

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 49 (2007)
Heft: 282

Artikel: Vivisektion des Menschlichen : Berlin Alexanderplatz von Rainer Werner Fassbinder
Autor: Kasten, Jürgen
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-864370>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Vivisektion des Menschlichen

BERLIN ALEXANDERPLATZ von Rainer Werner Fassbinder

Rainer Werner Fassbinder, der vor 25 Jahren starb, hat viele persönliche Filme gemacht. Seine ersten zehn Werke bis *WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE* (1971) hatte er noch als eher "private" Filme bezeichnet. Danach wandte er sich verstärkt dem klassischen Erzählkino zu. Gerade hierin sah er die Möglichkeit, persönlichste Obsessionen in spezifischer ästhetischer Codierung auszudrücken und dadurch eine Sicht auf die Welt zu artikulieren, in der die menschlichen und die sozialen Existenzbedingungen scharf hervortreten. Je persönlicher Filme gefärbt seien, so seine Interviewaussage von 1974, «um so mehr (würden) sie über das Land aussagen, in dem sie entstanden sind».

Sein wohl persönlichster Film und sein *opus magnum* (und das nicht nur wegen der Länge von fünfzehneinhalb Stunden) ist sicherlich *BERLIN ALEXANDERPLATZ*. Mehr noch als die anderen Fassbinder-Filme, ist dieses monumentale Werk (entstanden 1979/80 als vierzehnteilige TV-Serie) geprägt von einer schonungslosen Erkundung des eigenen Ichs. Fassbinders Ängste und Aggressionen speisten sich aus einem ebenso infantilen

wie starren Liebesbegehren und der Erfahrung, dass dies in den gegebenen sozialen Verhältnissen und mit den eigenen Ich-Möglichkeiten nicht zu stillen ist. Seine Sehnsucht nach einem anderen Lebensentwurf war gross und vermischte sich nicht selten mit Verzweiflung. In vielen seiner Filme und besonders aber in *BERLIN ALEXANDERPLATZ* zeigt er ein verzweifertes Ringen und Scheitern aller Liebesanstrengungen, zumeist verbunden mit dem Zerfall oder der Auflösung des in der filmischen Figur konstruierten Ichs.

Essenzen des Ichs

Fassbinder war ein besessener Erkunder und Sezierer aller Facetten des Menschlichen. Das soziale Handeln gemeinhin bewertende Begriffe wie gut und böse, brav und schlecht, angemessen und übertrieben interessierten ihn wenig. Ihm ging es um die uneingeschränkte Freiheit, die gesamte Bandbreite menschlicher Handlungs- und Existenzformen zeigen und aus-



1 Dreharbeiten, ganz links Rainer Werner Fassbinder, in der Mitte der Kameramann Xaver Schwarzenberger; 2 Günter Lamprecht als Franz Biberkopf und Elisabeth Trissenaar als Lina; 3 Gottfried John als Reinhold mit Helen Vita als Fränze; 4 Barbara Sukowa als Mieke mit Hanna Schygulla als Eva; 5 Barbara Sukowa mit Gottfried John; 6 Barbara Sukowa und Günter Lamprecht

leben zu können. Er war nicht mehr und nicht weniger davon überzeugt, «dass ich über nichts als über Menschen Bescheid weiss, dass ich von nichts als von Menschen eine Ahnung habe, wenn überhaupt» (Rainer Werner Fassbinder im Interview 1976). Mit diesem radikalen Anthropozentrismus näherte er sich der Welt und den Menschen – und verstörte sie damit meist. Auch privat versuchte er, in psycho- und gruppodynamischen “Wahrheitsspielen” und natürlich in allen Formen des Sexuellen, das Menschliche unersättlich aufzusaugen und auszuloten. Wahrscheinlich ist auch eine seiner Lieblingsmetaphern, das Schlachthaus, Ausdruck für diese naive Wahrheitssuche nach den Gründen und Abgründen des Menschlichen. Im Abziehen der Haut, im Aufbrechen des Fleisches drückt sich im doppelt metaphorischen Bild der geschundenen Kreatur auch ein infantiles Interesse nach dem aus, was den Menschen in seinem Innersten ausmacht. Fassbinder suchte nicht mehr und nicht weniger als nach der nackten Seele.

