

Fassbinders „Berlin Alexanderplatz“ – Literaturverfilmung als Queer Reading

ALEKSANDRA ELISSEEVA

In der wissenschaftlichen Kontroverse um Alfred Döblins Roman (1929) sowie um den Film von Rainer Werner Fassbinder *Berlin Alexanderplatz* (1980) spielt die Auseinandersetzung mit der Figurenkonstellation „Franz Biberkopf – Reinhold“ und mit queeren Inhalten eine große Rolle. Die meisten Forscher_innen (Lapauw 2009; Haag 1989; Rentschler 1985; Hermes 2012; Silverman 1992) deuten die Beziehungen zwischen Franz und Reinhold im Film als eine Art homoerotische Hassliebe und sie untersuchen die filmischen Darstellungsmittel sowie deren biographische, psychologische bzw. psychoanalytische Hintergründe. Einige Forscher_innen befassen sich dabei mit der Frage, inwieweit Fassbinders Konzept mit der literarischen Vorlage korrespondiert (Lapauw 2009, 101–116; Brüggemann 1989, 51–65). Mit dem Zugeständnis, dass homosexuelle Latenzen in Döblins Roman vorhanden sind, gesellen sich Forscher_innen in der Diskussion, die etwa seit den 1950er mehr oder weniger verdeckt in der Döblin-Forschung schwelt, zu den Befürwortern einer queeren Lesart des Romans Döblins.

Die Kernthese meines Beitrags lautet, dass der Roman von Döblin Inhalte und Strukturen enthält, die von R. W. Fassbinder profiliert wurden. Die literarische Verfilmung ist also als eine Art *queer reading* im Sinne von Eve Kosofsky Sedgwick (1985, 21–27) aufzufassen. Dargelegt wird, dass die queere Lektüre des Romans von Döblin, die in der Forschung und somit in der Rezeption Fuß fasste, in Fassbinders Film ihr Pendant fand. Der methodische Ansatz der vorliegenden Studie basiert auf der queer reading-Theorie von Kosofsky (1985, 1992), auf Befunden der gender-orientierten Narratologie (Nünning – Nünning 2004) sowie auf dem Konzept der Intermedialität, das Verfilmung als Interpretation auffasst (Schepelern 1993). Die Studie ist interdisziplinär angelegt, dabei wird die Verfilmung als eine Lesart des literarischen Textes verstanden. Die Analyse ist jedoch hauptsächlich literaturwissenschaftlich. Der vorliegende Text stellt einen Abschnitt eines umfangreichen Forschungsprojekts über die Repräsentation von Genderverhältnissen in Fassbinders Verfilmungen und ihren literarischen Vorlagen dar. Im ersten Teil des Beitrags wird das Vorhandensein von queeren Inhalten in Döblins Text zum Problem erklärt, im zweiten Teil geht es um die Profilierung von entsprechenden Strukturen in Fassbinders Film und im dritten Teil wird in einem exemplarischen *close reading* eine Episode aus dem Film mit

ihrer literarischen Vorlage verglichen, um zu veranschaulichen, wie der Film entsprechende Inhalte intensiviert.

DER ROMAN *BERLIN ALEXANDERPLATZ*

Harald Jähner vertritt die Meinung, es sei Robert Minder gewesen, der zum ersten Mal Döblins Werk als einen Text mit homoerotischem Gehalt gelesen habe (1984, 48). Theodore Ziolkowski findet in Döblins Roman nicht nur *eine* homoerotische Linie, sondern weist auch auf das Verhältnis zwischen Mieze und Eva hin (1972, 116). Textuelle Beweise, dass es sich in Döblins Roman implizit um die Liebesbeziehung zweier Männer handelt, hat Ulrike Scholvin geliefert (1985, 129). Dennoch sei darauf hingewiesen, dass Queer-Lektüren des Romans *Berlin Alexanderplatz* in der Minderheit bleiben (im Unterschied zu den Interpretationen der Fassbinder-Verfilmung). Die meisten Forscher_innen ignorieren das Thema entweder ganz oder, was seltener vorkommt, sie polemisieren explizit gegen die These von den homoerotischen Implikationen des Textes (z. B. Jähner 1984, 47–48; Ogasawara 1996, 150).

Verneint man allerdings die Liebesbeziehung zwischen Franz und Reinhold, bleiben viele Fragen bezüglich des Textes offen: Warum wird vom Protagonisten die Trennung von Lüders radikal vollzogen, an Reinhold hingegen hängt er trotz all dessen Gemeinheiten und Verbrechen und er verlässt ihn nicht bis Miezes Mord. Unverständlich wirkt auch die hartnäckige Weigerung Biberkopfs, den Namen von jenem Mann zu nennen, der ihn aus dem Auto gestoßen hat. Diese Stellen des Romans könnte man als Leerstellen im Sinne von Wolfgang Iser auffassen, der damit Sinnlücken des literarischen Textes meinte, die unterschiedliche Funktionen erfüllen können (1976), Stellen also, an denen ersichtlich wird, dass die These von Reinhold als Bösewicht, keine Tragfähigkeit hat.

