

Keiner ist böse, keiner ist gut : Rainer Werner Fassbinders Franz-Filme und ihre utopische Weltsicht

Autor(en): **Kasten, Jürgen**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **34 (1992)**

Heft 182

PDF erstellt am: **14.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-867354>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD



BERLIN ALEXANDERPLATZ

Keiner ist böse, keiner ist gut

Rainer Werner Fassbinders *Franz-Filme* und ihre utopische Weltsicht

Von Jürgen Kasten

Als Rainer Werner Fassbinder vor zehn Jahren starb, meinte ein wehmütiger Nachrufer, dass der Motor des deutschen Films verstummt sei. Heute erscheint es in der Tat so, als habe die Krise des neuen deutschen Films ihren Ausgang genommen mit dem Tod seines produktivsten und eigenwilligsten Repräsentanten. Die Besessenheit Fassbinders, in der filmischen Fiktion etwas zu erfahren über die eigene Wirklichkeit und über die Beziehungen von Menschen (Liebenden zumeist), ist unzeitgemäß geworden. Auch sein Versuch, innerhalb des Genrekinos durch eine persönliche Filmästhetik eine allgemeine Weltsicht zu artikulieren, ist kaum weiterentwickelt worden. Fast antiquiert erscheint Fass-

dieses Wunschtraums filmisch beschrieben. Trotzdem hielt Fassbinder daran fest, mit einem vertrauten, häufig auch in private Beziehungen verstrickten Mitarbeiterstab zu arbeiten. Die dadurch ermöglichte personelle wie ästhetische Kontinuität erlaubte auch, immer wieder neue formale Möglichkeiten auszuprobieren.

Persönliche Filme

Bei der Entdeckung neuer filmsprachlicher Lösungen trieb Fassbinder die gleiche begierige Neugier, mit der er versuchte, zwischenmenschliche Beziehungsmuster

LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD
BERLIN ALEXANDERPLATZ
FAUSTRECHT DER FREIHEIT



binders Versuch, im kollektiven Herstellungsprozess des Films selbst kreative Lebens- und Arbeitsbedingungen auszuprobieren. Zwar hat er 1971 mit **WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE** auch schon das Desaster

auszuforschen. Beides, die Analyse eines Beziehungskonflikts wie die formale Komposition einer Einstellung, waren ihm gleichrangige Möglichkeiten zur Erzeugung erkenntnisstiftender Betroffenheit. Der persönliche Blick

KATZELMACHER



und seine zurichtende Ästhetik ermöglichen dem Zuschauer, Gefühle zu aktivieren, aber auch «in den Strukturen der Sache selber Möglichkeiten zur Reflexion» zu finden. Entdeckt hatte Fassbinder diese Form des persönlichen Films, welcher der Versuch einer Ich- und Welterkenntnis ist, im vermeintlich trivialen Genrekino des Douglas Sirk, Raoul Walsh oder Michael Curtiz. Bei den Filmen des letzteren glaubte Fassbinder zu erkennen, wie sie «im Ganzen aber doch ein eigenes Bild der Welt erkennen lassen, wo jeder einzelne Film, ja jede einzelne Sequenz dieser Filme, so etwas wie ein gleichwertiger Baustein der spezifischen Weltansicht des Michael Curtiz ist.»

Was Fassbinder an den besten Ausprägungen des Genrekinos auch gelernt hat und was zur Vorstellung einer persönlichen Filmästhetik als Brennspeigel einer spezifischen Welt- und Menschensicht integral dazugehört, ist ein fast zärtliches Verhältnis des Autors und Regisseurs zu seinen Figuren. Dass ein Regisseur des postmodernen Kinos bereit ist, die sichere Distanz der Inszenierung mit seinen ebenso spektakulären wie vordergründigen Effekten zu verlassen, das ist selten geworden. Im gleichen Masse vermisst man in vielen Filmen der neunziger Jahre die Unbedingtheit und die Ehrlichkeit der Filmemacher, ihre Gefühle, Ängste und Verletzlichkeiten selbstreflektierend einzubringen. Der Fassbindersche Grundsatz des Erzählens, «je ehrlicher man sich selber in eine Geschichte einbringt, um so mehr hat die Geschichte natürlich letztlich mit anderen

zu tun», hat aber von seiner überzeugenden Wirkungskraft gerade im Kino kaum etwas eingebüsst.

