

Rainer Werner Fassbinder: „Der Biberkopf, das bin ich“

In: DER SPIEGEL, 42/1980 (13.10.1980)

Online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14319848.html>



Seit Sonntag zeigt die ARD die aufwendigste und teuerste Fernsehserie: Fassbinders 14teilige Version des Döblin-Romans „Berlin Alexanderplatz“ -- Szenen aus der Halbwelt Berlins um 1930. „Alexanderplatz“ wirkt wie die Summe von Fassbinders gefilmten Konfessionen. Auf der Biennale in Venedig war die Serie der Hit des Festivals.

Er hat fast so viele Filme gemacht wie die drei anderen Trend-Setter des neuen deutschen Films, Volker Schlöndorff, Werner Herzog, Wim Wenders, zusammen. Er hat zahlreiche Theaterstücke, Hörspiele und Fernsehserien geschrieben und inszeniert, Skandale provoziert, von gerichtsnotorischer Wirtshausschlägerei bis zum Vorwurf des Antisemitismus. Die einen sehen in ihm den "Messias des neuen deutschen Films" ("New York Times"), die anderen halten ihn für das "Thermometer im Arsch der Kultur" ("Konkret"). Das wenigste, was man von Rainer Werner Fassbinder sagen kann: eine kontroverse Figur.

Seit Beginn dieser Woche nun strahlt die ARD auf ihrer montäglichen Serienschiene Fassbinders neuestes Werk aus: die 14teilige Fernsehfassung von Alfred Döblins "Berlin Alexanderplatz". Und auch dieses mit einem Budget von 13 Millionen Mark bislang aufwendigste Unternehmen des deutschen Fernsehens hat bereits vor dem Start seinen ersten Eklat hinter sich.

Gesendet wird Fassbinders "Alexanderplatz" nämlich nicht zur üblichen montäglichen Serienzeit um 20.15 Uhr, sondern jeweils erst um 21.30 Uhr. Begründung: Einige Szenen verstießen in ihrer Brutalität gegen die freiwillige Vereinbarung der ARD, aus Gründen des Jugendschutzes Derartiges erst nach 21 Uhr auf dem Bildschirm zu dulden.

Der Programmdirektor des produzierenden WDR, Heinz Werner Hübner, ein laut "FAZ" "meinungsfreudiger Mensch, der, würde man ihn zum Weihnachtsfest befragen, wohl nicht zögerte, es zwei Tage zu lang oder zwei Tage zu kurz zu finden", hatte die Zeitverschiebung nach Ansicht von vier der insgesamt 15 Stunden angeordnet. Entscheidungshilfe mag ihm dabei auch ein grillenhafter Brief des katholischen Medienwächters Prälat Schätzler gegeben haben, der, ohne Fassbinders Film zu kennen, aus einem sensationslüsternen Artikel der "Quick" erfuhr, in den "verrückten Visionen" des Regisseurs werde auch die Heilige Familie nackt gezeigt.

Derartiges ist natürlich im Programmauftrag nicht vorgesehen. Aber auch nicht in Fassbinders Serie. Züchtig-kitschig wie im Krippenspiel sind Maria und Josef zu sehen, und das auch nur im abschließenden 14. Teil, einem mit apokalyptischen Phantasmagorien erfüllten Epilog, den die ARD von vornherein zur Nachtstudiozeit am 29. Dezember um 23 Uhr ausstrahlen wird. Das zweistündige Bekenntniswerk mit dem Titel "Rainer Werner Fassbinder: Mein Traum vom Traum des Franz Biberkopf" werden sich dann wohl ohnehin nur noch eingefleischte Cineasten ansehen.

Daß Fassbinder seiner Serie einen so bekennerrischen, mit zahllosen Hinweisen auf seine früheren Filme gespickten Nachruf anhängt, hat seinen Grund. Wie kein anderes Werk beeinflusste ihn Döblins Roman und dessen Held Franz Biberkopf, schon allein

deshalb, weil sich Fassbinders und Döblins vaterlose Kindheit ähneln. Die meisten seiner über 40 Filme sind, das wird nach dieser Serie deutlich, Vorentwürfe, Paraphrasen auf den "Alexanderplatz". Fassbinder: "Der Biberkopf, das bin ich."