Zu den schwerwiegenden Argumenten gegen das Eingeständnis einer homoerotischen Bindung zwischen Franz und Reinhold gehören Hinweise auf das ästhetische Konzept Döblins, das zur Zeit der Arbeit an *Berlin Alexanderplatz* in Aufsätzen wie *An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm* (1913) und *Der Bau des epischen Werks* (1928) seinen Niederschlag gefunden hat. In *Berliner Programm* verwirft der Schriftsteller den Psychologismus der modernen Literatur (1913, 17). Ein weiteres Angriffsziel für Döblin ist der Erotismus der modernen Literatur (18). Im Aufsatz *Der Bau des epischen Werks* verlangt er von den Romanautoren die Darstellung von „Grundsituationen, Elementarsituationen des menschlichen Daseins“ (1989, 218). Es ist erstens auf die Nichtrealisierbarkeit mancher Forderungen in der ästhetischen Programmatik Döblins hinzuweisen, z. B. Verzicht auf Menschen in der Literatur (1913, 18), zweitens sind logische Widersprüche nicht zu übersehen: So verbindet sich der Aufruf, den Menschen aus der Prosa zu vertreiben, mit dem Postulat der Psychiatrie als Leitbild für Romanautoren. Aufgrund ihrer Radikalität und Widersprüchlichkeit wäre es nicht angebracht, Döblins Aufsätze als Bezugspunkt für die Analyse seiner eigenen Werke heranzuziehen. Dabei verwirft Döblin die Behandlung von psychischen Inhalten in der Literatur nicht – davon zeugt sein Interesse für Psychiatrie – sondern tritt eher gegen die Darstellung von

Motiv-Reaktion-Ketten auf, die er als „Psychologisieren“ versteht. Was die Figuren betrifft, so tritt Döblin entschieden gegen „tausende besondere, höchst outrierte Personen“ (18) auf. Das kann man so verstehen, dass Typen bevorzugt werden, nicht das Individuelle. Zu solchen Typen können auch Biberkopf und Reinhold gezählt werden, deren Beziehungen im Text des Romans vom „psychiatrischen“ Standpunkt aus dargestellt werden, versteht man mit Döblin Psychiatrie als Methode einer „totalen“ Behandlung des Menschen. Das Verhältnis der beiden Figuren könnte auch als eine der „Grundsituationen, Elementarsituationen des menschlichen Daseins“ angesehen werden, umso mehr, wenn man feststellt, dass das Verhältnis zwischen zwei Männern (bzw. zwei Frauen) zum festen Repertoire des Schriftstellers gehört (Minder 1956, 303; Scholvin 1985, 140).

Im Roman *Berlin Alexanderplatz* ist das Thema der Homosexualität fast von Anfang an präsent. So erscheint im zweiten Buch der Zeitungs- und Zeitschriftenverkäufer, der Franz Biberkopf über den Paragraphen 175 und über Versammlungen von Kämpfern für die Rechte der Homosexuellen informiert. Solche Versammlung besucht Biberkopf, nachdem er von der Diskriminierung von Schwulen erfahren hatte. Nach dieser Szene folgt im zweiten Buch auch eine der zahlreichen, eingeschobenen Novellen des Romans: Ein verheirateter „Glatzkopf“ sucht sich einen hübschen Jungen, mit dem er ins Hotel geht. Nach dieser Passage folgt die Erwähnung transsexueller Praktiken und weiter ein einmontiertes Fragment, das wie ein noch in Produktion befindlicher Auszug aus einem trivialen Prosatext über lesbische Liebe anmutet. So werden im zweiten Buch unterschiedliche diskursive Facetten der Homosexualität präsentiert und durchgespielt: menschenrechtliche, alltägliche, kosmetisch-medizinische, sentimentale, die am Ende in einem Wort- und Assoziationspiel aufgelöst werden, um ihre Machart aufzudecken. Als bisexuell wird eine der Nebenfiguren des Romans vorgestellt, ein gewisser Stellmacher (Döblin 2008, 367). Es sei bereits hier erwähnt, dass Fassbinder in der Verfilmung des Romans die Figur Willi mit den homosexuellen Neigungen des Stellmachers ausstattet und ihn gleich nach seinem Erscheinen im Film einen Mann zärtlich küssen lässt [Teil 7: 46:39]. Diese zahlreichen expliziten Erwähnungen von Homosexualität in unterschiedlichen Kontexten des Romans zeugen davon, dass der Gegenstand für den Text von merklicher Bedeutung erscheint.

Um eine explizit homoerotische Beziehung geht es auch im letzten Buch des Romans, in dem Reinholds Aufenthalt und seine Liebe zu Konrad im Gefängnis dargestellt sind. Dieses Verhältnis des Protagonisten wird den früheren Frauengeschichten gegenübergestellt, die mit Liebe, laut Erzähler, nichts zu tun hatten. Ebenso explizit wird vom Erzähler über Biberkopfs Liebe zu Reinhold gesprochen (299).

Auch in der Einbruchsszene wird Biberkopfs Liebe zu Reinhold thematisiert. Das Erscheinen von Reinhold in Pums' Kontor wird mit Retardation eingeleitet, welche die emotionale Erschütterung Biberkopfs betont: Es wird über die plötzliche Freude des Protagonisten berichtet, rhetorische Fragen nach dem Grund dieses Stimmungswechsels folgen; erst am Ende des Fragments wird dann der Name Reinhold genannt. Etwas weiter wird der körperliche Kontakt zwischen Franz und Reinhold (durch Schlagen vonseiten Reinholds) dargestellt (208, 210). Auffällig ist, dass der Prot-

agonist nach allen Misshandlungen durch Reinhold glücklich ist, was wohl von der masochistischen emotionalen Bindung zu diesem zeugt.