Was er in all seinen Ausweidungsversuchen, der inneren und äusseren Wahrheitssuche gefunden hat, sind vor allem Verwerfungen. Seine Figuren zeichnet eine zunehmende Ich-Dissoziation aus, und er selbst bekam wohl eine Ahnung davon, dass Erlösung vielleicht nur in der Auflösung seines Ichs zu finden ist. Vielleicht ist auch daraus sein exzessives, selbstzerstörendes Leben zu erklären, das schon mit 37 Jahren endete, das aber ein noch heute atemberaubendes Werk von mehr als siebenzig Filmen und Fernsehwerken hervorbrachte.

Die Seele eines Biberkopfs

Fassbinder machte nie ein Hehl daraus, dass ein literarisches Werk sein Leben geprägt hat, das er nach eigener Aussage stets «im Kopf, im Fleisch, im Körper als Ganzes und in der Seele» hatte. Zum ersten Mal las er es während der Pubertät und dann immer wieder, vor allem wohl in Krisenzeiten. Es ist Alfred Döblins Roman «Berlin Alexanderplatz» (1929). Das Werk gilt als moder-



In diesem Figurentrio hat Fassbinder das Gute, das Böse und das um Gut und Böse Ringende samt aller menschlichen Kämpfe zwischen ihnen angeordnet.

ner Roman schlechthin. Seine Montagestruktur unterschiedlichster Textmittel erzeugt im Protagonisten Franz Biberkopf (Held wäre wohl ein verfehlter Begriff) eine amorphe Wahrnehmung, einen assoziativen Bewusstseinsstrom gespeist aus der Überfülle moderner Grossstadterscheinungen. Einen Charakter, eine ausgeprägt strukturierte innere Befindlichkeit hat dieser Biberkopf eigentlich nicht. Fassbinder reizte dieser Aufprall der dynamischen Welt auf eine offene, zur Ausweidung bereitliegende Figur, die der Roman eigentlich eher als Katalysator disparatester Ereignisse zeigt. Ihn faszinierte, dass Döblin «auch den objektiv kleinsten und ganz einfach mittelmässigen Emotionen, Gefühlen, Glücksmomenten, Sehnsüchten, Befriedigungen, Schmerzen, Ängsten, Bewusstseinsdefiziten gerade der scheinbar unscheinbaren, unwichtigen, unbedeutenden Individuen» Bedeutung zugesteht. Vor allem aber interessierte ihn die Reaktion, die innere Befindlichkeit des Protagonisten, dem er in seiner Lesart zu einem an der Umwelt, sich und seinen infantilen (Liebes-)Wünschen leidenden Helden macht: «Dem ehemaligen

Transportarbeiter Franz Biberkopf, Zuhälter später, Totschläger, Dieb und wieder Zuhälter, wird ein derartig differenziertes Unterbewusstsein zugestanden, gepaart mit einer kaum glaublichen Phantasie und Leidenschaft.» Fassbinder gibt diesem Franz Biberkopf in seiner Interpretation die Würde einer modernen Hiob-Figur und verleiht ihm eine unglaublich fein gewobene Individuation und Seelengrösse.

Es gibt zwei weitere Figuren, die wie Gestirne in einem Sonnensystem den Kosmos der Franz-Figur ausformen, sich ihm annähern, beinahe mit ihm verschmelzen, um sich dann wieder konfrontativ zu entfernen. Da ist der Ganove Reinhold, der Frauen verführt, um sie alsbald wegzuwerfen, der heimlich Busse sucht und brutal büssen lässt, ein schwarzer Engel, ein «Schmitter mit der Gewalt vom lieben Gott» (so lautet der Titel der Episode, die ihn exponiert). Und da ist die sanfte Frau, Mieze, eine heilige Hure mit grossem Herzen, die sich in Franz verliebt. Ein verglühender Fixstern, der gleissendes Licht in sein Leben bringt. Auch die Folge, in der Mieze eingeführt wird, hat



