www.ruhrnachrichten.de/nachrichten/exklusiv/kudo/art1541.689301>, Zugriff am:
06.11.2009

Norbisrath, Gudrun. „Fassbinder, Jude, Tod und Teufel“. Onlineausgabe *Der Westen*, 2.10. 2009. Link:
<http://www.derwesten.de/nachrichten/kultur/buehne/2009/10/2/news-135432440/detail.html>,
Zugriff am: 06.11.2009

Filme

Das Jahrhundert des Theaters (5): Die Kinder von Marx und Coca Cola. Regie: C. Rainer Ecke. Deutschland: ZDF Dokumentation, 2002. Fassung: ZDF, 3.12.2005, 60’.

Für mich gab’s nur noch Fassbinder – Die glücklichen Opfer des Rainer Werner F. Regie: Rosa von Praunheim. Deutschland: arte Produktion, 2000. Fassung: arte, Datum unbekannt, 90’.

Rainer Werner Fassbinder – der Theatermensch. Der Bühnenmensch. Regie: Bruno Schneider. Deutschland: 3sat-Dokumentation, 2002. Fassung: 3sat, 29.7.2003, 47’.

Lebensläufe. Rainer Werner Fassbinder im Gespräch mit Peter W. Jansen. Regie: Gerd Hill. Deutschland: 3sat Dokumentation, 1982. Fassung: 3sat, 19.6.2002, 49’.

Warnung vor einer heiligen Nutte. Regie: Rainer Werner Fassbinder. DE/IT: 1970. Fassung: ARD, 15.6.2005, 99’.

Hörspiele

Iphigenie auf Tauris nach Johann Wolfgang von Goethe. Regie: Rainer Werner Fassbinder. Musik: Peer Raben. Westdeutscher Rundfunk 1971. 30'.

Rundfunkkritik

Rundfunkkritik von Yaak Karsunke *Rainer Werner Fassbinders „Iphigenie auf Tauris von Johann Wolfgang von Goethe“* am 25.10.1968. In: Archiv Yaak Karsunke November 2002. Freundlicherweise bereitgestellt von der Fassbinder Foundation Berlin. Liegt in Papierform vor.

Biographie Rainer Werner Fassbinder

Rainer Werner Fassbinder wird am 31. Mai 1945 in Bad Wörishofen in Bayern geboren. Seine Mutter Liselotte, geborene Pempeit, ist als Übersetzerin tätig, sein Vater Dr. Helmuth Fassbinder geht dem Beruf des Arztes nach. Seine Kindheit verbringt er in München, nach der Scheidung der Eltern zieht Fassbinder zu seiner Mutter, die er als Schauspielerin in vielen seiner späteren Filme einsetzen wird. Nach mehreren Versuchen im bundesdeutschen Schulsystem verbringt Fassbinder zwei Jahre (1961-1963) bei seinem Vater in Köln, wo er kleineren Gelegenheitsjobs nachgeht. Wieder zurück in München, beginnt er Schauspielunterricht zu nehmen, zunächst bei Intendant Kraus, dann in der Schule Fridl Leonhard, die er nur zwecks eines Abschlusses, den er für die Aufnahme an der neu gegründeten Deutschen Film- und Fernsehakademie benötigt, besucht. Trotz der erfolglosen Aufnahmeprüfung versucht Fassbinder erste Gehversuche im Medium Film, im November 1966 und Jänner 1967 realisiert er die beiden Kurzfilme *Der Stadtstreicher* und *Das kleine Chaos*.

In der Schauspielschule lernt er Hanna Schygulla und Marite Greiselis kennen, beide bedeutende Weggefährtinnen. Die eine, weil sie zum gefeierten Star seiner Filme wird, die andere, weil sie ihn mit seiner zukünftigen Arbeitstruppe zusammen führt: Greiselis nimmt Fassbinder zu einer Produktion des action-theaters mit, dem er sich anschließt und schon bald als dessen führender Kopf, sowohl als Regisseur als auch als Autor, hervortritt. Nach der Schließung des action-theaters im Juni 1968 macht Fassbinder mit einem Teil der bestehenden Truppe unter dem Namen antiteater weiter. Die zunächst heimatlose Spieltruppe findet im Hinterzimmer des Schwabinger Lokals *Witwe Bolte* ihre fixe Spielstätte. Neben Theaterarbeiten entstehen auch Filmproduktionen: *Liebe ist kälter als der Tod*, *Katzelmacher*, *Götter der Pest*, *Warum läuft Herr R. Amok?* (alle 1969). Als sich der Versuch der Arbeits- und Lebensgemeinschaft als illusionistische Utopie herausstellt und die antiteater - Truppe sich langsam von selbst auflöst, ist Fassbinder bereits ein bundesweit bekannter Theaterregisseur - Dank der Verfilmung seines Stückes *Katzelmacher*, das mit fünf Bundesfilmpreisen, dem »Preis der Filmkritik« und dem »Preis der deutschen Akademie für darstellende Kunst« ausgezeichnet wird. Einladungen an institutionalisierte Theater folgen und der Autodidakt Fassbinder kann sich verstärkt seinem bevorzugtem Medium Film widmen. So entstehen 1970 *Rio das Mortes*, *Das Kaffeehaus*, *Whity*, *Die Niklashauserfahrt*, *Der amerikanische Soldat*, *Warnung vor eine heiligen Nutte* und *Pioniere in Ingolstadt*. Von Kurt Hübner ans Bremer Stadttheater eingeladen, inszeniert er dort *Das brennende Dorf*, *Bremer Freiheit* und *Pioniere in Ingolstadt* und noch einmal kommt das antiteater -