Eine vermeintlich exhibitionistische Privatheit scheint Rainer Werner Fassbinders Filme zu durchziehen. Löst man sich jedoch aus der Vordergründigkeit bestimmter Geschichten und Themen und sieht auch den einen oder anderen Manierismus nach, so wird man nicht zuletzt durch Fassbinders spezifisches Arrangement von Kamerabewegungen und Starre, offenen und verstellten Räumen, Licht und Farben, Musik und Off-Ton, Symbolen und realen Dingen in einen Kosmos geführt, in welchem Existenzformen der Menschen mit ebensolcher Zärtlichkeit wie Unerbittlichkeit entblösst und reflektiert werden. In der spezifischen ästhetischen Formung greifen seine Filme über persönliche Obsessionen, Ängste und Verstörungen, kurz: über das vermeintlich Onanistisch-private hinaus. Gerade die Monstrosität bestimmter Gefühle, der aufgetürmten seelischen Verkrüppelungen und extremen Übersteigerungen zwingen in Fassbinders Formulierung dazu, eigene Beziehungsmuster zu hinterfragen.

Die Kälte der Gefühle dieser Welt

Besonders Fassbinders Filme, in denen die Figur «Franz», «Franz Walsch» oder «Franz Biberkopf» auftritt, werden gern als exhibitionistische alter-ego-Formulierungen angesehen. In der Tat geht die Identifikations-

BERLIN ALEXANDERPLATZ



bereitschaft des Filmemachers so weit, dass er sich in seiner Funktion als Cutter (also als derjenige, der die inszenierten Bilder des Films zur Sicht auf die Welt montiert) Franz Walsch nannte. Die Mehrzahl seiner "Franz"-Figuren hat Fassbinder zudem selbst gespielt.

Schon in seinem ersten Langspielfilm *LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD* (1969) heisst die Hauptfigur Franz Walsch. Das deutet natürlich auf Raoul Walsh, aber auch auf das alemannische Wort "welsch" und damit auf das Unverständliche, Fremde, Aussenseiterische dieser Figur. Franz Walsch träumt den grossen Traum aller Kino-

LIEBE IST
KÄLTER
ALS DER TOD



helden: wirklich frei zu sein und seine Gefühle unreglementiert leben und austauschen zu können. Dieser Kinoraum verlangt nach dem grossen Genre. Fassbinder wählt dazu das des Gangsterfilms. In der Eingangssequenz wird Franz vom Syndikat verhört und gefoltert. Er will nur auf eigene Rechnung arbeiten, will sich keiner Norm unterwerfen. Das Syndikat (das neutral wie eine Behörde inszeniert wird) setzt Bruno auf ihn an. Bruno ist eine weitere Ikone des Kinos: die schöne, aber berechnende Versuchung im Dienste der Mächtigen. Fassbinder inszeniert ihn entsprechend. Er zeigt bei Brunos erstem Auftritt sein verlockendes, feminines Gesicht in einer starren, stummen, mehr als dreissig Sekunden verweilenden Nahaufnahme. Darunter hat der Regisseur eine sehnsüchtige romantische Musik gelegt. Doch da ist noch Joanna, von der Franz dem Bruno beim ersten Zusammentreffen sagt: «Die hab ich lieb». Joanna geht für Franz auf den Strich. Die erste Sequenz mit beiden Figuren zeigt den dumpf vor sich hin trinkenden Franz, der bei ihrem Eintritt nur kurz aufblickt und fragt: «Wie war's?». Stumm legt sie das Geld auf den Tisch.

Prostitution ist für Fassbinder eine dichte und daher vielbemühte Chiffre für eine sehr komplexe Beziehungsstruktur. Sie zeigt an: die Unbedingtheit und die Ungleichzeitigkeit einer Liebe, ihre Konvertierbarkeit ins Materielle und damit die Ausbeutung von Gefühlen. Aus diesem Beziehungsgeflecht entsteht folgerichtig Gewalt. Für Fassbinder erwächst sie grundsätzlich «aus dem Missbrauch von Liebe. Liebe, die stets gleich Besitzanspruch stellt» ist zum Absterben verurteilt, vor allem dann, wenn sie sich an den gesellschaftlich vermittelten Leitbildern orientiert. Aufzeigen will er, von seinem ersten langen Spielfilm an, die Ausbeutung, materielle Umwertung und damit die Kriminalisierung der Gefühle. *LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD* verkehrt das Leitmotiv von Fritz Langs romantischer Ballade *DER MÜDE TOD* (1921), wo es heisst «Liebe ist stärker als der