Schon in Fassbinders drittem Spielfilm "Götter der Pest" (1969) heißt der Held, der aus dem Knast kommt und in Münchens Unterwelt am Verrat einer Frau zugrunde geht, Franz und gibt sich das Pseudonym Biberkopf. In dem Homosexuellen-Melodram "Faustrecht der Freiheit" (1974) spielt Fassbinder selbst einen tumben, ausgebeuteten Schwulen, die Jahrmarktsattraktion "Fox, der sprechende Kopf", der bürgerlich auch wie Döblins "Alexanderplatz"-Held heißt.

Schon die Namenssignale verdeutlichen, wie sehr sich Fassbinder mit diesem Transportarbeiter und Ex-Häftling, den die Verhältnisse nicht so sein lassen, wie er möchte, identifiziert.

Was Döblin über Biberkopf notiert, läßt sich ebenso über Fassbinders Helden sagen: "Er ist von Natur gut, was man so nennt, und obendrein ist er ein gebranntes Kind und fürchtet das Feuer. Und wie er in die Welt geht, siehe da, da will er anständig sein; er will die Gesetze dieser Welt, wie er sie sich denkt, ehrlich und treu ausführen, und es geht nicht] Es geht nicht. Schlag um Schlag fällt auf ihn nieder und erledigt den Mann; ich könnte auch sagen, erledigt diese Gedankenposition."

Und es geht nicht: Von der Unbrauchbarkeit des Menschen für die Gesellschaft erzählen Fassbinders Filme. Dabei sind es zwei Elemente, Geld und Liebe, die Hauptstützen der Gesellschaft, an die seine Figuren gekettet sind.

Beides hat mit Macht, Anspruch, Ausbeutung zu tun, beides teilt die Menschen in Täter und Opfer. Fassbinders Verhältnis dazu ist durchaus zwiespältig, fasziniert und angeekelt zugleich, von Trauer und Teilnahme ebenso geprägt wie von Gleichgültigkeit und Verachtung.

Seine Filme und Theaterinszenierungen sind die zerstörende Gewalt gesellschaftlicher Unterdrückung; gleichzeitig hat man ihm aber häufig vorgeworfen, ebendiese Unterdrückung an seinen Mitarbeitern, seiner "Truppe", zu praktizieren. Seit über einem Jahrzehnt arbeitet er nun mit einem Team zusammen, das sich im Laufe der Zeit verändert, vergrößert hat, aus dem sich manche gelöst haben, wie der Schauspieler Kurt Raab, der Fassbinder heute vehement verdammt, oder der Produzent und einstige Korregisseur Michael Fengler ("Warum läuft Herr R. Amok?"), mit dem sich Fassbinder während der Drehzeit von "Die Ehe der Maria Braun" verkracht hat und der heute Lemke-Filme produziert.

Mit Hanna Schygulla und Harry Baer sind ihm allerdings bis heute zwei seiner wichtigsten Mitarbeiter aus den frühen Tagen seiner Münchner antitheater-Zeit treu geblieben, wenn auch nicht ohne heftige Trennungsversuche.

Der eigentliche Fassbinder-Star ist Hanna Schygulla. Sie lernte der 1946 in Bad Wörrishofen geborene Filmemacher auf einer privaten Schauspielschule in München kennen. Beide schlossen sich einer kleinen Studio-Bühne, dem action-theater an, das der spätere, mit Baader und Ensslin als Kaufhausbrandstifter verurteilte Horst Söhnlein leitete. Fassbinders erste eigene Inszenierung hatte im Dezember 1967 dort Premiere: Bruckners "Die Verbrecher", ein Stück, das ähnlich wie Döblins Roman, die Chaotik innerer und äußerer Verhältnisse im Berlin der 20er Jahre zum Inhalt hat.

Das action-theater ging im Mai 68 in die Brüche, Fassbinder gründete mit zehn Ensemblemitgliedern, darunter Hanna Schygulla, Peter Raben, der zu den Fassbinder-Filmen die Musik komponiert, Kurt Raab und Harry Baer das antitheater, das sich rasch das Renommee von Deutschlands fesselndster Privattruppe erwarb. Nach Kündigung des Theatersaals in einer Schwabinger Kneipe ging das antitheater nach Bremen und Berlin, außerdem hatte Fassbinder da bereits seine ersten Filme gedreht. Produktivitätsbilanz des Jahres 1969: drei Theaterstücke, zwei Bearbeitungen, vier Inszenierungen, vier Filme. Das Bremer Theater sah sich daraufhin genötigt, im November einen "Showdown für Rainer Werner Fassbinder" abzuhalten.