1 Rainer Werner Fassbinder und Hanna Schygulla bei einer Probe; 2 Liselotte Pempeit als Frau Pums, Ivan Desny als Herr Pums und Günter Lamprecht als Franz Biberkopf; 3 Günter Lamprecht mit Hanna Schygulla als Eva; 4 Brigitte Mira als Frau Bast mit Günter Lamprecht; 5 Günter Lamprecht und Rainer Werner Fassbinder bei den Dreharbeiten; 6 Karin Baal als Minna und Günter Lamprecht

einen programmatischen Titel: «Die Sonne wärmt die Haut, die sie manchmal verbrennt». Letzteres zielt auf Franz, der nach der Verbüßung einer Zuchthausstrafe wegen Totschlags an der Frau, die er liebte, geschworen hat, anständig bleiben zu wollen. An diesem Vorsatz hält er tumb und starr unter Aufbietung aller seiner Kräfte fest. Genau daran reibt sich der eifersüchtige und liebesunfähige Reinhold. Er nimmt ihm schliesslich das Liebste, was Franz hat: Als er Mieze nicht verführen kann, ermordet er sie. In diesem Figurentrio hat Fassbinder das Gute, das Böse und das um Gut und Böse Ringende samt aller menschlichen Kämpfe zwischen ihnen angeordnet. Es ist dies eine zutiefst melodramatische Anordnung, die ihm bei aller lang und intensiv gezeigten Gewalt auch die Möglichkeit zur zarten romantischen Unterfütterung gibt.

Fassbinder hat Teile von sich in allen diesen drei Figuren wiedererkannt und in seiner Ich-Konstruktion verwoben, die er im ästhetischen Prozess des Filmemachens zunehmend suchte und vornahm. Allerdings ist eine solche Konstruktion, welche

die Antagonismen der Charaktere verschmilzt, aufgrund der zwangsläufig entstehenden Spannungen wohl nur in der artifizialen Übersteigerung, im Wahn, im Rausch oder in der sozialen Utopie lebbar. Die hatte Fassbinder wiederholt als Wirkungsziel regelrecht programmatisch beschworen und in vielen seiner Filme zu entwerfen versucht. In ihr sah er eine Voraussetzung für eine erfüllende, selbstzwecklose Liebe, jenseits der materiellen und sexuellen Ausbeutung der Gefühle. Eine solche Liebe erkannte er ausgerechnet zwischen den beiden polaren Figuren Reinhold und Franz. Das, was zwischen ihnen sei, deutet und idealisiert Fassbinder als «nicht weniger als eine reine, von nichts Gesellschaftlichem gefährdete Liebe. Aber natürlich sind beide, Reinhold noch mehr als Franz, gesellschaftliche Wesen, und als solche selbstverständlich nicht in der Lage, diese Liebe auch nur zu verstehen, zu akzeptieren gar, sie einfach nur hinzunehmen».



Der Blick auf das szenische Geschehen, das der Regisseur oft in der Tiefe des dunklen Raumes ansiedelt, ist ein introspektiver, der all die Schleier und Blendwerke der äusseren Existenz durchdringen muss.

Anhand dieser Konstellation, in die er seine eigene homosexuelle Neigung hineinprojiziert, könnte Fassbinder eine Ahnung davon bekommen haben, dass gerade der verzweifelte Kampf um die Behauptung von Ich-Stärke vergeblich ist. Dass Erlösung aus den eigenen und den sozialen Grenzen und Behinderungen, aus dem inneren wie äusseren Eingesperrtsein des Ichs wohl nur in dessen Zerfall und final in dessen Auflösung zu finden ist. Möglicherweise hat ihm das nachträglich von Döblin für die Taschenbuchausgabe von 1955 hinzugefügte Vorwort, das eine überraschende Selbstinterpretation beinhaltet, zu dieser radikalen Ich-Erkenntnis gebracht. Döblin nennt als das «innere Thema» seines Romans von 1929: «Es heisst opfern, sich selbst zum Opfer bringen». Das hatte Fassbinder in seinen exzessiven Kinoerlebnissen, in den von ihm bevorzugten Melodramen von Michael Curtiz, Raoul Walsh und vor allem Douglas Sirk, bereits gesehen beziehungsweise in diese hineininterpretiert. Und dieses Thema prägt auch viele seiner Filme, besonders die, in denen Fassbinder dem Helden den Namen Franz, Franz Walsch

oder Franz Biberkopf gegeben hatte (etwa *LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD*, *KATZELMACHER*, *GÖTTER DER PEST*, alle 1969, *FAUSTRECHT DER FREIHEIT*, 1974, und andere).

