

Wolfram Schütte:

**Franz, Mieke, Reinhold, Tod & Teufel.  
Rainer Werner Fassbinders "Berlin Alexanderplatz"**

In: Frankfurter Rundschau, 11.10.1980

Was an diesem Sonntag eineinhalbstündig um 21.05 Uhr im Ersten Fernsehprogramm beginnt, dann sich an jedem folgenden Montag um 21.30 Uhr einstündig fortsetzt (Montag für Montag) und schließlich am 29. Dezember, ab 23 Uhr, in einem Traumspiel ausklingt – das ist mit seinen 13 Millionen Mark Produktionskosten, seinen 100 Haupt- und Nebendarstellern, seinen 3000 Komparsen, seiner knapp neunmonatigen Dreh- und zwölfmonatigen Herstellungszeit das bisher ehrgeizigste, aufwendigste und längste Filmprojekt des Deutschen Fernsehens. Auch für seinen Drehbuchautor und Regisseur, der in den 14 Jahren seiner künstlerischen Karriere (seit 1985) mit mehr als drei Dutzend Filmen, Fernsehserien, Theaterinszenierungen, Hörspielen nicht gerade zu den faulsten oder gehemmtesten, skrupulösesten oder kreativ-schmälsten unter unseren künstlerischen Potenzen gehört: selbst für einen solchen eruptiven, produktiven Autor- Regisseur wie Rainer Werner Fassbinder bedeutet seine fünfzehneinhalbstündige Adaption von Alfred Döblins monumentalem Großstadt-Roman "Berlin Alexanderplatz", der 1929 erschien (als Döblin 51 Jahre alt war), mehr als bloß sein längstes Stück Arbeit. Es ist die vorläufige Summe seines dreiunddreißigjährigen Lebens: die große Konfession, die Abtragung einer Schuld, die Erfüllung eines Traums und die Zusammenfassung aller bisherigen künstlerischen Anstrengungen.

Mit 14, 15 Jahren habe er Döblins Roman zum ersten Mal gelesen. Fassbinder schreibt das in einem Aufsatz zu dem Roman, da ist er fast schon mit den Dreharbeiten am Film fertig. Er sei zunächst nicht davon "angetört" worden. Er weiß warum: "In der Tat drückt sich der Autor, mag sein aus Feigheit, mag sein aus unerklärter Scheu gegenüber den bestehenden Moralbegriffen seiner Zeit und seiner Klasse, mag sein aus unbewusster Angst des irgendwie persönlich Betroffenen, drückt sich Döblin also viele Kapitel, viele, viele Seiten lang, zu lange fast, um sein Thema oder besser das eigentliche Thema seines Romans ... herum." Das wäre?: "Die Begegnung des 'Helden', Franz Biberkopf, mit dem anderen 'Helden' des Romans, mit Reinhold nämlich, eine Begegnung, die den weiteren Verlauf des Lebens der beiden Männer bestimmt." Jetzt verschlingt er das Buch: "Es war wohl kein Lesen mehr, eher schon Leben, Leiden, Verzweiflung, Angst." Ein Buch wird zur Lebenshilfe, zum Rettungsanker für den "echt Gefährdeten in der Pubertät": "Es hat mir geholfen, meine quälenden Ängste, von denen ich fast gelähmt war, die Angst mir meine homosexuellen Sehnsüchte zuzugeben, meinen unterdrückten Bedürfnissen nachzugeben, dieses Lesen hat mir geholfen, nicht ganz und gar krank, verlogen, verzweifelt zu werden, es hat mir geholfen, nicht kaputtzugehen."

Fünf Jahre später. Er liest mit 20 Jahren den Roman wieder und wird plötzlich inne, "dass ein riesiger Teil meiner selbst, meiner Verhaltensweisen, meiner Reaktionen, vieles eben, das ich für mich selbst gehalten hatte, nichts anderes war, als von Döblin . . . Beschriebenes. Ich hatte . . . unbewusst Döblins Phantasie zu meinem Leben gemacht." Ein Leben aus zweiter Hand, an Hand der Literatur. Ich – das war noch: von einem anderen. Das Erschrecken ist vorstellbar. "Und doch", fährt Fassbinder in dem Artikel fort, der in der "Zeit" am 14. März 1980 erschien, "es war nicht zuletzt . . . wieder der Roman, der mir half, die folgende beängstigende Krise zu überwin-

den und an etwas zu arbeiten, was zuletzt, wie ich hoffe, relativ sehr das werden konnte, was man eine Identität nennt, soweit das in all dem verkorksten Dreck überhaupt möglich ist."