An Anfeindungen hatte er damals schon keinen Mangel (der folklorenahe Münchner Kolumnist Sigi Sommer: "Wenn er schon glaubt, etwas ausdrücken zu müssen, dann die Pickel in seinem Gesicht"), aber auch nicht an Auszeichnungen. Wurde sein erster Film "Liebe ist kälter als der Tod" (1969) bei den Berliner Filmfestspielen noch sehr zwiespältig aufgenommen, so gewann er mit seinem zweiten, "Katzelmacher", auf Anhieb fünf Bundesfilmpreise.

Fassbinders folgende Filme entstanden teilweise mit Unterstützung von Fernsehanstalten mit ungeheuer geringen Budgets. Erst bei dem 1970 in Spanien entstandenen Western "Whity", einer Hommage an Raoul Walshs Südstaaten-Drama "Hamisch der Sklavenhändler", konnte Fassbinder über mehr als 500 000 Mark verfügen.

"Whity" markiert insofern einen Einschnitt in Fassbinders Karriere, als es hier während der Dreharbeiten erstmals zu tiefen Zerwürfnissen zwischen ihm und seiner Truppe kam. Seine rasende Produktivität machte es offensichtlich unvermeidlich, daß sich in dem von der Kommune-Idee beseelten Team hierarchische Strukturen herausbildeten und Fassbinder mehr und mehr in die ihn zunächst faszinierende Rolle des Oberhäuptlings wuchs.

Zwei Filme später, im Herbst 1971, thematisierte er diesen Konflikt in seinem ersten unverhohlenen autobiographischen Film: "Warnung vor einer heiligen Nutte". Hier rekapitulierte er selbstkritisch und beinahe in Form einer Liebeserklärung an sein Team die Dreharbeiten zu "Whity". Der Film spielt in einem Hotel in Spanien, in dem eine Filmcrew auf ihren Regisseur und auf das Förderungsgeld wartet. Als Jeff, der Regisseur, von Lou Castel in Fassbinders damals zum Markenzeichen erhobenen schwarzen Lederjacke gespielt, eintrifft, bricht ein Beziehungs- und Arbeitschaos aus, das mit einer Prügelei endet, bei der Jeff zusammengeschlagen wird. Wie nach einem reinigenden Gewitter können die Dreharbeiten nun beginnen.

Vergleicht man "Warnung vor einer heiligen Nutte" mit dem thematisch ähnlichen Truffaut-Film "Die amerikanische Nacht", wird Fassbinders Selbstverständnis als Künstler deutlich. Im Gegensatz zu Truffaut, der sich in seinem Film auch selbst spielt,

fungiert Fassbinders Regisseur nicht als gütig-unerschütterlicher Übervater, der hilfreich über den Nöten der ihm Anvertrauten schwebt oder ihnen, schlimmstenfalls, hilflos ohnmächtig gegenübersteht. Statt dessen wird Jeff zum Brennpunkt aller Aggressionen, der Mangel an kollektiver Zärtlichkeit macht ihn zum kommandierenden Despoten, zum Erreger und Opfer sadomasochistischer Ausbeutung.

Daß der Film, der im Film gedreht werden soll, "Patria o Muerte" heißt und sich "gegen staatliche Brutalität" richtet, wirft zudem ein höhnisches Schlaglicht auf Fassbinders Verständnis vom Wert politisch motivierter Kunst. Was soll ein Film gegen gesellschaftliche Brutalität schon ausrichten, wenn er selbst schon nur unter gnadenloser Ausbeutung zwischenmenschlicher Gewalt entstehen konnte.

Fassbinder hat diesem ersten Schlüsselwerk einen Satz aus Thomas Manns "Tonio Kröger" als Motto gegeben: "Ich sage Ihnen, daß ich es oft sterbensmüde bin, das Menschliche darzustellen, ohne am Menschlichen teilzuhaben."

Damit war so etwas wie der Abgesang auf die Fassbinder-Kommune formuliert, die Idee vom repressionsfreien Zusammenleben ins Reich der Utopie verwiesen, von wo sie allerdings auf Fassbinder immer noch eine ihn prägende Faszination ausübt.