Ensemble zusammen, um in Nürnberg *Blut am Hals der Katze* und bei der Experimenta in Frankfurt *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* auf die Bühne zu bringen. Die darauf folgenden Jahre sind von einer immensen Produktivität geprägt. Es entstehen die Filme *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, *Wildwechsel*, *Acht Stunden sind kein Tag*, *Bremer Freiheit*, *Fontane Effi Briest* (alle 1972) und 1973 beginnen die Dreharbeiten zu *Welt am Draht*, *Nora Helmer*, *Martha* und *Angst essen Seele auf*. Immer wieder kehrt er zum Medium Theater zurück. Als er 1974 die Intendanz am Frankfurter Theater am Turm übernimmt, hofft vor allem der Frankfurter Kulturdezernent Hilmar Hoffmann mit seiner einberufenen Leitung dem Theater und dem dort praktizierten Mitbestimmungsmodell zu einer gut führenden Hand verholfen zu haben. Schon bei der ersten Inszenierung *Germinal* nach Emile Zola in einer Bearbeitung von Yaak Karsunke stellt sich diese jedoch als weniger glücklich heraus, auch in personellen Angelegenheiten scheitert der führende Kopf der Truppe. Neben den Theaterproduktionen *Die Unvernünftigen sterben aus*, *Fräulein Julie* und *Onkel Wanja* am TAT beginnt Fassbinder in seiner schier unglaublichen Produktivität außerdem noch mit den Dreharbeiten zu *Faustrecht der Freiheit* und *Wie ein Vogel auf dem heißen Draht*, eine Hommage an und mit Brigitte Mira. Als Fassbinder verboten wird, sein neues und zugleich letztes Theaterstück *Der Müll, die Stadt und der Tod* aufzuführen, kehrt dieser Frankfurt als auch seiner Tätigkeit im Medium Theater den Rücken zu (Seine letzte Inszenierung wird die von *Frauen in New York* am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg). Man bezichtigt ihn des Faschismus und Antisemitismus, eine bundesweite geführte politische Debatte, die auch noch Jahre nach der Veröffentlichung des Textes anhält, verhindert bis Oktober 2009 erfolgreich eine Aufführung dessen in Deutschland. Das Theaterstück wird 1975 von Daniel Schmid allerdings unter dem Titel *Schatten der Engel* verfilmt, Fassbinder übernimmt die Rolle des Raoul und erarbeitet im selben Jahr noch *Mutter Küsters Fahrt zum Himmel*, *Angst vor der Angst*, *Satansbraten*, und *Ich will doch nur, dass ihr mich liebt*. Die immense Arbeitswut macht sich auch in den Folgejahren bemerkbar: *Chinesisches Roulette*, *Bolwieser*, *Eine Reise ins Licht – Despair* (Uraufführung beim Festival von Cannes 1978), *Die Ehe der Maria Braun*, *In einem Jahr mit dreizehn Monden*, *Berlin Alexanderplatz*, eine 13-teilige Fernsehsendung, *Lilli Marleen*, *Die dritte Generation* (Uraufführung beim Festival von Cannes 1979) und *Deutschland im Herbst* entstehen in den Jahren 1976 – 1980. In *Deutschland im Herbst* liefert Fassbinder eine provokative Episode zur Frage der bundesdeutschen Verarbeitung der jüngsten Vergangenheit. Die Beiträge, unter anderem auch von Alexander Kluge, Alf Brustellin und Völker Schlöndorf, werden zu dem Film *Deutschland im Herbst* montiert und bei der Berlinale 1978 uraufgeführt. In seinen beiden