Tod», in sein Gegenteil. Während Lang die übermenschliche Liebesfähigkeit einer Frau gegen alle Zwänge (selbst die des übermächtigen Todes) behauptet und feiert, zeigt Fassbinder die Kastrierung radikalen Liebesverlangens, das durch Besitzansprüche und verinnerlichte soziale Regeln erstickt wird. Franz, der Bruno liebt und Joanna lieb hat, beutet diese aus und kann sich die Liebe zum anderen nicht eingestehen. In einer Ersatzhandlung zwingt er Joanna dazu, mit Bruno zu schlafen. Sie tut dies, um Franz nicht zu verlieren. Doch als sie begreift, dass ihre Liebesform (die eine bürgerliche ist mit ihrer Vorstellung von Heirat, Heim und Kind)



trotz aller Anstrengungen und Opfer nicht zu verwirklichen ist, verrät sie Franz an die Polizei. Bruno ist der eiskalte Engel der Begierdelosigkeit, der Franz an das Syndikat verrät. Beim gemeinsamen Banküberfall wird er erschossen. Im *Tod* ist Franz ihm zum ersten Mal



GÖTTER DER PEST

körperlich nah. Als er realisiert, dass Bruno ihn verraten hat, wirft er ihn aus dem Auto. Für Joanna, mit der Franz flieht, empfindet er nur die schneidende Beleidigung: «Nutte». Durch den finalen Reisssschwenk von dem Paar weg auf eine weiss gefrierende Landschaft ist sein Schmerz und seine Erstarrung für den Zuschauer fast physisch spürbar.

LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD ist von physischer Eindringlichkeit, obwohl der Film in den Bildarrangements verstörend unkörperlich erscheint. Fast alle Szenen sind vor grellweissen Wänden und in fast leeren Räumen aufgenommen. Nicht nur die Kälte der gesellschaftlichen Umgebung und damit auch der Figuren wird spür-

bar. Der artifizielle Bildaufbau, von dem keine Kamerabewegung ablenkt, seziiert regelrecht Handlungen und Gefühle der Figuren. Wie selbstverständlich und folgerichtig wird die Kausalkette von verkraupfter Sehnsucht, Ausbeutung der Gefühle, Ersatzhandlung und Gewalttätigkeit vorgeführt. Eine Illusionierung der Zuschauer wird mit allen Mitteln unterbunden. «Was übrig bleibt, wenn man diesen Film gesehen hat, das ist nicht, dass hier jemand sechs Leute ermordet hat, ... sondern dass hier arme Leute waren, die nichts mit sich anfangen konnten, die einfach so hingesetzt wurden wie sie sind, und denen keine Möglichkeit gegeben wurde – ... die schlichtweg keine Möglichkeit haben» bemerkte Fassbinder unmittelbar nach der von einigen Missverständnissen begleiteten Uraufführung bei den Berliner Filmfestspielen 1969.

Die radikal kondensierende Bildsprache, die fast kontrapunktisch zur Wut der Gefühle und Brutalität der Handlungen steht, hat Fassbinder in seinem nächsten Film, KATZELMACHER (1969), beibehalten. Sie prägt im übrigen alle seine frühen Filme bis 1970. KATZELMACHER ist eine Adaption des gleichnamigen Theaterstücks, das Fassbinder 1968 für das anti-theater geschrieben hatte. In der Theaterarbeit wurzelt denn auch die artifizielle Ästhetik dieser frühen Filme. Hier entwickelte er das langsame, zerdehnte Sprechen. Hier probierte er die Ästhetik der leeren Räume, des flachen Bildaufbaus, der überhellen Beleuchtung, der ritualisierten Bewegungen und Tableaus aus. Im gleichen Masse versah Fassbinder seine Theaterinszenierungen mit fil-

einfach alles weggestrichen, was er doof fand ... Dann hat er wiederum versucht, das Zwischengeschehen, also was er weggestrichen hat, in dieses Gerippe reinzuinszenieren», berichtete Fassbinder. In der Tat haben dessen Filme einen ähnlichen Aufbau. Sie sind dialogarm oder im Dialog banal, die Geschichte wird mit wenigen Figuren entfaltet, deren komplexe Beziehungsstrukturen in wenigen, zumeist radikalen Handlungen konzentriert sind.