Mit dem "Händler der vier Jahreszeiten" (1971) fängt dann auch eine Phase in Fassbinders Produktivität an, in der er begann, "das an Autobiographischem nicht mehr so onanistisch zum Selbstzweck zu machen, sondern ... mich in einem Bezug zu einer Umwelt zu sehen und nicht nur in Bezug zu mir selber und zu meinen Freunden".

Entscheidend für die Hinwendung zu allgemeineren Geschichten, die ihm auch den Zugang zu einem breiteren Publikum ermöglichte, war die Begegnung mit Douglas Sirk und seinen Melodramen. Der Theater- und Ufa-Regisseur Detlef Sierck ("Zu neuen Ufern", "La Habanera") emigrierte während der NS-Zeit in die USA, nannte sich Sirk und machte Filme, über die, wie Fassbinder schrieb, "Leute mit etwa seinem Bildungsniveau in Deutschland höchstens lächeln würden".

Fassbinder hatte Sirks Melodramen bei einer Retrospektive in München gesehen und besuchte Sirk in der Schweiz, wo der Regisseur seit dem Ende seiner Hollywood-Karriere 1960 lebt. Zwischen beiden entwickelte sich eine Freundschaft, die ihren Niederschlag vor allem in den Fassbinder-Filmen der Jahre 71 bis 75 fand. So etwa "Angst essen Seele auf" (1973), die Geschichte einer gesellschaftlich geächteten Liebe zwischen einer Putzfrau und einem zwanzig Jahre jüngeren Marokkaner: ein Remake des Sirkschen Melodrams "Was der Himmel erlaubt". Und was Fassbinder bei Sirk entdeckt zu haben glaubte, daß ihm "die Liebe das beste, hinterhältigste und wirksamste Instrument gesellschaftlicher Unterdrückung zu sein" scheint, wurde zur grundlegenden Perspektive seiner Fontane-Verfilmung "Effi Briest" (1972/73), seinem bis zur "Ehe der Maria Braun" größten Publikumserfolg.

Die Geschichte der Effi Briest, von Hanna Schygulla mit gefühlvoller Energie gespielt, die den zwanzig Jahre älteren Baron von Innstetten heiraten muß, mit dem jüngeren Major Crampas eine leidenschaftlich-episodische Beziehung eingeht und an den starren Regeln der Männergesellschaft zerbricht, hat Fassbinder in einer mitfühlend-distanzierten Haltung erzählt, durch die es ihm gelingt, auch die Männer als Opfer ihrer eigenen Gesetze zu schildern.

Indem Fassbinder "Effi Briest" in Schwarzweiß drehte und die Handlung mittels eines erzählenden Kommentars distanzierte, beließ er das Drama in seiner Epoche und zog keinerlei wohlfeile Parallelen zur Gegenwart, wie es bei vielen nacheifernden deutschen Literaturverfilmern schlechter und gedankenloser Brauch geworden ist.

Es mag wohl an Fassbinders panischer Angst vor jeder Art von Anspruch liegen, daß er sich dem unerwarteten und daher verpflichtenden Erfolg der "Effi Briest" durch den Rückzug in stark autobiographische Filme entzog.

Die Krise, in die Fassbinder in den Jahren 1974/75 geriet und die in einem Film wie "Satansbraten" (1976) ihren von egozentrischer Larmoyanz und misanthropem Zynismus übervollen Ausdruck fand, hat eine ihrer Ursachen sicherlich in Fassbinders skandalvoller Frankfurter Zeit.

Im Herbst 1974 hatte er die Leitung des Frankfurter "Theater am Turm" übernommen, wo er Emile Zolas "Germinal" in der Bearbeitung von Yaak Karsunke und Tschechows "Onkel Wanja" herausbrachte.

Als er sich im Juni 1975, administrativer Zwänge überdrüssig, im Unfrieden vom TAT verabschiedete, platzte auch ein Projekt, das die Frankfurter Bauspekulation und das Mafia-ähnlich organisierte Verbrechen in dieser Stadt darstellen und anprangern sollte. Fassbinders Stück mit dem Titel "Der Müll, die Stadt und der Tod" basiert auf einem Roman von Gerhard Zwerenz "Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond".