Auch zum Schluss des Romans denkt Biberkopf, der eine Wandlung durchgemacht haben soll, an Reinhold; Offensichtlich wird, dass in seiner Aussage nach dem Besuch von Miezes Grab Reinhold nicht weniger bedeutend ist als die Tote: „ja Reinhold, den vergesse ich nicht, und wenn mir auch der Arm wieder anwächst, den vergeß ich nicht“ (450). Starke Gefühle für Reinhold erscheinen im Text äußerlich unmotiviert: „ick muß zittern vor dem Kerl. Und die Scham ist so groß und so stark. [...] Ick muß hin zu dem. [...] Ick – geh hin zu ihm“ (297). Im gleichen Abschnitt wird dargestellt, wie Zittern und Scham von Glücksgefühl abgelöst werden (297). Von Bedeutung ist der Vergleich, der durchgehend im Romantext präsent ist, nämlich jener zwischen Mieze und Reinhold. Im Romantext ist die Struktur der Dreiecksbeziehung Mann – Frau – Mann von großer Bedeutung, die Eric Rentschler auch im Film festgestellt hat: die Struktur einer Triangulierung des Begehrens („a triangulation of desire“) (1985, 201). Die Variation dieser Struktur kann man auch in anderen Geschichten des Romans erkennen. Solche Beziehungen entsprechen jenem Modell, das von Kosofsky in ihrem Buch *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire* (1985) beschrieben wird, wenn sie dem homoerotischen Potential der Dreieckskonstellationen nachgeht. Die Frau tritt dabei laut Kosofsky als festigendes Bindeglied für die homosoziale Beziehung von Männern auf.

Eine wichtige Rolle spielen in Döblins Text auch Aposiopesen und Umschreibungen, von denen viele auch in Fassbinders Film Eingang fanden bzw. durch neue ergänzt wurden. Stellenweise wird auch die Sprachlosigkeit Biberkopfs thematisiert, sein Ausweichen ins Nonverbale (230, 231). Er lehnt zum Beispiel die Hilfe von Eva und Herbert ab, die sich anbieten, an Reinhold Rache zu nehmen, seine Ablehnung klingt aber undeutlich und periphrastisch, indem Franz auf Umstände verweist, die Eva gar nicht bewusst und Herbert nur vage sein können: „Det – hast du nicht erlebt, Eva, det verstehst du nicht, Herbert versteht et ein bißchen“ (392). Das Fehlen einer Begründung lässt vermuten, dass dahinter etwas nicht Verbalisierbares, Ungenanntes steckt. Es geht um diese Abwesenheit von Rede in der Literatur, die laut Eve Kosofsky Sedgwick auf Begehren und Angst hinweist.

DER FILM BERLIN ALEXANDERPLATZ

Dass es in seiner Verfilmung des Romans von Döblin um die Liebe zwischen zwei Männern geht, hat der Regisseur selbst mehrmals hervorgehoben. Am deutlichsten behandelt er diesen Aspekt in seinem Essay *Die Städte des Menschen und seine Seele. Alfred Döblins Roman „Berlin Alexanderplatz“* (1980). Er interpretiert Berlin Alexanderplatz als Geschichte einer unglücklichen Liebe zwischen zwei Männern, der gesellschaftliche Konventionen im Wege stehen (1984, 83). Von dieser Lesart des Werks zeugen auch einige Interviews mit dem Regisseur (z. B. Limmer 1981, 76).

Die queer-Lektüre des Films durch den Regisseur führt zweifellos zur mehr oder weniger weitgehenden Reduktion von Döblins Romans auf die Story „Biberkopf – Reinhold“, die viele Ellipsen hervorgebracht hat. Dabei haben alle Episoden, die die Beziehungen zwischen Franz und Reinhold betreffen, Eingang in den Film gefun-