Wenn er gefragt wurde, später, als seine ersten Filme schon gemacht hatte, warum so oft seine Helden "Franz" heißen, nuschelte er (– damals war er, gehemmt, noch nicht so eloquent wie heute): "Das kommt von Döblins 'Alexanderplatz'. Das möcht' ich gerne später mal verfilmen." So spielt er Franz Biberkopf selbst, einen ungebildeten Schaubudensteller, der im Lotto gewonnen hat und den seine reichen "Freunde" ausnehmen und dann verrecken lassen. Franz Biberkopf heißt der Held von Fassbinders zuerst komischem, dann tragischem Melodram "Faustrecht der Freiheit" (1975).

Übrigens: Wenn Döblins "Berlin Alexanderplatz" sein Kompass in der Pubertät wurde, dann zeigte er für ihn auf einen Nordpol, der hieß Douglas Sirk. Fassbinders Lektüre des Romans, seine Verfallenheit an den Stoff und das Muster seiner existentiellen Interpretation haben melodramatische Züge.

Leidmotiv Franz & Reinhold: "die Geschichte zweier Männer, deren bisschen Leben auf dieser Erde daran kaputtgeht, dass sie nicht die Möglichkeit haben, den Mut aufzubringen, auch nur zu erkennen, geschweige denn sich zugeben zu können, dass sie sich auf eine sonderbare Weise mögen" (Fassbinder). Unaufgeklärtes, unterdrücktes Gefühl uneingestandene Liebe, Verdrängung, Aggression, Gewalt, Tod. Zugleich wird Fassbinders pubertäre Ahnung von einem latenten homosexuellen Grundstrom in der merkwürdigen Beziehung von Franz zu Reinhold – gerade weil beide "keineswegs homosexuell sind" – transzendiert in die Utopie einer "reinen, von nichts Gesellschaftlichem gefährdeten Liebe": also keine Geldbeziehungen, keine sadistischen Abhängigkeiten, keine Ehekriege; statt dessen: " Absolutheit des Gefühls" (Kleist); "Tristan und Isolde" ist eine seiner Lieblingsopern (er sollte sie, wo? inszenieren). Diese Liebessehnsucht nach einem Jenseits von gesellschaftlichen Zwängen und erotischen Determinationen stiftet nicht nur seine Beziehung zu Sirks exaltierten Filmen; in Fassbinders eigenen zerbrechen eben daran – an der Ungeklärtheit, Unerfülltheit, Schutzlosigkeit, in die einen solche Liebessehnsucht preisgibt – seine Helden und Heldinnen. Schon "der Griech' aus Griechenland", der "Katzelmacher" (1969), war so ein Opfer, "Angst essen Seele auf" (1973) ein Titel dafür, "Ich will doch nur, dass ihr mich liebt" (1976) ein Hilferuf und "In einem Jahr mit 13 Monden" (1978) eine Todesanzeige.

Werner Schröter übersetzt das gleiche Pathos einer sprengenden Liebessehnsucht in Trivial-, Kunst – und Kultur-Mythen, reißt es aus dem Alltag in die Überhöhung der Musik, wo es sich am reinsten (wortlos) ausspricht. Fassbinder dagegen sucht es bei "den kleinen Leuten", hatte es nämlich da bei Döblin gefunden. Denn nicht nur sei dessen Haltung seinen doch bis in die nacktesten Details entblößten Figuren gegenüber von "der allergrößten Zärtlichkeit", die den Leser dazu verführe, diese mittelmäßigen Menschen "am Ende zu lieben", sondern was dem verhinderten Idylliker Fassbinder an Döblins "Berlin Alexanderplatz" besonders wichtig wurde, das war; "dass gerade den scheinbar unscheinbaren, unwichtigen, unbedeutenden Individuen, den sogenannten 'Kleinen' die gleiche Größe zugebilligt wird, wie sie in der Kunst gemeinhin nur den sogenannten 'Großen' zugebilligt wird". Dem Transportarbeiter, Zuhälter, Totschläger und Dieb Franz Biberkopf werde ein "derartig differenziertes Unterbewusstsein zugestanden, gepaart mit einer kaum glaublichen Phantasie und Leidensfähigkeit, wie sie den meisten Figuren der Weltliteratur... so weitgehend nicht gegönnt wird."