In dem parabolischen Stück, das in seinen romantischen Passagen an Brechts "Baal" anklingt, kommt ein reicher Jude vor, ein Bodenspekulant, der über Leichen geht. Diese Tatsache ließ das nichtaufgeführte Werk zum Skandal werden, als es der Suhrkamp Verlag als Teil einer Fassbinder-Ausgabe herausbringen wollte.

Die "FAZ" schlug Alarm, nannte das Stück eine "nur noch billige, von ordinären Klischees inspirierte Hetze" und sah in ihm das Symptom eines neuen linken Antisemitismus und Faschismus. Abgesehen davon, daß man an Fassbinders ein Jahr davor entstandenem Film "Mutter Küsters Fahrt zum Himmel" leicht hätte nachprüfen können, daß der wütende Anarchist sich jeder Richtungszuordnung verweigert, basierte die Pressehysterie auf dem alten Fehler, Dialogsätze, ("Er saugt uns aus, der Jud. Trinkt... unser Blut und setzt uns ins Unrecht, ... weil er Jud ist und wir die Schuld...tragen".) die eine Person in dem Stück von sich gibt, als Meinung des Autors auszulegen.

Der Suhrkamp Verlag jedenfalls stoppte daraufhin die Auslieferung des Buches. Die Filmförderungsanstalt verweigerte Fassbinder Mittel zur geplanten Verfilmung des Zwerenz-Romans, was die "FAZ" erleichtert als "legitime Kontrollmechanismen, wie sie in einer Demokratie wünschenswert und notwendig sind", begrüßte.

Ein Jahr später griffen diese Kontrollmechanismen erneut, als der WDR-Intendant Friedrich-Wilhelm von Sell Fassbinders geplante Serienverfilmung von Gustav

Freytags Roman "Soll und Haben" kippte. Auch hier witterte man wieder "antisemitische und antislawische Akzente".

Durch den Frankfurter Antisemitismusstreit erzürnt, produzierte Fassbinder einen Film seines Schweizer Freundes Daniel Schmid mit dem Titel "Schatten der Engel". Inhalt: das inkriminierte Theaterstück. Die pseudoexpressionistisch verquasteten Dialoge ("Wie ein gerupftes Huhn werd" ich sein, die goldenen Zähne versetzend") vergrätzten das Publikum, der Film wurde ein Flop.

In dieser Phase, als er sich zwischen alle Stühle gesetzt hatte, sprach Fassbinder auch immer mal wieder von Auswandern. Damals entstand der groteske "Satansbraten", mit dem er das Recht für sich beanspruchte, "mich so zu verwirklichen, wie es meiner Verzweiflung entspricht". In der Figur des erfolglosen Dichters Walter Kranz, dessen Kreativität unter Geld- und Sexnöten verschütt gegangen ist, schuf sich Fassbinder ein Selbstbildnis, aus dem der ganze haßerfüllte Überdruß eines Menschen spricht, der es offensichtlich satt hat, am Menschlichen, so wie er es vorfindet, teilzuhaben.

Der Künstler als Vorturner über den Abgründen menschlicher Leidenschaft, als Sado-Maso-Zampano seiner Gemeinde, käuflicher Lumpen, die ausbleiben, wenn das Geld ausbleibt, -- all das ist eine mit zynischer Selbstverachtung ins Perverse umgekippte Passionsgeschichte.

Das Publikum wollte sich diesem filmischen Flagellantentum kaum mehr aussetzen, auch die Kritik schrieb Fassbinder (wieder einmal) ab. Und das zu einem Zeitpunkt, als sich Fassbinders Ruhm im Ausland, vor allem in USA ankündigte. Die amerikanischen Filmkritiker beschäftigten sich in ausführlichen Analysen mit dem "German Wunderkind", die "New York Times" nannte ihn anlässlich eines Fassbinder-Festivals in New York, bei dem 13 seiner Filme gezeigt wurden, den "faszinierendsten, talentiertesten, profiliertesten, originellsten jungen Filmemacher in Westeuropa". "Mutter Küster" schaffte sogar den Sprung in die Hitliste des Fachblattes "Variety".