Innenräume der Seele

Obwohl der Titel und die bekannte Romanvorlage etwas anderes versprechen, geht es in *BERLIN ALEXANDERPLATZ* nicht um den emblematischen Ort des brausenden Mittelpunkts einer Grossstadt, in den sich Biberkopf begibt. Die Vorspannmontage und einige wenige im Studio aufgenommene Strassenszenen müssen genügen, um anzudeuten, wie der moderne Mahlstrom auf den Helden einwirkt. Ansonsten reichen zeichenhafte Andeutungen aus, etwa die Leuchtreklamen eines Kinos, die stehend in das Zimmer des Biberkopf hineinleuchten. Tageslicht ist dort hingegen abwesend. Sein proletarisches Untermieterzimmer hat immense Ausmasse. Denn es ist ein Seelenraum, der die innere Befindlichkeit dessen spiegelt, der ihn bewohnt.



1 Hanna Schygulla als Eva und Günter Lamprecht als Franz Biberkopf; 2 Gottfried John als Reinhold mit Günter Lamprecht; 3 Siegfried Hechler als Kohlenschlepper, Gerhard Zwerenz als Baumann und Günter Lamprecht; 4 Günter Lamprecht; 5 Frank Buchrieser als Meck

Die Seele des Menschen ist bei Fassbinder unaufgeräumt und vielfach verstellt. Der Raum, den Franz bewohnt, hat trotz seiner Grösse etwas eingepferchtes und höhlenhaftes. In ihm dominieren Wände, Gitter, karge Möbel, Spiegel und unebene Stufen. Franz ist kein Lichtwesen (im Gegensatz zu Mieke), und er ist kein Geschöpf der Finsternis (wie ihm Reinhold im Epilog erscheint). Er bewegt sich dazwischen, zumeist in einem dämmrigen Helldunkel, das die Körperkonturen der Figur verwischt.

Eine klare Abgrenzung von Innen und Aussen, Voraussetzung für die Definition des Subjekts oder wenigstens des autonomen Körpers, scheint es kaum zu geben. Fast wie bei Rembrandt dominiert ein flutendes, ineinander übergehendes Braunschwarz mit einigen Lichtfäden. Einzig das Licht, das die Schultern oder den Kopf von Franz umspielt, betont die menschliche Physiognomie und Existenz. In seinen Augen zerrinnt es zu einem Lichtkreuz und deutet in der christlichen Symbolik dieses Zeichens auf seine Erlösungssehnsucht. Fassbinders Lichtkreuze, zu denen er die sichtbaren Lichtquellen gern verzeichnet,

seine Aufnahmen durch Gitter und Fenster, über Spiegel, durch einen Vogelkäfig oder an halb angeschnittenen Objekten vorbei verraten etwas von der inneren Befindlichkeit der Figuren durch Brechungen ihrer äusseren Repräsentation, Situierung und Wahrnehmung. Der Blick auf das szenische Geschehen, das der Regisseur oft in der Tiefe des dunklen Raumes ansiedelt, ist ein introspektiver, der all die Schleier und Blendwerke der äusseren Existenz durchdringen muss. Das verlangt Fassbinder auch dem Zuschauer ab. Vor die Kamera hat er, um jeglichen vordergründigen Abbildrealismus auszuschliessen, Filter setzen lassen. Für die Aufnahmen etwas des Franzschen (Seelen-)Raums wurde ihr ein Damenstrumpf übergezogen. Am liebsten, so berichtet der Kameramann Xaver Schwarzenberger, hätte Fassbinder in Schwarzweiss gedreht oder die Farben entsättigt. Doch das war vom auftraggebenden Sender nicht gewünscht beziehungsweise 1980 mit 16mm-Material technisch nicht möglich.



Die Strategien der Verdichtung, Brechung und Übersteigerung in der Bildgestaltung zwingen in der Tat zu sehr genauem Sehen.

Werkzerfall und digitale Aufhellung

Das düstere Chiaroscuro des Lichts, die Bildunschärfen und die Radikalität der Menschensezierung haben bei der Erstausstrahlung von Oktober bis Dezember 1980 mehr als irritiert und zu einem veritablen Fernsehskandal geführt. Fassbinder ging wohl davon aus, dass der Zuschauer dem Film genauso konzentriert und gebannt folgen würde, wie er den Dreh als psychodramatische Ich-Erkundung und -Konstruktion wahrnahm. Die Strategien der Verdichtung, Brechung und Übersteigerung in der Bildgestaltung zwingen in der Tat zu sehr genauem Sehen. Allerdings erschwerte das der ausstrahlende Sender WDR durch eine ungemein schlechte Abtastung des auf billigstem 16mm-Filmmaterial gedrehten Werkes. Fassbinder hatte BERLIN ALEXANDERPLATZ trotz der fernsehüblichen Drehbedingungen als monumentalen Film konzipiert. Die Differenziertheit der Bildabstufungen, der Lichtführung, der Raumorganisation wie der grandiosen schauspielerischen Leistung besonders von Günter Lamprecht als Biberkopf – das alles ist eigentlich nur