KATZELMACHER zeigt die dumpfen Gefühle einer Gruppe von jungen Menschen in der Vorstadt. Ihre Gespräche und Verhaltensweisen sind durch Stereotype geprägt, die Kommunikation fast bis zur Sprachlosigkeit verkümmert. In ihren Tagträumen klammern sie sich an kleinbürgerliche Wunschvorstellungen: die Frauen sehnen sich nach einer Heirat, die Männer nach Geld. Obwohl Franz zu dieser Gruppe gehört, ist er eine Randfigur. Fassbinder zeigt dies, in dem er Franz zumeist an den Rand des horizontal gestaffelten, flachen Bildaufbaus placiert. Nur in den Tableaus mit den Frauen darf er den Bildmittelpunkt einnehmen. Franz hat keine feste Beziehung, er kauft sich körperliche Liebe. Trotzdem bittet er Rosy, die er bezahlt, ob «man nicht ein bisschen mehr machen (kann). Als wär's Liebe oder so.» Franz hat wohl nicht mehr die Hoffnung, eine Liebe wirklich leben zu können. Um so wichtiger ist ihm die Simulation davon. Doch selbst die Vorspiegelung wird ihm vorenthalten. Wohl selten ist in einem Film das Tauschverhältnis Geld gegen Körper und simuliertes Gefühl so beiläufig und dabei doch so brutal entlarvend



LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD



BERLIN ALEXANDERPLATZ

mischen Zitaten. Selbst klassische Dramen, wie etwa Goldonis «Das Kaffeehaus» (das er 1969 in Bremen inszenierte), versah er mit Ikonen des Genrekinos. Die Figuren in Goldonis Renaissancestück tragen keine Degen, sondern Colts und imitieren beim Duell die Gesten der Westernhelden. Selbstverständlich richtete Fassbinder das Stück in einer eigenen Bearbeitung auf sein Themeninteresse der Ausbeutung und materiellen Konvertierung von Gefühlen aus.

Das Stück «Katzelmacher» entstand, weil Jean-Marie Straub, der die Inszenierung von Bruckners «Verbrecher» übernommen hatte, die Vorlage auf eine Spiellänge von nur zehn Minuten konzentriert hatte: «Er hat

thematisiert worden. Die Figuren von KATZELMACHER manifestieren diese niederschmetternde Realität in ihren Körpern, ihren Gesten und in ihrer Sprache. Aus ihnen ist fast jedes Gefühl herausgepumpt. Ihre Frustrationen versuchen die Männer an dem Gastarbeiter Jorgos abzureagieren. Der ist seinen Gefühlen mächtig, ist deshalb potent und attraktiv. Besonders Franz intrigiert gegen ihn, ist der Motor böswilliger Verdächtigungen. Doch selbst als die Gruppe Jorgos zusammenschlägt, reicht dies nicht aus, um die ohnmächtige Wut zu kompensieren. Sie bleibt dumpf und kalt zurück, denn sie ist grösser als die Kompensationskraft der Ersatzhandlungen und der Lustgewinn der schalen Träume.



GÖTTER DER PEST

Fassbinder hat diesen bedrückenden sozialpsychologischen Tatbestand scheinbar teilnahmslos mit starrer, frontal ausgerichteter Kamera in halbnahen und halbtotalen Exterieur-Aufnahmen zumeist vor einer öden Hauswand aufgenommen. Sein Hyperrealismus, den er wiederum in grösstmöglicher Helligkeit und Übersichtlichkeit des Bildaufbaus arrangiert, ist von einer artifiziellen Kälte. Doch die war genau kalkuliert. Wilhelm Roth beklagte in einem viel zitierten Kommentar, dass damit «eine Zündschnur gelegt, aber die Ladung geht nie los, der Film explodiert an keiner Stelle». Genau das ist bezweckt. Fassbinder hat in der filmischen Artikulation Mittel gefunden, wie sich eine von den Figuren empfundene, paralysierende Wut auf den Zuschauer überträgt.

Auch GÖTTER DER PEST (1969) und DER AMERIKANISCHE SOLDAT (1970), die mit LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD Fassbinders Gangsterfilm-Trilogie beschreiben, grundiert trotz der erkennbaren Münchner Schauplätze eine verstörende Künstlichkeit. Letzteren Film prägen ebenso wie KATZELMACHER ein schneidendes, grellweisses Licht sowie weisse Räume. In den beiden anderen Gangsterfilmen dominiert dagegen ein düsteres Helldunkel, durch das Franz Walsch in GÖTTER DER PEST fast somnambul hindurchgleitet. Sein Weg ist ebenso vorgezeichnet wie der von Oedipus oder von den Helden der Filme Jean-Pierre Melvilles. Die besitzergreifende Liebe Joannas oder die devote Hingabe von

Margarethe ändern daran ebensowenig wie die Freundschaft und uneingestandene Zuneigung zu Günther, der den Bruder von Franz erschossen hat.