Das ist eine eigenwillige, subjektive, um nicht zu sagen: narzisstische Lektüre des komplexen Romans; eine Aneignung, welche die eigenen Sehnsüchte, Wünsche, Ängste, Utopien sowohl in ihn hineinprojiziert, als auch deren Spurenelemente darin entdeckt, hervorhebt, akzentuiert und einander interpretierend zuordnet. Um es gleich zu sagen: durchaus legitim. Wie jeder Zuschauer sich seinen eigenen Film ersieht, so schreibt sich jeder Leser seinen eigenen Roman (in Kopf und Bauch).

Döblin hat in der "Geschichte von Franz Biberkopf" die Moritat von einer "Gewaltkur" gesehen. Da hat ein gutwilliger und jähzorniger Mann in der Zeit der Arbeitslosigkeit und im Milieu der Zuhälter und Kriminellen den Vorsatz, "anständig zu sein", auf eigenen Beinen zu stehen und auf seine subjektive Stärke zu vertrauen. Dem muss "der Star gestochen werden", damit er erkennt, dass sein "Lebensplan" falsch war, "hochmütig und ahnungslos, frech, dabei feige und voller Schwäche". Hochmut kommt vor den Fall. Dieser Franz Biberkopf muss gedemütigt werden, damit er bereut. Der Jude Döblin war damals schon auf dem Weg in die Arme des Katholizismus. Diesem Ganoven-Quichotte müssen die Flausen aus dem Kopf, diesem Lumpenproletariersubjekt muss das Rückgrat gebrochen werden. Er soll zur Hölle fahren und gereinigt wieder auferstehen: als Franz Karl Biberkopf. Reinhold, der Unhold, spielt dabei Mephisto. Mythisch erhöht, Mythen travestierend: in deren Schnittpunkt steht (und fällt) für Döblin die "Gedankenposition" Biberkopf.

Walter Benjamin sah in "Berlin Alexanderplatz" die "'Education sentimentale' des Ganoven, die äußerste, schwindelnde, letzte, vorgeschobene Stufe des alten bürgerlichen Bildungsromans"; Robert Minder – der kürzlich verstorbene Freund Döblins und einer der besten Kenner seines Werkes hält den Roman für ein "religiöses Lehrgedicht", Biberkopf für eine "Verkörperung des 'deutschen Michel'", dessen "innere Bedrohung Döblin herausstellt", in dem er "die erotische Wurzel" von dessen "Machtverfallenheit" an Biberkopfs Beziehung zu Reinhold darstellt.

Die zeitgenössische Kritik feierte den Roman als "die Vorpostenarbeit eines Epikers", der die "Stadt Berlin durch tausend Zungen reden lässt"; die dogmatischen Marxisten der "Linkskurve" hielten Döblins parteipolitische Abstinenz für eine "freche Beleidigung der proletarischen Literatur Deutschlands"; deshalb habe der "konterrevolutionäre Roman . . . kein Anrecht darauf, von den Arbeitern der Sowjetunion gelesen zu werden". Heute ist der außerordentliche Rang des Romans unumstritten, er ist eines der Hauptwerke Döblins, der bedeutendste Großstadt-Roman der deutschen Literatur, das umfassendste, reichste Kompendium moderner literarischer Montage – und Collage-Techniken, die alle nur denkbaren aktuellen, historischen, mythischen, religiösen Zeugnisse der Schrift und Sprache – von Werbetexten über den Dialekt und den Jargon bis zur Bibel, von der Moritat über den Schlager bis zur naturwissenschaftlichen Fachsprache – in sich aufnimmt, aufsaugt und "lyrisch, dramatisch, reflexiv" (Döblin) die Epik Homers, Dantes, Cervantes erneuert. Ein Meer von einem Roman, darin der kleine Fisch Biberkopf schwimmt.