den. Die im Vergleich zur Romanvorlage größere Stringenz der Handlung, ihre Konzentration auf die Beziehungen zwischen Franz und Reinhold, korrespondiert mit Wiederholungen der Worte aus dem Roman, die als indirektes Liebesgeständnis des Protagonisten an Reinhold zu verstehen sind: „Und am innigsten liebt er, während er mit Eva tanzt, liebt er zwei. Die eine ist seine Mieke, die er gern da hätte, der andre ist – Reinhold“ (299) Dieses Zitat wird im Film wiederholt eingeblendet: im elften [6:48] und im dreizehnten Teil [30:42], nachdem Biberkopf Meck verbietet, schlecht über Reinhold zu sprechen und eine sehr mehrdeutige Erklärung macht: „Bitte, Meck, das ist das einzige, was ich nicht leiden kann, wenn man schlecht über den Reinhold spricht“ [Teil 13: 30:15]. Weiter fügt der Protagonist hinzu: „Sprechen wir nicht darüber. Ich glaub, es gibt niemand, mit dem ich wirklich darüber sprechen kann, ich kann kaum mit mir selbst“ [Teil 13: 30:40.] Bezeichnenderweise fehlt die letzte Aussage in Döblins Roman. Außerdem haben Fassbinder und sein Mitarbeiter Harry Baer Biberkopf weitere Worte in den Mund gelegt, die im Roman fehlen, in ihrer Doppeldeutigkeit aber auf seine Gefühle für Reinhold hinweisen. Dazu gehören die begeisterte Bereitschaft seitens Franz’ alle Frauen von Reinhold aufzunehmen [Teil 5: 45:05] und sein Gelöbnis Reinhold gegenüber: „Ich verrate dich nie“ [Teil 6: 36:13]. Im elften Teil macht Biberkopf ein latentes Liebesgeständnis an Reinhold. Indem er in dessen Zimmer erscheint, erklärt er: „Is’ schön hier zu sein – bei dir“ [2:48]. In einem von Fassbinder erfundenen Dialog zwischen den Protagonisten wirft Franz Reinhold vor, keine Karte an ihn geschrieben zu haben [Teil 13: 15.00–20.00]. Die Wiederholungen verleihen dem Gesprochenen ein besonderes Gewicht, so äußert im dreizehnten Teil Biberkopf mehrmals: „Ich und Reinhold“ [44:10]. Im Dialog mit Mieke im elften Teil reagiert Reinhold scheinbar scherzhaft auf die Erklärung der Frau, dass Franz ihr gehöre, mit der Frage, ob sie nicht glaube, dass er ihr Franz „ausspannen will“ [25:12]. Der aus dem Roman übernommene Dialog zwischen Reinhold und Mieke in Freierswalde, in dem es unter anderem um die Streitfrage geht, wem Franz gehöre, wird im Film durch mehrere Wiederholungen ergänzt, wobei Reinhold hartnäckig fragt, ob Franz immer noch Mieke gehöre [Teil 12: 48:58–49:47]. Dieses Thema der Zugehörigkeit wird von Franz später aufgegriffen: Auf die Vorwürfe Herberts, dass Biberkopf an Miekens Tod mitschuldig ist, weil er niemandem über Reinholds Verbrechen erzählt hat, antwortet der Protagonist: „Du läßt die Finger von dem, Herbert, der gehört dir nicht. Der gehört mir. Mir?“ [Teil 13: 56:40] Es sei angemerkt, dass in der Romanvorlage diese Aussage in einer anderen Variante zu finden ist: „Du läßt die Finger von dem, Herbert, der gehört dir nicht. Gibst mir die Hand drauf?“ (386) Im Film wird also eine Mehrdeutigkeit intensiviert (durch die Gegenüberstellung von „dir“ und „mir“ sowie die Nachfrage), die schon im literarischen Text enthalten ist. Während dieser Rede wird die Figur hinter Gitterstäben gezeigt [Teil 13: 56:40]. Von Bedeutung erscheint auch, dass diese Schlussworte mit der verborgenen Liebeserklärung an Reinhold am Ende des dreizehnten Teils ausgesprochen werden, vor dem Epilog. Das Motiv der Bindung an Reinhold wird am Anfang des Epilogs durch die Worte, die dem Roman entnommen sind (397), aufgegriffen: „Aber wenn ich den Reinhold kann nicht töten, bring ich mich selber um“ [Teil 13: 13:40]. Nicht nur die Figurenrede, die für den Film konzipiert wurde, sondern auch

schriftliche Einblendungen, die von Fassbinder und Baer stammen, verleihen den Ereignissen im Bild einen mehrdeutigen Charakter und kommentieren sie. So wird zweimal die Aufschrift „Eine Liebe, das kostet immer viel“ eingeblendet, das zweite Mal – nachdem Reinhold Franz aus dem Auto hinausgeworfen hat [Teil 6: 37:24].

Diese verbalen Mittel, die jedes für sich mehrdeutig sind, schaffen im Film in ihrer Gesamtheit und in Verbindung mit anderen akustischen (Musik) und visuellen (Großaufnahmen) Verfahren, die im Weiteren behandelt werden, eine latente, unterschwellige Liebessprache. Die Mehrdeutigkeit, Unbestimmtheit dieser Liebessprache hat viele Gemeinsamkeiten mit dem, was Julia Kristeva für den modernen Liebesdiskurs festgestellt hat: Verschwiegenheit als Durchdringen zum Unvorstellbaren, zu etwas, das nur zwischen den Zeichen situiert ist (1989, 351–354). Die Umschreibungen, Verschweigungen, die oft in der Rede der Filmfiguren Franz und Reinhold vorkommen, kann man ebenfalls als rhetorische Figuren, als *Periphrase und Paralyse*, interpretieren, wie sie Eve Kosofsky Sedgwick anhand des Romans von Henry James *The Beast in the Jungle* als Äußerungsmittel von *homosexueller Panik* auffasst (1992, 259–266) und die eine „quasi-benennende, quasi verschleiernde Struktur“ (262) haben. Das sei, so Kosofsky, mit der Spezifik der Präsenz männlicher Homosexualität vom 18. bis ins 20. Jahrhundert hinein verbunden: „Sie ist anwesend in einer – und zwar sehr spezifischen, historisierten – Thematisierung von Abwesenheit, insbesondere der Abwesenheit von Rede“ (260). Verschleierungen und Unausgesprochenes werden zu Vehikeln, das Unsagbare der verbotenen Beziehungen zu vermitteln. Dabei gehören Kommentare, die als Aufschriften eingeblendet werden, eigentlich nicht zu den spezifisch filmischen Mitteln. Deren Einsatz im Tonfilm ist unüblich, erscheint als eine „gewisse Verletzung der Regeln“. Indem Kommentare auf die Liebe zwischen Franz und Reinhold hinweisen und den Kontrast zum diegetischen Schweigen der Protagonisten bzw. deren Periphrasen bilden, erfüllen sie eine „queering-Funktion“ und untermauern die diegetische Sprache, deren Merkmale Verschweigen und Verschleiern sind.