Sehnsucht nach etwas anderem

Fassbinders hyperrealistische Stilisierung änderte sich, als er sich dem zweiten grossen Genre des Kinos zuwandte: dem Melodram. Gemeinhin wird HÄNDLER DER VIER JAHRESZEITEN (1971) als neue ästhetische Wegmarke angesehen. Doch schon in dem grandiosen, leider kaum bekannten Western WHITY (1970) gelang Fassbinder eine fast kammerspielhaft verdichtete psychologische Genauigkeit innerhalb eines kruden melodramatischen Konflikts. Fast wie Tschechow (und nicht mehr wie Brecht, Straub oder Godard) entfaltet er in opulenten Bildern und Farben den Niedergang einer Farmerdynastie, deren skrupellose Machtausübung nur von ihrer Dekadenz und Deбилität übertroffen wird. Whity, der schwarze Held, ist der Knecht der Familie und illegitimer Sohn des Patriarchen. Er ist ein Verwandter von Franz Biberkopf. Verzweifelt versucht er, seine reinen Vorsätze zu bewahren. Doch auch seine vitale Stärke wird von der Machtmonstrosität seines Vaters aufgezehrt. Schliesslich streckt er die gesamte Familie nieder und büsst, den Gesetzen des Genres gemäss. Den Pessimismus von Stroheims GREED (1923) und die Leuchtkraft des Finales von Sternbergs MOROCCO

(1930) verschmelzend, geht Whity mit Hannah, der Prostituierten, die ihn liebt, in den Sonnentod.

In WHITY war deutlich geworden, dass Fassbinder begann, die artifizielle Überformung wie auch die Abgeschlossenheit der Figuren aufzugeben. Er versuchte fortan, innerhalb der Genre- und kanonisierten Erzählformen neue ästhetische Codierungen zu installieren. Provokante Verletzungen von Genremustern hat er sich dabei jedoch nie nehmen lassen.

FAUSTRECHT DER FREIHEIT (1974), das Mittelstück seiner sozialen Melodramen, spielt ausschliesslich im Schwulen-Milieu. Gerade durch die Figurierung in einem Tabu-Sujet wollte Fassbinder die Alltäglichkeit und Allgemeingültigkeit der Ausbeutung von Gefühlen abermals belegen. Der Regisseur selbst übernahm die Hauptrolle des Franz Biberkopf. Der tritt auf dem Rummelplatz als "Fox, der sprechende Kopf" auf. Er ist eine Abnormität, denn sein Kopf ist – in der Vorführung des Jahrmarkts – von seinem Körper getrennt. Doch auch in der sozialen Realität ist Franz eine Abnormität, weil er sich ausschliesslich von seinen Gefühlen leiten lässt. Er lernt Eugen kennen, einen «vornehmen und bekotzten» Unternehmersohn. Obwohl Franz alle Anzeichen realisiert, die daraufhin deuten, dass sich Eugen nur wegen seines Lottogewinns mit ihm einlässt, wischt er jeden Anflug einer realistischen Überprüfung der Beziehung weg. Vielmehr bekennt er sich um so stärker dazu, dass er Eugen liebt und noch nie so glücklich gewesen ist. Liebe macht blind und führt zu völliger Abhängigkeit: diese naive Erkenntnis der Groschenheftromane (die dort jedoch regelmässig in ein Happy End verkehrt wird) zelebriert Fassbinder im ersten Teil von FAUSTRECHT DER FREIHEIT mit ungewohnter Selbstironie und Leichtigkeit. Im zweiten Teil wird die Beziehung des ungleichen Paares bleischwer. Schliesslich sehnt sich der ausgebeutete und erniedrigte Franz nur noch danach, wieder so sein zu können, wie er ist. Er fleht darum, dem Terror der Liebe zu entkommen. Dies ist nur im Tod möglich, das weiss auch der naive Franz. In einem blau gekachelten U-Bahnhof, der die Kälte eines Leichenschauhauses hat, nimmt er die letzten Tranquilizer. Noch die Leiche wird ausgebeutet. Nachdem Franz von Eugen nach den Spielregeln der Verträge schliessenden kapitalistischen Gesellschaft ausgeplündert worden war, rauben ihm zwei gutbürgerliche Gören die letzten