Statt in das Land des Lobes auszuwandern, wie er mehrfach verkündet hatte, zog er es vor, in München erstmals unter Hollywood-ähnlichen Bedingungen zu arbeiten. Mit einem Budget von 6 Millionen Mark (so viel hatten seine ersten 15 Filme zusammen gekostet) verfilmte er für die Abschreibungsfirma Geria Nabokovs Roman "Despair" ("Eine Reise ins Licht") nach einem Drehbuch des britischen Dramatikers Tom Stoppard. Hier offenbarte sich, bis in verstörenden Manierismus getrieben, eine zweite Ebene in Fassbinders Produktion: eine immer radikaler werdende Ästhetisierung.

Dem herzlich brutalen Zugriff auf seine Figuren, vom "Katzelmacher" bis "Faustrecht der Freiheit", entspricht in einer Reihe von Filmen ein ungemein artifizieller Umgang mit filmischen Mitteln und optischen Gegenständen wie Spiegeln und Gläsern. Für Fassbinder, der sein Handwerk beherrscht wie kein zweiter in Deutschland, sind das allerdings keine der Werbeästhetik entlehnten spielerischen Mätzchen ("Chinesisches Roulette" ausgenommen), sondern visuelle Entsprechungen von Zärtlichkeit. Er packt seine Figuren in die schützende Folie der Ästhetik.

Erstmals tauchte diese Künstlichkeit in "Die bitteren Tränen der Petra von Kant" (1972) auf, einem von Frauen gespielten Homosexuellen-Drama ("Gewidmet dem, der hier Marlene wurde") um falsche Visionen von Glück, das durch Besitzgier und Eifersucht zerstört wird. Die gekünstelte Außenwelt der Personen bewahrt sie vor den kumpelhaften Niederungen des Realismus, verhöhnt aber gleichzeitig den desolaten Zustand ihres Innenlebens. Distanz und Kommentar -diese Doppelfunktion der Ästhetik hat Fassbinder der Sirkschen Filmsprache entnommen.

In "Despair" erreicht diese Seite Fassbinders ihren Höhepunkt und, zumindest in der story-überlagernden Dominanz, ihren Abschluß. "Despair" ist die Geschichte einer Identitätskrise, der krankhafte Versuch eines Mannes (Dirk Bogarde), sein eigenes Leben durch einen Doppelgänger weiterleben zu lassen und sich von sich selbst zu befreien, indem er den anderen tötet.

Fassbinders Kompromißlosigkeit in der insistenten Verfolgung seines Weges mag ihn zum Schrecken aller Produzenten und des Publikums gemacht haben, manchmal, der

unerschütterliche Gleichmut, mit dem er ein Sechs-Millionen-Mark-Produkt wie "Despair" in den kommerziellen Sand setzt, um daraufhin mit dem relativ billig hergestellten Film "Die Ehe der Maria Braun" seinen ersten wirklichen Welterfolg zu erzielen, ist bewundernswert. Der Film markiert nicht nur die Rückkehr von Hanna Schygulla, die seit "Effi Briest" nicht mehr mit Fassbinder gearbeitet hatte, er verfestigte auch Fassbinders Weltruhm.

Auch hier finden sich wieder die Grundthemen aller Fassbinder-Filme mit dem entscheidenden Unterschied allerdings, daß Liebe und Macht in dieser Maria Braun eine positive Allianz eingehen. "Maria Braun" erzählt die Geschichte einer Frau, die ihren Mann gegen Kriegsende heiratet, ohne Hochzeitsnacht, weil der zurück an die Front muß. Als der Totgeglaubte aus der Gefangenschaft zurückkehrt, findet er Maria in den Armen eines GI. Sie tötet ihn; die Zeit der Strafe, die er für sie absitzt, ist die Zeit des aufblühenden Wirtschaftswunders, an dem auch Maria Braun mit den Mitteln einer Frau zu partizipieren sucht, um ihren Mann in späterer Freiheit zu verwöhnen.

Fassbinder, der in diesem Frauenschicksal auch noch ein präzises Porträt der Hamster-, Schieber- und Aufbauzeit liefert, läßt ein Happy-End jedoch nicht zu. Den verstörenden Schluß (durch ausströmendes Gas fliegt Maria Brauns Haus mit ihr und dem gerade zurückgekehrten Mann in die Luft) interpretiert Fassbinder selbst als Mord und Selbstmord seiner Heldin.