Die Verbindung der beiden männlichen Figuren wird auch durch die visuelle Parallelität ihrer Handlungen zum Ausdruck gebracht. Dabei geht es vor allem um die Gewaltszenen, deren Häufigkeit und Brutalität im Roman besonders überzeugend von Maria Tatar herausgearbeitet wurden (1992), wobei die Forscherin betont, dass Fassbinders Film es war, der den Blick für die Brutalität den Frauen gegenüber im Roman geschärft habe (493). Der von Franz verübte Mord an Ida, der im Film leitmotivisch gezeigt wird, und seine Gewalt gegen Mieke haben ihr visuelles Pendant im von Reinhold begangenen Mord an Mieke. Diese Episoden weisen ein ähnliches Verhaltensmuster der Figuren auf: Der Mann wird zuerst als relativ ruhig gezeigt, dann schlägt er zu, die Frau fällt auf den Boden und versucht wegzukriechen. Die Schläge gegen die Frau werden von oben geführt und mit einem Gegenstand ausgeübt. Biberkopfs Phantasien über den Mord an Mieke [Teil 10: 46:50], deren Darstellung sich auf den Romantext stützt, finden ihre Vollendung in Reinholds Tat [im 12. Teil]. Mieke schreit vor dem Mord – wie in der Episode, in der sie von Franz geschlagen wird. Die beiden Protagonisten streben also nach der Vernichtung der weiblichen Figur, die, wie gesagt, ein Bindeglied zwischen ihnen ist. Diese unreflektierte Gewalt lässt sich

als Aggression gegen die aufgezwungene Heteronormativität auffassen, als unbewusster Wunsch, den heterosexuellen Imperativ zu vernichten, indem die Präsenz der Frauen eliminiert wird.

Die Verdrängung des erotischen Begehrens durch die Protagonisten wird in der Episode im neunten Teil visualisiert, in der Biberkopf zu Reinhold kommt und seinen Armstumpf von diesem ertasten lässt. Das Betasten des Armstumpfs, nach dem sich Reinhold hingelegt hat, erscheint als eine Ersatzhandlung für die körperliche Annäherung an Biberkopf. Der körperliche Kontakt über den Arm wird auch in der Episode auf der Toilette hergestellt, in der Reinhold die Hand von Franz mit einem Handtuch trocknet, bezeichnenderweise knöpft er sich danach den Hosenschlitz zu.

Die männlichen Figuren verbindet auch die Gleichgültigkeit gegenüber ihren weiblichen Gefährtinnen: Franz gesteht Herbert, dass er im Gefängnis Frauen nicht besonders vermisst hat (diese Aussage kommt im Roman nicht vor) [Teil 7: 5:40]. Er bleibt auch dann kalt, wenn Eva ihn verführt [Teil 5: 10:50; Teil 7: 14:35]. Eine ähnliche Kälte legt Reinhold allen Frauen gegenüber an den Tag, nicht zuletzt Mieke. So erscheint im zwölften Teil eine markante Diskrepanz zwischen Bild und Wort: Während ein voice over von Reinholds Begehren berichtet, liegt dieser unbeweglich und lässt Miezies Liebkosungen kalt über sich ergehen.

Der stärkste Ausdruck der Bindung zwischen den Protagonisten findet sich im Epilog des Films. Im letzten Filmteil, der sich inhaltlich auf die Episoden des Romans stützt, in denen der Protagonist im Delirium halluziniert, wird in den Visions- bzw. Traumsequenzen die Komplizenschaft von Franz und Reinhold unter anderem durch die Szene visualisiert, in der die beiden männlichen Protagonisten Mieke überfahren [1:13:40]. Die Episode ist als Umkehrung der Szene konzipiert, in der Franz selbst durch Reinholds Schuld vom Auto erfasst wird. Es wird außerdem die Komplementarität von Mieke und Reinhold im Unbewussten der Figur visualisiert. So wird Mieke, die Biberkopfs Wunde behandelt, in der nächsten Einstellung durch Reinhold ersetzt [Epilog: 24:39]. Im Epilog erscheint Reinhold oft (insgesamt siebzehnmal) in Szenen, die entweder als Teil der fiktiven Realität oder als Phantasmen von Franz aufzufassen sind, öfter jedoch erwähnt ihn Biberkopf. Bemerkenswert ist, dass Mieke seltener im Epilog vorkommt (achtmal), Lüders – fünfmal, und Ida erscheint nur in drei Visionen. Figuren, die in den im Epilog dargestellten Visionen von Franz vorkommen, haben auch einen Bezug zu Reinhold.

Zudem lässt sich feststellen, dass der „Biberkopf – Reinhold“-Strang und dessen homoerotische Prägung bereits vor dem Erscheinen Reinholds im Plot des Films vorweggenommen wird. So taucht in der längeren Sequenz mit den homoerotischen Zeitschriften im zweiten Teil die Farbe „blau“ auf, die dann später untrennbar mit Reinhold in Verbindung gebracht wird. Während Franz aus der Zeitschrift die Geschichte eines älteren Mannes vorliest, der mit einem Jungen in einem Hotel ertappt wurde, beginnt es im Zimmer blau zu flackern. Wie Dominique Pleimling treffend bemerkt, erscheint im Kontext des ganzen Films das Blau als Reinholds Farbe, die einen Kontrast zur roten Farbe Biberkopfs schafft (2010, 64–69). Wichtig ist dabei, dass die visuelle Prolepse von Reinholds Thema in einem homoerotischen Zusammenhang vorkommt: Es geht dabei sowohl um Sexualität als auch um Liebe.