Mit diesem "religiösen Lehrgedicht" sowohl wie mit der darin voll instrumentierten babylonischen Sprachverwirrung der modernen Großstadt; mit diesem Hohen Lied auf das Ich und dem Requiem auf dessen Auskernung zur Null; mit dieser naturalistischen Reproduktion der Zeit und ihrer Signale, Rhythmen, Musiken wie mit der metaphysischen Hiobsbotschaft, dem Isaaks-Opfer des Menschen Biberkopf; mit der faktengesättigten, topographisch genauen Reproduktion des Berlins der Weimarer Republik und dem Sinnbild des flutenden, atomisierten Lebens: was wird Fassbinder mit der "Geschichte des Franz Biberkopf" nicht allein, sondern mit "Berlin Alexanderplatz" machen?

Das Real-Dekor – nämlich die Gegend um den "Alex", das Polizeipräsidium, die Arbeiterviertel, die Kneipen und Hinterhöfe – alles, was der dort praktizierende Arzt Döblin (und die ihn nachlesenden Berliner Leser seines Romans) vor Augen hatten: ist von der Bildfläche verschwunden, zerstört, vernichtet, ist einfach weg. Der Roman so etwas wie dessen letzte umfassende literarische Momentaufnahme. Montparnasse – in diesem Pariser Viertel, sagt Fassbinder, da hätte man in Wirklichkeit noch etwas Adäquates finden können. Gérard Depardieu als Biberkopf: das war mal ein Plan. Der Obsession zweimal frönen: fürs Fernsehen und fürs Kino. Fassbinder wollte das. Es hat sich, wie auch immer (leider), zerschlagen.

Die Bavaria Atelier Betriebsgesellschaft, wohin Fassbinders Fernsehförderer Dieter Rohrbach und sein Dramaturg Peter Märtesheimer gingen, hat ein großes Gelände, enorme Kapazitäten. Rohrbach, der Erfinder des Slogans vom "amphibischen Film" (der vom Kino ins Fernsehen, vom Fernsehen ins Kino wechseln kann) träumte wohl davon, den gewaltigsten Fisch an Land zu ziehen, den es bisher im Fernsehen gab. Fassbinder biss an – seit er zwanzig war, hatte er sich vorgenommen, "das Protokoll einer Beschäftigung mit dieser ganz speziellen Literatur mit meinen filmischen Mitteln letztlich wohl als Experiment zu wagen". Drängte da die Wirklichkeit (die Atelierkapazitäten) zum Gedanken (eines zeitexpansiven Films), oder der Gedanke (mehrmonatiger Dreharbeiten) zur Realität (eines festen Drehortes, eines gestalteten Raums)? Zitate hat Fassbinder bewusst (öfter, wie er bemerkte, als er in seinem Werk einmal zurückblickte, unbewusst) aus Döblins Roman viele übernommen. Viele – aber Döblin aus seiner Gegenwart in seinen Montageroman noch mehr: unzählige, tausende. Warum also, da der reale Außen-, der Wirklichkeitsstoff nicht mehr da ist, ihn nicht bloß noch zitierend andeuten?

Die Vorspanne (13mal kehren sie wieder; erst die 14. Folge, "Mein Traum von Franz Biberkopfs Traum", signalisiert resolute Einmischung, Beimischung Fassbinders) collagieren typische Bilder der damaligen Zeit über rasenden Eisenbahnrädern, frenetisiert von Richard Taubers schmissig-hirnrissigem Operettenschlager "Oh Signora, oh Signorina". Es sind Zitate, wie auf einen imaginären Bühnenvorhang geworfen, zum zeitkolorierenden Einstimmen. Dahinter tut sich dann eine Atelierlandschaft auf, aus der der Film nur ganz selten ausbricht – z. B. wenn Franz mit seiner Miese ins Grüne fährt oder sie Reinhold an den gleichen Ort locken läßt, wo er sie dann ermordet.

Noch mal: was hat er damit gemacht? Mit dem Großstadt-Roman, meine ich. Nichts hat er damit gemacht. Die paar Atelier-Straßenszenen, gedreht in dem seit Bergmans "Schlangenei" weidlich abgenutzten Dekor, sind Harmlosigkeiten. Aber konnte er, wollte er etwas anderes machen? Hat er die Künstlichkeit nicht gerade gesucht, auf die Gefahr hin, im theatralischen Dekor zu landen? Und hat er die Stadt zwar als ikonografische Kulisse verloren gegeben, um sie dafür als akustische – als Sprache, Dialekt, Musik, Radio – umso nachhaltiger zu beschwören?

