

Karl Korn:

Berlin – metaphysisch. Nachwort zu Fassbinders Film

In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2.1.1981

Zu den vierzehn Stationen seines Monsterfilms – man könnte von einem filmischen "Roman fleuve" sprechen – vom lustvollen Leben und der Leidensschule des Franz Biberkopf gibt es eine ebenso merkwürdige wie auffällige Parallele: die vierzehn Stationen einer Prozessionsandacht, die in katholischen Ländern noch vielfach als Kreuzweg praktiziert wird. Die Analogie, so äußerlich zufällig sie erscheinen mag, erweist sich bei näherem Hinsehen nicht als beziehungslos. Im Epilog spinnt Fassbinder biblisch-religiöse Motive weiter, die in Döblins Roman eingebunden sind. Das kommt von Jeremia und endet bei der Hure Babylon.

Im Schlusskapitel, das Fassbinder zu einem Höllen-KZ ausstaffiert, hat der stumpfe, gutartige, törichte Spießervagabund Biberkopf endlich seine Begegnung mit der Realität. In den Traumphantasien eines todesähnlichen Starrkrampfs vernimmt "der Franz", der zwar Herz, aber keinen Tiefgang hat, wie der Tod ihm "sein langsames, langsames Lied" singt. "Franz schreit und kriecht. Sein Körper schiebt sich weiter vor. Es werden auf den Block geschlagen von seinem Körper Stück um Stück. Das Beil wirbelt in der Luft. Es blitzt und fällt. Er wird Zentimeter um Zentimeter zerhackt." Die grausige Phantasieszene, die aus einem Martyrologium stammen könnte, spinnt der Film weiter aus. Dabei überzieht er thematisch den Roman. Im Hintergrund einer Schinderhütte, in denen die Leiber der Verdammten als Berge nackten Fleisches lagern, richten Folterknechte ein Kreuz auf. Daran hängt Biberkopf. Döblin geht im Roman nicht über eine innerweltliche Todesmetaphysik hinaus. Der kühne Griff, den Fassbinder tut, ist Reinhold, der Teuflische, der Zerstörer, mit der Dornenkrone auf Stirn und Haupt. Was bedeutet das? Ist es eine Halluzination des unter dem Beil des Todes in Stücke zerhackten Biberkopf, ist es blasphemischer Hohn?

Man wird gut daran tun, auf den Roman zurückzugreifen. Film und Roman laufen bei aller Divergenz der Ausdrucksmittel im Zentralthema parallel: Wie es dahin kommt, dass die Triebnatur des Franz Biberkopf endlich gebrochen und durch Leiden für die Wirklichkeit der Welt, für die Erkenntnis des Bösen und für den Tod reif gemacht wird. Roman und Film lassen den Biberkopf drei Stadien durchlaufen, drei Krisen von fürchterlichen Sufforgien über bestialische Roheitsausbrüche bis hin zur Katatonie auf dem Schragen des geschlossenen Hauses. Von ganz weit her ist dieser Franz einer aus der Linie der Parzivale, abgesunken ins Proletarische. Die Ahnungslosigkeit ist zur Stumpfheit vertieft, Bewahrung zur tölpelhaften Dummheit entartet, das Berlin der Kaschemmen und Keller, zuckenden roten Reklamelichter, die von draußen in vergammelte alte Wohnverliese Hölle einblinkern, ist metaphysisches Berlin. Die Rammen, die den Alex beständig umbuddeln, treffen symbolisch auf den Untergrund: Verbrechen, Laster du grausige Menschenopfer.

Das brodelnde Berlin der zwanziger Jahre, die Flut seiner technischen Signale, die traumhafte Dynamik einer sich beständig steigernden Rotation – der Film produziert und evoziert sie in faszinierenden Hell-Dunkel-Visionen, zaubert unter der naturalistischen Oberfläche die dämonische Phantasmagorie hervor. In diesen Bildern von oft morbiden Reiz erhält Berlin eine Tiefendimension, zu der es kaum Parallelen gibt, allenfalls in den Lithos des Werner Heldt 1946. Fassbinder hat, bevor er sich im Epilog vom Duktus des Romans entfernt, die bei aller Krassheit durchaus deutliche, die zau-

berhaft zarte, verborgene Melancholie der herben Stadt um den Alex und ihre metaphysische Dimension von Verlorenheit und Trauer sichtbar und fühlbar gemacht. Manchmal ist es in Roman und Film, als ob in die Viertel um den Alex, die Elsässer Straße und den Rosenthaler Platz aus dem Kosmos Winde und Strahlen einfielen. Vordergründiger Naturalismus ist wie aufgesogen von der großen traurigen Melodie des Stadtwezens. Wenn der Film einmal aus den finsternen Löchern, in dem die Menschen wie Troglodyten hausen, hinausführt, dann wird es fast wagnerisch fatal, es reißt an den Nerven, verführt wie lasterhafte Musik. Schräg im Abendlicht fallen bei dem Ausflugslokal Freienwalde die Strahlen einer müden Sonne durch die Stämme ein, und fern unten im deutschen Märchenwald geschieht das entsetzliche Verbrechen an der in Herzensunschuld liebenden Mieze durch Luzifer Reinhold, den Ganoven, dessen Bosheit aus denselben Untergründen kommt, aus denen der dumme Biberkopf und die Huren stammen. Trivialklänge und die strenge alte Weise vom Schnitter Tod sind in das grausige Geschehen eingefüttert, und Mieze erliegt der Bosheit und Gemeinheit, als wär's ein uraltes grausames Märchen.

Wer den alten Alexanderplatz, seine spröde Kargheit, die verwohnten Fassaden, den jagenden Verkehr, das hastige Volksgewimmel und darüber den weiten hellen und harten märkischen Himmel vermisst, sollte bedenken, dass der Film durch die Beschränkung auf die Interieurs von Kaschemmen, vergammelten Wohnungen und Quartieren, Düsternis und Zauberglanz der Amüsierbetriebe an stilistischer Geschlossenheit und metaphysischem Tiefgang gewinnt, was er an dokumentarischem Gehalt nicht vorweisen kann. Auch kommt die Intimität der Interieurs der überaus intensiven Darstellung der Mimen zugute.

In seinem Epilog hat Fassbinder sich mit wenig Glück in großen Arrangements und aufgesetzten Symbolbezügen versucht. Er versinkt im massierten Detail, vermag die lasziven und die symbolischen Momente nicht in Form zu bringen und die Real- und Irrealszenen nicht durchsichtig zu komponieren. Da scheint die Kraft schließlich versagt zu haben. Der Rang der vierzehn Stationen vom Kreuzweg des Franz Biberkopf und seiner Stadt wird durch den Missklang des Epilogs nicht gemindert.