Nicht nur das flackernde blaue Licht macht eines der visuellen Leitmotive des ganzen Films aus, sondern ebenso bestimmte Gestik und Mimik der Darsteller. Es geht dabei vor allem um das Lächeln von Franz. Dieses Lächeln erscheint schon in der Episode, in der der Protagonist zum ersten Mal Reinhold sieht, ohne ihn zu kennen [Teil 5: 2:45]. Das Lächeln von Franz, das Reinhold gilt, erscheint immer wieder bis in die Gerichtsszene hinein. Es ist im gesamten Film in eine so feste Verbindung mit Reinhold gebracht, dass es das Erscheinen von diesem im Bild vorwegnimmt: So wird im sechsten und im dreizehnten Teil zuerst Biberkopfs bereits bekanntes Lächeln gezeigt, dann Reinhold, dem das Lächeln gilt – [Teil 6: 27:24; Teil 13: 14:30]. Erst im Epilog, der die emotionale Bindung der Figuren visualisiert, erscheint auch ein Lächeln Reinholds, das Franz gilt [1:11:30; 1:42:10].

Als Reinholds Geste, mit der sich dieser Franz zuwendet, erscheint eine halbe Drehung, damit wird die Figur im fünften Teil des Films eingeführt [8:24; 15:44]. Sie ist meist mit der Großaufnahme seines Gesichts verbunden, manchmal zusammen mit *freeze frames*, so z. B. im zwölften Teil [9:19], wenn Reinhold in der Kneipe erscheint.

Außer den leitmotivischen Gesten und mimischen Gefühlsmanifestationen werden die Episoden, in denen sich Reinhold und Franz treffen, mit derselben Musik (von Peer Raben) untermalt [z. B. Teil 9: 17:19]. Die Melodie wird – wie Biberkopfs Lächeln – sehr eindringlich mit Reinhold in Zusammenhang gebracht, so dass sie im zwölften Teil, wenn Meck Mieze nach Freierswalde bringt, um Reinhold auszuliefern, diese Figur ankündigt, bevor sie selbst im Bild erscheint [26:50]. Im dreizehnten Teil ertönt das musikalische Leitmotiv in Verbindung mit Biberkopfs Lächeln, bevor sich die Tür öffnet und Reinhold im Bild erscheint.

Die musikalische Untermalung der Episoden, in denen Franz und Reinhold zusammen erscheinen, geht auf das Filmgenre Melodrama zurück. Zu den anderen melodramatischen Verfahren des Films gehören zahlreiche Großaufnahmen, die die Begegnungen von Franz und Reinhold dominieren. Close-ups, die Großaufnahmen von Gesichtern, sind es, die neben der Musik als Zeichen des melodramatischen Films gelten (Hülk – Schuhen 2012, 67). Die Repräsentation der Blickkonstellationen von Protagonist_innen ist für dieses Genre ebenfalls besonders wichtig (Neale 1994, 151). Die Darstellung der „Franz-Reinhold“-Beziehung im Film *Berlin Alexanderplatz* zeichnet sich durch längere Sequenzen des stummen Blickaustauschs aus. Dazu gehört z. B. die Einstellung nach ihrer ersten Begegnung: Mehr als zwei Minuten lang [Teil 5: 5:41–7:55] sehen die Figuren einander an. Keine anderen Figuren im Film weisen solche zeitintensiven Blickkontakte auf. Die beiden Protagonisten behalten einander immer, manchmal jeweils für den anderen unsichtbar, im Blick. Die Großaufnahmen der Gesichter zeigen unmissverständlich, dass der Blick unentwegt den Anderen sucht [z. B. Teil 5: 3:21]. Im sechsten Teil erstarrt das Bild zum Tableau, wenn Reinhold in der Kneipe erscheint, es folgt eine Kameraauffahrt, dann eine lange Großaufnahme, Franz folgt ihm mit dem Blick und lächelt, Reinhold dreht sich halb um. Das macht das Verborgene, Unausgesprochene ihrer Beziehungen deutlich, die Körpersprache erscheint dabei intensiver als das Verbale.

Von Bedeutung ist dabei, dass der Regisseur in seinem Gesamtwerk einerseits auf die melodramatischen Verfahren zurückgreift, das Genre aber stets invertiert. Das gilt auch für den Film *Berlin Alexanderplatz*, in dem das weiblich konnotierte Genre (Gledhill 1994, 191) mit seinen Konventionen und Modellen (Vorliebe für Interieurs, Musik, Großaufnahmen, Blickbegegnungen) zur Darstellung der Männerliebe eingesetzt wird. Als eine Art Parodie auf den melodramatischen Topos der geschlossenen Räume wäre wohl auch die in *Berlin Alexanderplatz* häufig vorkommende Männertoilette zu interpretieren, ein Ort, der in einigen Filmen von Fassbinder eine bedeutende Rolle spielt (so in „Faustrecht der Freiheit“, „Satansbraten“). Die homoerotischen Konnotationen der Herrentoilette als Treffpunkt schwingen im Film bei den häufigen Begegnungen von Franz und Reinhold neben Pissoiern mit.