Und Döblins Montagen & Collagen? Die sind da; und stark vertreten: auf der Tonspur, durch Inserts. Döblin, als Moritatenerzähler und allwissender Autor: – Fassbinder selbst spricht diese Texte, die teils über das Bild gelegt sind, teils hält er die Szene an, unterbricht die Handlung. Wo man bei Döblin – man hat nur den Text, nicht seine Betonung, seine Stimme – Ironie, Sarkasmus, auch (ein wenig?) sadistische Überlegenheit vermuten darf, wenn er dem "Biberköpfchen" in den Arm fällt und in die Parade fährt, da spricht Fassbinder sanft, mitleidend, liebevoll, zuredend, zärtlich. Nur einmal, wenn ich mich recht erinnere, läßt er zwei Texte gleichzeitig sprechen und sich ineinander verhaken: wenn Biberkopf die Schwester jener Frau zum Beischlaf zwingt, we-

gen der er, weil er sie umgebracht hat, vier Jahre im Zuchthaus gesessen hat. Wo Döblin Inserate, Zeitungsmeldungen, faits divers quasi objektiv in den Text, neben die Personen und die Handlung gestellt hatte, lässt sie Fassbinder von Biberkopf als Lektürefundsachen vorlesen. Innere Monologe vermeidet er – es sei denn, aus Franz spräche, in häufigen Augenblicken der geistigen Abwesenheit, Momenten irrsinnigen psychischen Schmerzes sein Unbewusstes: da memoriert er unwillkürlich Lied – und Schlagertexte, die Döblin als höhnische Dissonanzen, als skandierende Rhythmen in die Textur des Buchs verwoben hatte.

Fassbinders Zugriff auf den Stoff zeigt sich da besonders deutlich: wiewohl er die Widersprüche nicht glättet, das Buch in seinem Film nicht um sein Rankenwerk von Einsprüchen, Abschweifungen, Kommentaren beschneidet, biegt er sie doch näher an die Geschichte heran, jätet er sich den primären Erzählstoff erst einmal aus dieser zugewucherten Prosa der Vielstimmigkeit heraus. Er ist: Menschen-Erzähler (von unseren Regisseuren: der größte, intensivste). Re-Psychologisierung das ist die Tendenz seiner persönlichen Adaption zuerst – wie sehr er dann auch dieser Verengung durch die Hereinnahme der epischen Verfahrensweise Döblins wieder Tiefe und Breite, Mehrstimmigkeit gibt. Nicht zuletzt, gar nicht zuletzt durch die komplexen Musikcollagen, die Peer Raben komponiert hat. Er hat da ganze kleine Symphonien, Messen geschrieben, eine durchgängige Leitmotivik entwickelt (für Franz, Reinhold, Mieke): das ist schlechthin bewundernswert (und auch: riskant).

Die Musik nicht allein, zuvor schon Fassbinders Interpretation, die in der unerklärten, unterdrückten Liebesbeziehung von Franz und Reinhold das Zentralereignis des Romans behauptet, verstärkt aber auch die Melodramatisierung des Stoffs. Was für Döblin "die sichtbare und die unsichtbare Geschichte" des Romans war (seine metaphysische und seine physische) ist für Fassbinder die innere und äußere seiner Personen, psychosomatische Dialektik.

Innenräume – sie sind, dominierend in dieser Adaption, die äußere Haut der Personen, das Etui, in dem sie stecken. Klaustrophobische Enge – nicht mehr scheinhaft gebrochen, brüchig, verspiegelt wie in der bodenlosen Unsicherheit von "Despair"; sondern als unbewusste Gefängnisse des Verdrängten, Überdruckkammern. Auch soziale Definitionen sind diese Einrichtungsdekors – wie z. B. die großbürgerliche, wilhelminische Wohnzimmereinrichtung der "Aufsteigernutte" Eva, das neusachliche Büro von Pumms, dem Schieberboss. Aber ist das nicht eine Spur zu plakativ, zu dekorativ – und wird es nicht durch Bildausschnitt und Kamerafahrten zu demonstrativ ins Bild gebracht? Wenn ich da an die insistierende Subtilität denke, mit der z. B. Joseph Losey (oder früher: Renoir und Ophüls) in ihren besten Filmen das Dekor, den Raum, die Perspektive, das Detail in ihren Plansequenzen zum flüsternden Mitsprechen erweckten, da habe ich bei Fassbinder manchmal den Eindruck des dröhnenden Dazwischenredens.