Habseligkeiten. Doch damit nicht genug. Auch der Antiquitätenhändler Max (grandios gespielt von Karl-Heinz Böhm), der Franz dem vornehmen Eugen zugeführt hatte, erscheint im U-Bahnhof, so wie er an allen zentralen Stationen der Leidensgeschichte des Franz Biberkopf anwesend war. Max hat Klaus, den proletarischen Freund von Franz, an der Hand und zieht ihn davon. Max, das ist der unmerkliche Spielleiter des Films. Sein Name deutet auf Max Ophüls, und seine Funktion ist die des Karussellbesitzers in LA RONDE (1950). FAUSTRECHT DER FREIHEIT ist also Fassbinders «Reigen». Die trotz aller Enttäuschungen federleichte Wehmut Schnitzlers und vor allem Ophüls' vermag Fassbinder nur eingangs zu teilen. Seine absichtsvolle soziale Grundierung, welche die Klassengegensätze nutzt, um die skrupellose Ausbeutung der Gefühle als Grundsatz unserer Gesellschaft zu demaskieren, lässt Chancen für eine freie Entfaltung von Liebesbeziehungen gar nicht mehr aufkommen.

FAUSTRECHT DER FREIHEIT ist einer der pessimistischsten Filme Fassbinders. Doch diesen Vorwurf hat er nie gelten gelassen. Denn sein Wirkungskonzept war so



KATZELMACHER



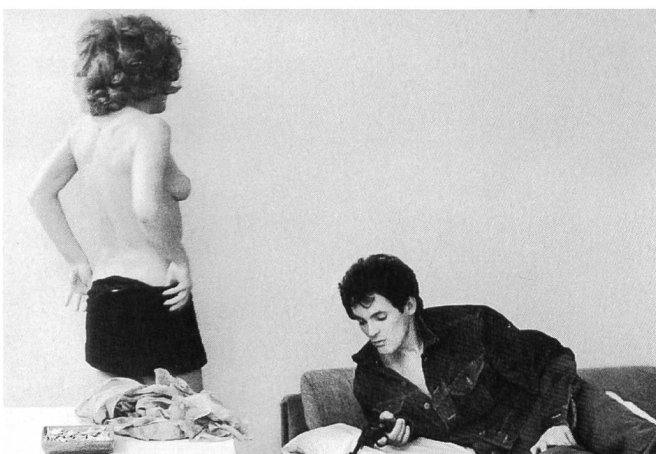
FAUSTRECHT DER FREIHEIT

berechnet, dass er genau die Empörung der Zuschauer provozieren wollte. Aus den bewusst misshandelten Zuschauererwartungen und -gefühlen sollte sich eine «Sehnsucht nach etwas anderem» erheben. Um diese Sehnsucht zu einer revoltierenden werden zu lassen, wählte Fassbinder im Rahmen des melodramatischen Modells immer die schlimmstmögliche Wendung. Er versuchte, dem Zuschauer auch die letzte Fluchtmöglichkeit zur affirmativen Aufrechterhaltung gefühlig, gesellschaftlich sanktionierter Sentimentalität zu verstellen. Der Unmut und der Überdruck, den er so erzeugte, sollte eine Phantasie provozieren, die Kopf und Gefühle befreit. (Peter Schneider hat 1969 in seiner programmatischen Lesart von Freud und Marx etwas ähnliches gefordert und zur revolutionären Entwicklung einer "progredienten Phantasie" aufgerufen, um den Wünschen, Gefühlen und Trieben eine umfassende Realisierungschance zu ermöglichen.)

Die Anarchie der Gefühle des Franz Biberkopf

Die Summe aller erzählerischen und filmischen Erfahrung des Rainer Werner Fassbinder ist BERLIN ALEXANDERPLATZ (1979/80). Hier findet er zurück zu dem literarischen Ursprung seiner "Franz"-Figur: dem Biberkopf in Alfred Döblins Roman. Fassbinder las den Roman anders, als ihn der Literat und die Literaturwis-

LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD





senschaft verstanden haben. Nicht nur, dass er ihn zur Projektions- und Reflexionsfläche für seine Homosexualität nahm, wie er in einem vielzitierten Aufsatz kurz vor der Ausstrahlung von *BERLIN ALEXANDERPLATZ* bekannte. Vor allem nutzte er die disparaten Montageelemente des Romans, um mit ihrer Hilfe eine Hauptfigur, eine Figurenkonstellation und einen schier biblischen Konflikt des liebes- und leidensfähigen Menschen in einer unwirtlichen Welt zu schaffen, wie er komplexer und differenzierter im Film wohl selten entwickelt worden ist. Die Produktform der Fernsehserie, die hier wirklich einmal zu ihren ureigensten Darstellungsmöglichkeiten gekommen ist, gab ihm dafür mehr als fünfzehn Stunden Erzählzeit.