VERGLEICH VON QUEER-INHALTEN IN FASSBINDERS *BERLIN ALEXANDERPLATZ* UND IN DER LITERARISCHEN VORLAGE

Die Profilierung der homoerotischen Inhalte des Romans in Fassbinders Film kann exemplarisch anhand eines Vergleichs von einer Episode veranschaulicht werden, der hier im close reading vorgenommen wird. Franz liest Lina aus der Zeitschrift die Geschichte eines älteren Mannes vor, der mit seinem Liebhaber im Hotel erspäht und daraufhin denunziert wurde [Teil 2: 14:06–17:50]. Dieser Sequenz entspricht die in den Romantext von Döblin einmontierte Geschichte gleichen Inhalts im zweiten Buch (75–76). Sie wird vom Narrator des Romans als einer dessen zahlreichen Montageteile eingefügt, ist aber im Unterschied zu vielen anderen Geschichten oder Diskursbruchstücken von Biberkopfs Lesart der schwulen Presse geprägt, auf die vor dem betreffenden Abschnitt hingewiesen wird: „Und er sitzt mit seine Zeitungen da, kann über die Schwulen nachdenken“ (75). Die Narration schwankt hier also zwischen der personalen (der Protagonist liest die Geschichte) und der auktorialen. Die Geschichte selbst ist zwar emotional gefärbt, durch auffällige Intonation, z. B. Emotive wie Interjektion „o“, Kosenamen („meine Sonne, mein Sonnenschein“), mit den Figuren des Buchs aber nur sehr lose verbunden, eventuell deutbar als Biberkopfs Lektüre, dabei wird über seine Reaktionen nichts mitgeteilt. Im Film dagegen wird die Geschichte in engen Bezug zu Franz, Lina und Reinhold gesetzt. Das geschieht dadurch, dass sie vom Protagonisten selbst vorgetragen wird, was der Tendenz des Films entspricht, viele Montage-Texte in die Figurenrede zu legen, die auktoriale Perspektive also häufig auf der verbalen Ebene durch die personale zu ersetzen (Pleimling 2010, 25–47). Die Dramatik der Szene wird durch den Wechsel der Großaufnahmen von Biberkopf und Lina geschaffen, die ihre starke emotionale Ergriffenheit offenbaren: Biberkopf zeigt sich gerührt und beeindruckt, Lina ist entsetzt. Wie schon gesagt, erfüllt diese Sequenz die narrative Funktion einer Prolepse, indem sie durch das erste Erscheinen von Blau das Farbenmotiv von Reinhold vorwegnimmt und eine Verbindung zwischen der Geschichte eines homosexuellen Verhältnisses aus der Zeitschrift und der Darstellung späterer Beziehungen zwischen den Figuren stiftet. Linas Entsetzen, das im Kontext der Filmsequenz etwas sonderbar wirkt, kann man auf mehrfache Weise auslegen – als Angst vor dem Verlust des Freundes, als Vorahnung seines Wesens oder als Manifestation der Homophobie. So kann man über die

semantische Verdichtung des Fragments im Vergleich zum Roman sprechen, über die Emotionalisierung der Figuren und der Zuschauer_innen durch die Szene sowie die engere Verknüpfung der eingeschobenen Geschichte mit der Filmhandlung.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Fassbinder in seiner Verfilmung Strukturen des Romans *Berlin Alexanderplatz* profiliert hat, die im Werk selbst präsent sind. Das geschieht, wie dargelegt wurde, durch Mittel wie narrative Straffung des Plots, engere Verknüpfung der Elemente, die homoerotisch konnotiert sind, untereinander und mit den Hauptakteur_innen oder durch melodramatische Verfahren (Großaufnahmen, Blickkonstellationen, Musik). Die Queer-Lektüre des Textes durch den Regisseur stützt sich auf Elemente des Textes wie bspw. häufige explizite Erwähnungen des Themas „Homosexualität“ im Roman, Lücken in der Motivation des Verhaltens der Protagonisten und das Vorhandensein von Dreiecksbeziehungen. Es ist interessant, dass Fassbinder in der Verfilmung des Romans ein Verfahren gebraucht, das jenem von Kosofsky Sedgwick ähnlich ist (es sei auch auf die chronologische Nähe hingewiesen) – das *queer reading* der Romanvorlage. Auf solche Weise trägt die Verfilmung zur Interpretation bzw. der Neuinterpretation des Romans bei, tritt also als ein wesentlicher Faktor der Rezeption auf. Von besonderem Interesse ist in diesem Fall die Koinzidenz von zwei Rezeptionsdiskursen: dem wissenschaftlichen und dem ästhetischen, intermedialen. Allerdings ist dieser Faktor in der Döblin-Forschung noch nicht genügend beachtet worden. Fassbinders Film hat zwar die Diskussion um die queer-Inhalte des Romans intensiviert (Rentschler 1985), auch wenn er mitunter auf kritische bzw. ablehnende Reaktionen und Vorwürfe wegen des Reduktionismus stieß (Brüggemann 1989). Die Verfilmung förderte zudem die Sensibilität für die Repräsentation der Genderverhältnisse im Roman insgesamt, was Maria Tatar anmerkt (1992). Der interdisziplinäre Ansatz der heutigen Germanistik legt allerdings eine engere Kooperation von Literatur-, Filmwissenschaft und gender studies nahe, eine angemessene literaturwissenschaftliche Würdigung von Fassbinders Lesart wäre also wünschenswert. Einen Beitrag hierzu liefert diese Studie.

LITERATUR

- Brüggemann, Heinz. 1989. „Berlin Alexanderplatz‘ oder ‚Franz, Mieke, Reinhold, Tod & Teufel‘? R. W. Fassbinders filmische Lektüre des Romans von Alfred Döblin. Polemik gegen einen melodramatischen Widerruf der ästhetischen Moderne.“ In *Rainer Werner Fassbinder. Text + Kritik 103*, hrsg. von Ludwig-Heinz Arnold, 51–65. München: text + kritik.
- Döblin, Alfred. 1913. „An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm.“ *Der Sturm. Halbmonatsschrift für Kultur und die Künste* 4, 158–159: 17–18.
- Döblin, Alfred. [1928] 1989. „Der Bau des epischen Werks.“ In *Alfred Döblin. Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. von Erich Kleinschmid, 215–245. Freiburg in Br. – Olten: Walter-Verlag.
- Döblin, Alfred. 2008. *Berlin Alexanderplatz*. München: Deutscher Taschenbuchverlag.
- Fassbinder, Rainer Werner, Reg. *Berlin Alexanderplatz*. 1980. Fernsehverfilmung in 14 Teilen. Bavaria/RAI im Auftrag des WDR.
- Fassbinder, Rainer Werner. 1984. „Die Städte des Menschen und seine Seele. Alfred Döblins Roman ‚Berlin Alexanderplatz.‘“ In *Rainer Werner Fassbinder. Filme befreien den Kopf*, hrsg. von Michael Töteberg, 81–90. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag.