letzten Lebensjahren realisiert Rainer Werner Fassbinder außerdem *Lola, Die Sehnsucht der Veronika Voss*, der bei der Berlinale 1982 uraufgeführt und mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet wird und *Querelle*, eine Bearbeitung von Jean Genets *Querelle de Brest*, der posthum bei den Internationalen Filmfestspielen in Venedig im September 1982 aufgeführt wird. Rainer Werner Fassbinder wird am 10. Juni 1982 in seiner Münchner Wohnung tot aufgefunden. Zu den wichtigsten seiner künstlerischen Wegbegleiter zählen unter anderem Ingrid Caven, mit der er von 1970 bis 1972 verheiratet war, Hanna Schygulla, Margit Carstensen, Irm Hermann, Kurt Raab, Peer Raben, der Kameramann Michael Ballhaus, Rudolf Waldemar Brem, Harry Baer, Volker Spengler und Ulli Lommel.

Übersicht der action-theater und antiteater -Produktionen

Titel	Autor	Regie	Theater	Premiere
<i>Nur eine Scheibe Brot (1966)</i>	RWF	nicht aufgeführt		
<i>Jakob der Gehorsam</i>	Ionesco	Action-Theater Kollektiv	action theater	März 1967
<i>Leonce und Lena</i>	Georg Büchner	Raben/RWF	action theater	Oktober 1967
<i>Die Verbrecher</i>	Ferdinand Bruckner	RWF	action theater	Dezember 1967
<i>Zum Beispiel Ingoldstadt</i>	nach Fleißer/ RWF	Raben/RWF	Büchner Theater	Februar 1968
<i>Krankheit der Jugend</i>	Ferdinand Bruckner	Jean Marie Straub	action theater	April 1968
<i>Axel Cäsar Haarmann</i>	Ungerer, Schygulla, Mattes, RWF	dieselben	action theater	April 1968
<i>Katzelmacher</i>	RWF	Raben/RWF	action theater	April 1968
<i>Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wurde</i>	Peter Weiss	RWF	Akademie der Bildenen Künste	Juli 1968
<i>Orgie Ubuh</i>	nach Alfred Jarry/ RWF	Raben/RWF	Büchner Theater	August 1968
<i>Iphigenie auf Tauris nach Johann Wolfgang von Goethe</i>	nach Goethe/ RWF	RWF	antiteater	Oktober 1968
<i>Hilferufe</i>	Peter Handke	Raben	antiteater	November 1968
<i>Ajax</i>	nach Sophokles/RWF	RWF	antiteater	Dezember 1968
<i>Der amerikanische Soldat</i>	RWF	RWF	antiteater	Dezember 1968
<i>Die Bettleroper</i>	nach John Gay/RWF	RWF	antiteater	Februar 1969
<i>Preparadise Sorry Now</i>	RWF	Raben	antiteater	März 1969
<i>Anarchie in Bayern</i>	RWF	Raben/RWF	antiteater	Juni 1969
<i>Das Kaffeehaus</i>	Carlo Goldoni/RWF	Raben/RWF	antiteater	September 1969
<i>Das brennende Dorf</i>	Lope de Varga/RWF	Raben	Bremer Theater	September 1969
<i>Werwolf</i>	Harry Baer/ RWF	RWF	antiteater am Forumtheater Berlin	Dezember 1969
<i>Die bitteren Tränen der Petra von Kant</i>	RWF	Raben	experimenta 4	Juni 1971
<i>Bremer Freiheit</i>	RWF	RWF	Bremer Theater	Dezember 1971
<i>Blut am Hals der Katze</i>	RWF	Raben/RWF	antiteater in Nürnberg	März 1971
Filme 1969	1970			
<i>Katzelmacher</i>	<i>Rio das Mortes</i>			
<i>Götter der Pest</i>	<i>Das Kaffeehaus</i>			
<i>Warum läuft Herr R. Amok</i>	<i>Whity</i>			
<i>Liebe ist kälter als der Tod</i>	<i>Die Niklashauser Fart</i>			
	<i>Der amerikanische Soldat</i>			
	<i>Warnung vor einer heiligen Nutte</i>			
	<i>Pioniere in Ingoldstadt</i>			
Hörspiele 1970	1971	1972		
<i>Preparadise Sorry Now</i>	<i>Iphigenie auf Tauris</i>	<i>Keiner ist böse und keiner ist gut</i>		
<i>Ganz in Weiss</i>				

Lebenslauf

Zur Person

Hanna Bauer

Geburtsdaten: 5. März 1985, Krems an der Donau

Schulische und berufliche Ausbildung

1991-1995	Volksschule in Krems an der Donau
1995 – 2003	Neusprachlicher Zweig im BG Rechte Kremszeile, Abschluss mit Matura im Juni 2003
2003 – 2010	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
seit 2003 bis laufend	Diplomstudium Französisch