Plansequenzen & Fahrten herrschen vor, eine fließende, ruhige, distanzierte Erzählweise, die nur selten durch Nahaufnahmen schockartig unterbrochen werden. Aber – während manche Kamerafahrt, vor allein in Biberkopfs Großraumzimmer (warum steht da eigentlich ein Setzkästen und eine Setzmaschine?), nur eine rituelle Bewegung im Raum produziert, bleibt der zweite zentrale Ort des Geschehens, Biberkopfs Stammkneipe – sein "Öffentlichkeitsbereich" im Gegensatz zur intimen "Privatsphäre" seiner Untermieterwohnung – flächig und als Raum nicht entfaltet, durchmessen. Einerseits zeigen sich da bei Fassbinder routinierte, floskelhafte, vorgestanzte Raumdefinitionen, andererseits vernachlässigt er dessen Evokation nachdrücklich. Fernseh-dramaturgie? Schwächemomente wie diese können nicht auf das Konto von Xaver Schwarzenberger abgebucht werden. Wenn man es nicht wüsste, so würde man es mit einiger Erfahrung allzu deutlich sehen, dass Fassbinder, der erklärt hat, er wolle nun nur noch mit seinem neuen Kameramann zusammenarbeiten, Bildausschnitt und Kamerabewegung selbst festgelegt hat.

Beide wollen aber sowohl die wechselnde Lichtbestimmung innerhalb der Räume, die Bevorzugung von "dunkle Lichtern und schwarz-brauner Tönen" als auch die Verwendung eines Filters, der (im Gegensatz zu den harten, klaren Farbkontrasten in den "Dreizehn Monden" und der "Dritten Generation") wie schon bei "Despair" die Farben mattiert und gesoftetes Licht erzeugt, als Verbeugung vor dem Regisseur von "Scarlet Empress", "Shanghai Express" oder "Der blaue Engel" verstanden wissen. Jedoch entwickelte der die raffinierte Lichtregie seines synthetischen Kinos, seine abgestufte Palette von Licht und Schatten und deren subtil changierende Nuancenreize aus dem Schwarzweißfilm, der eine höhere Abstraktionsfähigkeit besitzt als der Farbfilm – es sei denn, man ginge mit den Farben derart gezielt expressionistisch um wie Visconti in der "Götterdämmerung". Ob das allerdings mit einem Filter möglich ist, der eine aquarellierende Tendenz besitzt, bleibt dahingestellt.

Und nicht selten aber auch der schablonisierte Umgang mit dem Dekor erscheinen mir jedenfalls die am wenigsten gelungenen, die unoriginellsten Teile von Fassbinders "Alexanderplatz" zu sein. Dabei fällt er hinter solche dichten Meisterwerke wie "In einem Jahr mit 13 Monden" oder "Die dritte Generation" zurück. Aber die unübersehbaren Qualitäten, die stupende Intensität von Fassbinders Döblin-Adaption, der emotionale Sog, der von den zahlreichen Höhepunkten dieser Erzählung ausgeht und deren Tiefenschichten in einem grandiosen (wenn auch teilweise mir misslungen erscheinenden) Fresco am Ende zusammengeträumt werden – sie liegen auf anderen Gebieten: im Drehbuch und bei den Schauspielern.