Die ungeheuerliche Produktivität Fassbinders, der "Filme dreht wie andere Zigaretten", erklärt sich wohl aus der Angst, sich selbst zu entgleiten. Wie nach "Effi Briest", dem das Schwulen-Melodram "Faustrecht der Freiheit" folgte, in dem er sich erstmals offen zu seiner Homosexualität bekannte, entzog er sich auch nach der "Maria Braun" den Verpflichtungen des Erfolgs.

Unter dem Eindruck des Selbstmordes seines Freundes Armin Meier, dem er 1974 "Faustrecht der Freiheit" gewidmet hatte, entstand "In einem Jahr mit dreizehn Monaten" -- die tragische Geschichte eines Mannes, der durch Geschlechtsumwandlung zu

einer Frau wurde und an der kalten Gleichgültigkeit seiner/ihrer Mitmenschen zugrunde geht.

Der kompromißlosen Beschäftigung mit dem privaten Leid folgte eine ebenso schneidende Auseinandersetzung mit dem politischen Phänomen des Terrorismus. In seinem Beitrag zu dem Kollektivfilm "Deutschland im Herbst" hatte er in radikaler Weise seine Angst vor der durch die Terroristen provozierten staatlichen Gewalt formuliert. "Die dritte Generation" (1979) rechnet mit dem scheinpolitischen Selbstverständnis der Terroristen ab. Bei der Uraufführung erzwangen aufgebrachte Linke auf dem Hamburger Filmfest den Abbruch durch Stinkbomben.

"Ich bin überzeugt", schrieb Fassbinder zu diesem Film, "sie wissen nicht, was sie tun, und was sie tun, hat Sinn in nichts weiter als im Tun selbst, der scheinbar erregenden Gefahr, dem Klein-Abenteuer in diesem -- zugegeben -- immer beängstigend perfekter verwalteten System. Handeln in Gefahr, aber ganz ohne Perspektive, und wie im Rausch erlebte Abenteuer zum Selbstzweck, das sind die Motivationen der "dritten Generation"."

Der hämische, karikierende Ton des Films, der die Terroristszenen als gewaltverseuchtes Kasperltheater zeigt, läßt anklingen, daß da einer offensichtlich endgültig aufgehört hat, seine anarchistische Vision vom gewaltfreien, also glücklichen Leben durch wie politisch verbräunte Aktionen verwirklicht zu sehen.

Die Lust der Anarchie, einmal frustriert, schlägt leicht in Larmoyanz um. Fassbinders erste Filme sind voll davon. Daß der Schoß der Gesellschaft -- der Kommune der frühen Jahre, des Landes, in dem er lebt --, in den er sich mangels familiärer Wärme kuscheln wollte, kein bergender ist, scheint die Grunderfahrung seines Lebens zu sein.

Von der "Zärtlichkeit der Wölfe" (so der Titel eines Filmes, den er 1973 produzierte) sieht er sich umstellt, wie Döblins Franz Biberkopf, mit dem sich Fassbinder wie mit keiner anderen Figur identifiziert.

Eigentlich hatte Fassbinder die Verfilmung von "Berlin Alexanderplatz" für einen späteren Zeitpunkt vorgesehen. Doch als er hörte, daß sich eine andere Produktion um die Rechte bewarb, flog er in die USA und überzeugte Döblins Erben von seinem Projekt. Die Vorarbeiten der Verfilmung zogen sich über zwei Jahre hin, ein für den kaninchenhaft produktiven Fassbinder geradezu ungeheuerlich langer Zeitraum.

Seinen ursprünglichen Plan, neben der Fernsehserie auch einen Kinofilm über den "Alexanderplatz" herzustellen, mußte er zunächst aufgeben, nachdem er sich mit seinem Produzenten Michael Fengler zerstritten hatte, der die Rechte besaß und nur die Fernsehrechte an den WDR verkaufte.

Bereits vor der Verfilmung der "Maria Braun" lag das 3000 Seiten starke Drehbuch für die Fernsehfassung vor (es ist soeben, von Harry Baer herausgegeben, bei 2001 erschienen). Die souveräne Präzision, mit der Fassbinder arbeitete, machte es möglich, daß das 15stündige, aufwendige Mammutwerk in der unglaublich kurzen Zeit von 150 Drehtagen entstand und im April dieses Jahres, Wochen vor dem vorgesehenen Termin, in der Rohfassung fertig war.