im Kino sinn- und genussvoll zu erfahren. Wer jemals den Film an einem oder an zwei Tagen bei guter Projektion unabgelenkt und nicht in Serienteile zerlegt im Dunkeln des Kinos erlebt hat, der weiss um den visuellen, dramatischen und emphatischen Sog, den dieses aussergewöhnliche Werk ausübt.

Das ursprünglich verwandte 16 mm-Material war schon miserabel. Die durch die Positivkopiervorgänge entstandene Körnigkeit vergriselte das Bild weiter. Im Laufe der Jahre sind dann mechanische Schädigungen und Farbausbleichung hinzugekommen. Deshalb entschloss sich die Fassbinder-Foundation unter grosszügigster Förderung durch Kulturinstitutionen für die DVD-Auswertung zu einer digitalen Restaurierung. Der Kameramann Xaver Schwarzenberger hat das vorhandene Material vor dem digitalen Scan eines jeden Bildes gesichtet und eine neue Lichtbestimmung vorgenommen. Dann wurde mit modernster Lasertechnik eine neue Kopie gezogen. Herausgekommen ist eine beträchtliche Aufhellung des Bildes. Zwar sind jetzt viele Szenendetails deutlicher zu erkennen, der Film hat



1 Annemarie Düringer als Cilly; 2 Günter Lamprecht als Franz Biberkopf, Franz Buchrieser als Meck und Elisabeth Trissenaar als Lina; 3 Gottfried John als Reinhold mit Barbara Sukowa als Mieke; 4 in der Irrenanstalt; 5 Hanna Schygulla als Eva

eine neue Plastizität bekommen. Allerdings legt sich die vorgenommene Aufhellung wie ein digitaler Firnis über die Bilder. Das Nachträgliche der aufhellenden Bearbeitung ist ihnen eingeschrieben. BERLIN ALEXANDERPLATZ wirkt nun wie das postmoderne Remastering eines alten Beatles-Songs, bei dem man die ursprüngliche Produktionsästhetik, das Grundrauschen der primitiven Vierkanal-Tontechnik und des Plattenspielers vermisst. Jüngst haben 25 ehemalige Fassbinder-Mitarbeiter gegen diesen nachträglichen Eingriff durch die Fassbinder-Foundation protestiert. Sie sehen darin den Versuch, den Film leichter konsumierbar zu machen, etwas, was der Regisseur mit seiner kunstvoll durchkonstruierten Werkästhetik genau verhindern wollte. Unter dem Deckmantel der technischen Restaurierung würde der vielleicht wichtigste Werkkomplex Rainer Werner Fassbinders ästhetisch «verfälscht».

Jürgen Kasten

LITERATUR:

Die Zitate von Rainer Werner Fassbinder entstammen seinem Text: *Die Städte des Menschen und seine Seele. Einige ungeordnete Gedanken zu Alfred Döblins Roman «Berlin Alexanderplatz»*. In: *Der Film BERLIN ALEXANDERPLATZ. Ein Arbeitsjournal (enthält auch das Drehbuch)*, Frankfurt 1980

Achim Haag: «Deine Sehnsucht kann keiner stillen». *Rainer Werner Fassbinders BERLIN ALEXANDERPLATZ. Selbstbildreflexion und Ich-Auflösung*. München 1992

DVD-EDITION:

BERLIN ALEXANDERPLATZ (1979/80), Region 2, Bildformat: 4:3, PAL, Dolby Digital, 910 min. Bonus (95 min.): *Beobachtungen bei den Dreharbeiten (1980, Regie: Hans-Dieter Hartl)* und *bei der Restaurierung (2006, Regie: Juliane Lorenz)*, Beispiele der Restaurierung, Recaps der Folgen bei der Erstausstrahlung; Booklet. Vertrieb: Süddeutsche Zeitung Cinemathek