Menschen – z. B. dieser Biberkopf von Günter Lamprecht, was ist der alles: die Angst, das geile Tier, der Schmerz, der tumbe Tor, das Großmaul, der Mitläufer und Dummkopf, der Kumpel und der rabiate Kleinbürger, der Bettler, der Säufer und der Liebende, zart und verletzlich, verletzend-brutal; er ist der Poet, der mit "seinen Bierchen" dialogisiert wie Chaplin mit Brötchen und Gabeln tanzt; der in die Enge getriebene Kleinbürger, der sich beängstigend mit Zähnen und Klauen verteidigt; und wie er Mieke zum ersten Mal sieht, wie er ihr die Blumen gibt/nicht gibt, und wie er sich mit ihr besäuft oder wie er allein ist und wie er von ihrem Tod erfährt . . . also, hörn Sie mal: geht denn das (und alles von einem, mit einem Gesicht, einem schweren Körper, und dann auch noch mit nur einem Arm? Es geht, wenn man Günter Lamprecht heißt; oder z. B. dieser Reinhold von Gottfried John, ein stotterndes menschliches Rätsel des indirekt gelebten Lebens, ängstlich und aggressiv, servil und heimtückisch – aber er weint, als er an Franz vorbeigeführt wird, dem er "das Liebste auf der Welt" erschlagen hat; oder z. B. Mieke, gewiss die größte Entdeckung des Films: Barbara Sukowa. "Die Unschuld vom Lande", "das saubere Mädel" (alles Döblin), die Naivität der Fleisches – wie gelingt es dieser jungen Schauspielerin (nur mit der rechten Augenbraue? auch mit dem Mund? mit der Stimme, der Satzbetonung, dem Dialektaufakt?) – wie gelingt es ihr, diese emphatischste Liebesimago Döblins von der Süßigkeit des Kitsches freizuhalten? Unglaublich, man weiß nicht wie . . .

Menschen! nicht Demonstrationsobjekte, keine Stichwortgeber. Die Zärtlichkeit, die Fassbinder an Döblins Haltung zu seinen erfundenen Menschen rühmt, das ist hier seine eigene. Die Frauen, die Biberkopfs Weg kreuzen, ihn eine Zeitlang begleiten und dann verschwinden, seine Freunde und Bekannten, sie alle haben ihr Geheimnis: sie leben. Hat er nicht fast alle, mit denen er je zusammengearbeitet und gelebt hat, um sich versammelt? (Es fehlen Ingrid Caven, Kurt Raab). Lebenszusammenhang, Summe.

Denn was erzählt er? Er erzählt "die Geschichte von Franz Biberkopf", wie sie Döblin ihm vorgeschrieben hat. Erzählt sie von A bis Z: "werkgetreu". Kleine Ergänzungen sind erlaubt, Döblins elternloser Biberkopf hat bei Fassbinder die von ihm hinzuerfundene Vermieterin Frau Bast, die Franz bemuttert und, kräftiger als im Roman hervorgehoben: der Wirt, der ihm väterlich zuredet. Und wo Döblin seinen Franz "reifen", wo er ihn aus der kindlichen, gutmütigen Haut sich schälen

lässt, damit er ganz klein, demütig verschwindend gering wird – einer von vielen –: auch da geht Fassbinder den Weg in die Träume und Phantasmagorien, in die Angstvisionen und Schuldturen, ins Fegefeuer mit; aber wo der ich-erlösungssüchtige Döblin ruft: "Gerettet, gerichtet, erlöst!", da höre ich Fassbinder, der sich wie ein alter Meister auf diesem Fresco (mit Schlapphut dunkler Brille, brennender Zigarette) verewigt hat – ich höre ihn flüstern: "endgültig verloren, erledigt." Was sich Franz da mit seinen Ängsten ausgebrannt, was er da an Leben ausgelitten hat: das sind auch seine uneingestandenene Wünsche, seine unklaren Sehnsüchte, seine unerfüllten Utopien. "Und am innigsten liebt er zwei: die eine ist seine Mieke, die er gern da hätte, der andere ist – Reinhold." Mehrfach hat Fassbinder diesen rätselhaften abgründigen Satz des Romans in seinen Film zitiert. Das wäre das Glück für Franz gewesen; nun ist er "stillgestellt" (wie es in der Pharmapsychiatrie heißt); der ihm ein Requiem widmet, wie es so ausschweifend, gewagt und Pasolini so nahe (dessen Biberkopf vielleicht "Accattone" hieß und dessen Hölle "Salo oder die 120 Tage von Sodom") Fassbinder noch nicht entworfen hatte, nämlich in "Meinem Traum vom Traum des Franz Biberkopf":

Was erzählt er da zuletzt? Sich selbst. Autobiografischer dürfte noch keine filmische Adaption eines Romans gewesen sein. "Einen solchen Fürstenbund zweier seltsamer Seelen gab es nicht oft".