Diese Leistung ist um so bemerkenswerter, als Fassbinder von seinem Kameramann Xaver Schwarzenberger, mit der er, wie er sagt, alle seine nächsten Filme machen möchte, komplizierte Kamerafahrten und eine höchst artifizielle Lichtdramaturgie verlangte. Denn einen sozialkritischen Realismus, wie er in Phil Jutzis 1931 entstandener Verfilmung des Döblin-Romans vorherrschte, wollte er bedingungslos vermeiden.

Fassbinders Ästhetizismus, der in "Despair" bis zum Exzeß getrieben worden war, hat hier die dienende Funktion von Distanz, die dadurch noch verstärkt wird, daß Fassbinder Textstellen in den Filmablauf einblendet oder sie kommentierend im off verliert. Eine dramaturgisch effektive Verwendung verschiedener Tonebenen bewahrt der Verfilmung jenen Collagencharakter, der Döblins Buch auszeichnet.

So vermittelt sich vor allem im Ton das Gefühl brodelnden Lebens, das sonst, etwa durch große Massenszenen, die Bedürfnisse und Beschränkungen des Bildschirms

sprengen würde. Im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen weiß Fassbinder sehr genau, für welches Medium er arbeitet.

Deshalb hat er alle Szenen, die der Roman auf und um den Alexanderplatz ansiedelt, in eine düster-kalte U-Bahn-Station verlegt -- wie die häufigen Toilettenszenen ist auch das ein Stück Schwulen-Ästhetik, die ja häufig ihren Reiz in der Diskrepanz zwischen öffentlichen Plätzen und intimen Begegnungen sucht.

Statt sich in der schier grenzenlosen Weite des Stoffes zu verlieren, hat sich Fassbinder in die Enge der Figuren zurückgezogen. Häufig verschwindet die Kamera wie ein scheuer Voyeur hinter Fensterscheiben oder Einrichtungsgegenständen. Selbst die Szenen in der freien Natur vermitteln das Gefühl bedrängter Enge. Fassbinder sagt, er habe Angst vor der Natur, ähnlich wie Döblin, der einmal schrieb: "Ich pfiff zu allen Zeiten auf die grünen Wiesen der Ausflügler, auf die sentimentale Stille der Natur."

So herrscht selbst im Wald künstliches Licht vor, durchziehende Nebelschwaden nehmen ihm alle Lieblichkeit. Auch die Kneipen und Zimmer sind extrem künstlich ausgeleuchtet. Dauernd flackern Lichtreklamen durch die Fenster. Hier ist nicht Zilles Milljöh.

Das klischeehafte Herum-Berlinern, jene Mischung aus Rührung und "Hoppla, jetzt komm icke", hat Fassbinder auch in der Schauspielerführung vermieden. Günter Lamprecht als Franz Biberkopf ist ein wuchtig-verletzlicher Stehaufkoloß, dessen schwerfälliges Denken mit einer rapiden Wirklichkeit nie Schritt halten kann. Gottfried John als Biberkopfs stotternder Freund Reinhold ein unglücklichverschlagener Windbeutel, von Komplexen, Mißtrauen und Wutanwandlungen heimgesucht, und Barbara Sukowa, die Theaterschauspielerin ist -eine aufregende Neuentdeckung für den Film - - als Franzens geliebte Mieke eine anrührende Kindfrau, hingebungsvoll und unnahbar zugleich.

Als Resümee der bisherigen Fassbinder-Filme hat "Berlin Alexanderplatz", so seltsam dies bei einem 34jährigen Regisseur klingen mag, alle Elemente eines reifen Spätwerks. Zugleich ist der Regisseur mit diesem bekennnerhaften Mammutwerk bei aller filmischsouveränen Distanz zu der mitleidenden Zärtlichkeit seiner frühen Jahre zurückgekehrt.

Als "Testament" ist die Serie allerdings nicht zu verstehen, denn schon hat Fassbinder seinen nächsten Film abgedreht: "Lili Marleen" mit Hanna Schygulla. Und irgendwann möchte er auch eine Kinofassung des "Alexanderplatz"-Romans angehen. Die soll dann auf dem New Yorker Times Square oder der Pariser Place Pigalle spielen.