FAUSTRECHT DER FREIHEIT

Franz Biberkopfs Weg ist eine Passionsgeschichte, in welcher der Held die Möglichkeiten menschlicher Existenz ausschöpft. Durch den Totschlag an seiner Geliebten schuldig geworden, schwört er nach der Entlassung aus dem Gefängnis, anständig zu bleiben. Den Topoi des schuldig Gewordenen, der versucht, die Reste seiner Gefühle zu bewahren, hatte Fassbinder ja bereits in *LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD*, *GÖTTER DER PEST* oder auch in *WHITY* beschworen. Dort zeichnet er, fast wie in der Tragödie, die zwangsläufige Exekution der verzweifelte Bemühungen nach. *BERLIN ALEXANDERPLATZ* ist ausdauernder und brutaler in der Zeichnung der Leidensstationen, aber auch beharrlicher und zärtlicher in der Behauptung eines Liebesverlangens. Franz Biberkopfs Versuche, als ehrlicher Mann mit seinen Gefühlen leben zu können, scheitern zunächst in der durch brutale Verteilungskämpfe geprägten kapitalistischen Welt. Doch er befreit sich aus einer schweren Identitätskrise durch eine Selbsttherapie, bestehend aus Alkoholrausch, psychoanalytisch und religiös verbrämten Monologen und Gesprächen und einer genauen, zum Teil wahnhaft überspitzten Beobachtung seiner Hinterhof-Umwelt. Die gewonnene Erfahrung gibt ihm die Möglichkeit, sich dem Überlebenskampf in der Grossstadt neu zu stellen. Franz schlägt sich mit kleineren Hehlereien durch. Er lernt Reinhold kennen, der die Gesetze dieses Kampfes mit aller Konsequenz und Härte verinnerlicht hat. Dies hat ihn lebensunfähig gemacht, während Franz nach wie vor an seiner roman-

tischen Vorstellung ehrlicher und liebevoller Beziehungen festhält. Zwischen beiden entwickelt sich eine merkwürdige Freundschaft, die Fassbinder gern «als eine reine, von nichts Gesellschaftlichem gefährdete Liebe» darstellte. In Wirklichkeit (auch der des Films) greift er das Döblinsche manichäische Prinzip von Gut und Böse auf, um damit die definitiven Pole freier menschlicher Existenz offenzulegen.

In einem wahrhaft dionysischen Kampf zeigt Fassbinder die Mühen, Wunden und Verstümmelungen des Franz Biberkopf in seinem Wahn, zu lieben und ein guter Mensch sein zu wollen. Wie Hiob (den Fassbinder als allwissender Erzähler des öfteren kommentierend her-



FAUSTRECHT DER FREIHEIT

anzieht) erleidet Biberkopf furchtbare Rückschläge und Selbstzweifel. Die sind angebracht, denn bereits nach seiner Gefängnisentlassung vergewaltigt er die Schwester seiner totgeschlagenen Geliebten, um seine Männlichkeit wiederzuerlangen. Franz wird betrogen, als Konsequenz daraus wird er wieder kriminell. Er demütigt Frauen. Selbst in der erfüllenden Liebe zu Mieze hat er Zweifel, ist eifersüchtig, schlägt sie fast tot. Er leidet wie ein Tier, doch er liebt und will gut sein, bis er zerbricht.

Reinhold ist die Inkarnation des Bösen. Er hat keinen Hinfuss, er stottert nur etwas. Franz ist von ihm fasziniert und die Frauen auch. Nur lieben kann sie der Reinhold nicht (bekanntlich ist der Teufel nicht zeugungsfähig). Doch wenn er seine wechselnden Liebschaften brutal aus dem Haus wirft, leidet er darunter wie ein Tier. Er leidet an der Freundschaft zu Franz, dem er vertraut und sein Innerstes offenbart. Franz nimmt ihm die verstossenen Frauen ab, was auf dem Männerpissoir wie als Verschwörung besiegelt wird. Wieder zeigt Fassbinder den Austausch von Frauen als einzige Möglichkeit der Männer, ihre uneingestanden Begierden zueinander in einer mehr als verkrüppelten Ersatzhandlung zu realisieren. Doch Reinhold stösst Franz nicht nur unter ein Auto, was zur Amputation eines Arms führt. Er nimmt ihm auch das Liebste, was dieser jemals hatte: Er ermordet Mieze, nachdem er verzweifelt versucht hatte, die Geliebte von Franz zu verführen und zu

vergewaltigen. Der Mord in Freienwalde (!) zieht sich quälend lange dahin. Fassbinder gibt ihn, wie fast alle zentralen Sequenzen in *BERLIN ALEXANDERPLATZ*, mit der Opulenz, Zeichendichte und dem Gefühlsüberschuss der grossen Oper. Peer Raben komponierte ihm dazu das kongeniale Requiem «Der Wald». Die Sequenz hat eine Länge von einundzwanzig Minuten. Mit Hilfe einer Rückprojektion ziehen Wolken auf, Nebel quillt aus dem (Studio-)Tal und zieht vorbei, die Sonne kommt heraus, Lichtstrahlen öffnen das Bild, das sich urplötzlich wieder verdunkelt. Der Himmel empört sich, ist Komplize und leidet mit. Und mit ihm Reinhold, der die böseste aller bösen Taten unter Qualen ausführt: den Mord an einem Engel (der auf dieser Welt natürlich den



BERLIN ALEXANDERPLATZ

Beruf der Prostituierten ausübt). Zum «Schnitter mit der Gewalt vom grossen Gott» hat ihn Fassbinder in mehreren Zwischentiteln erhoben. In der Figur des Reinhold hat er also Gott Mensch werden lassen und dabei die altjüdische Vorstellung des strafenden Gottes eingewoben, der Tränen in den Augen hat, an dem Leid der Menschen aber nicht rührt.

BERLIN ALEXANDERPLATZ ist auch in formaler Hinsicht Fassbinders geschlossenstes Werk. Er verbindet die



artifizielle Stilisierung der frühen Filme mit der psychologischen Figurengenauigkeit und sozialen Grundierung seiner Melodramen. Die Bildästhetik von *BERLIN ALEXANDERPLATZ* verweigert dem Zuschauer eine oberflächliche Betrachtung oder einen schnellen Zugriff, wie sie das Fernsehen, die Werbung oder auch neuerdings das

postmoderne Sensationskino anbieten. Die dunkle Grundierung des Bildes, der durch reale und symbolgeladene Objekte im Vordergrund verstellte Bildraum und die Placierung der wichtigen Auseinandersetzungen in der Tiefe des Raumes zwingen den Zuschauer zu einer Aufmerksamkeit, die der Differenziertheit des Bildaufbaus und des hier offenbarten Konflikts angemessen erscheint. Belohnt wird der Zuschauer dafür nicht nur mit exzellenten Schauspieler-Interpretationen (besonders von Günther Lamprecht als Franz und Gottfried John als Reinhold). Raum-, Licht- und Symbolarrangements, Farbabstufungen, die Placierung und Bewegung der Figuren und (nicht zu vergessen) die Musikdramaturgie formen eine Bildspannung, die Fassbinders Forderung einer «schönen Einstellung», die etwas Wahres konzentriert, vollkommen entspricht. «Schön» war einer seiner am häufigsten benutzten Begriffe.

Der naive Utopist

Der freie Strom der Gefühle, egal auf welcher Seite eines gesellschaftlichen Wertesystems sie einzuordnen wären, das war die grosse Utopie des Rainer Werner Fassbinder. Völlig frei hiess für ihn, alle Artikulationsformen menschlicher Existenz zuzulassen, die Zartheit der Liebe ebenso wie die Brutalität des Bösen, die häufig doch nur die Kehrseite derselben Medaille sind. Fassbinders Utopie ist naiv und anarchistisch. Sie postuliert, dass sich die Welt in einem chaotischen freien Spiel der Gefühle von Individuen ausdifferenziert und nirgends anders. Jegliche gesellschaftliche Norm, und sei sie noch so wohlmeinend formuliert, führt in seiner Weltsicht unweigerlich zur Unterdrückung und definitiven Unmöglichkeit einer freien Entfaltung von Menschlichkeit. Fassbinder ist in seiner grossen Sehnsucht und in seinem Vertrauen in das potentiell Menschliche davon ausgegangen, dass eine solche Welt eine zärtliche und liebevolle sein müsste. Deshalb hat er sich um konkrete Ausgestaltungsformen seiner Utopie ebenso wenig gekümmert wie um eine Präzision seiner Gesellschaftskritik. Sein utopischer Humanismus ist, zugegeben, vage und unscharf. Bloch hätte ihn als private



LIEBE IST KÄLTER
ALS DER TOD

BERLIN ALEXANDERPLATZ

«Ausmalungen des menschlichen Glücks», der späte Brecht als Entwurf einer «Welt als Wille und Vorstellung» wohl mild belächelt. Fassbinders Sehnsucht nach etwas anderem ist eine Poesie des Herzens, von deren Kraft der Zuschauer eigentlich nie genug bekommen kann. ■