- Gledhill, Christine. 1994. „Zeichen des Melodrams.“ In *Und immer geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*, hrsg. von Christian Cargnelli – Michael Palm, 191–209. Wien: PVS Verleger.
- Haag, Achim. 1989. „Er hat immer diese Sehnsucht nach Liebe gehabt, und deswegen war er böse.“ Franz Biberkopf und Reinhold: Die Kontrahenten der Seelenkämpfe R.W. Fassbinders.“ In *Rainer Werner Fassbinder. Text + Kritik 103*, hrsg. von Ludwig-Heinz Arnold, 35–50. München: text + kritik.
- Hermes, Manfred. 2012. *Deutschland hysterisieren. Fassbinder, Alexanderplatz. 2.*, korrig. Aufl. Berlin: b_books.
- Hülk, Walburga – Gregor Schuhen. 2012. „Wie stereotyp darf ein Kriegsfilm sein?“ In *Opfer Beute Boten der Humanisierung. Zur künstlerischen Rezeption der Überlebensstrategien von Frauen im Bosnienkrieg und im Zweiten Weltkrieg*, hrsg. von Marijana Erstić – Slavija Kabić – Britta Künkel, 65–85. Bielefeld: transcript.
- Iser, Wolfgang. 1976. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink.
- Jähler, Harald. 1984. *Erzählter, montierter, soufflierter Text. Zur Konstruktion des Romans „Berlin Alexanderplatz“ von Alfred Döblin*. Bern – Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. 1985. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. 1992. „Das Tier in der Kammer. Henry James und das Schreiben homosexueller Angst.“ Übers. von Hans-Dieter Gondek. In *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, hrsg. von Barbara Vinken, 247–278. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kristeva, Julia. 1989. *Geschichten von der Liebe*. Übers. von Dieter Hornig – Wolfram Bayer. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lapauw, Linde. 2009. *Berlin Alexanderplatz: Modernistisches Großstadtepos oder homoerotische Love-Story? Ein formaler und inhaltlicher Vergleich zwischen Döblins Roman und Fassbinders Film*. Masterarbeit. Gent. Zit. 7. Juli 2017. http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/371/648/RUG01-001371648_2010_0001_AC.pdf.
- Limmer, Wolfgang. 1981. *Fassbinder, Filmemacher*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag.
- Minder, Robert. 1956. „Alfred Döblin.“ In *Deutsche Literatur im zwanzigsten Jahrhundert*, hrsg. von Hermann Friedmann – Otto Mann, 126–150. Heidelberg: Rothe.
- Neale, Steve. 1994. „Melodram und Tränen.“ Übers. von Drehli Robnik unter Mitarbeit von Georg Tillner. In *Und immer geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*, hrsg. von Christian Cargnelli – Michael Palm, 147–166. Wien: PVS Verleger.
- Nünning, Vera – Ansgar Nünning, Hrsg. 2004. *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler.
- Ogasawara, Yoshihito. 1996. „Literatur zeugt Literatur.“ *Intertextuelle, motiv- und kulturgeschichtliche Studien zu Alfred Döblins Poetik und dem Roman Berlin Alexanderplatz*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Pleimling, Dominique. 2010. *Film als Lektüre. Rainer Werner Fassbinders Adaption von Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz*. München: Meidenbauer.
- Rentschler, Eric. 1985. „Terms of Dismemberment: The Body in /and /of Fassbinder’s Berlin Alexanderplatz.“ *New German Critique* 34: 194–208.
- Schepelern, Peter. 1993. „Gewinn und Verlust. Zur Verfilmung in Theorie und Praxis.“ In *Verfilmte Literatur. Beiträge des Symposiums abgehalten am Goethe-Institut Kopenhagen im Herbst 1992*, hrsg. von Sven-Aage Jørgensen – Peter Schepelern, *Text & Kontext* 18, 1–2: 20–67. Kopenhagen – München: Fink.
- Scholvin, Ulrike. 1985. *Döblins Metropolen. Über reale und imaginäre Städte und die Travestie der Wünsche*. Basel – Weinheim: Beltz.
- Silverman, Kaja. 1992. *Male Subjectivity at the Margins*. London – New York: Routledge.
- Tatar, Maria. 1992. „Wie süß ist es, sich zu opfern.“ Gender, Violence and Agency in Döblin’s *Berlin Alexanderplatz*.” *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* Jg. 1992, Heft 3: 491–518.
- Ziolkowski, Theodore. 1972. „Alfred Döblin. Berlin Alexanderplatz.“ Übers. von Beatrice Steiner – Wilhelm Höck. In *Strukturen des modernen Romans*, hrsg. von Theodore Ziolkowski, 94–126. München: List.

The literary adaptation as a form of queer reading (exemplified by R. W. Fassbinder's film version of A. Döblin's "Berlin Alexanderplatz")

Queer reading. Literary adaptation. Rainer Werner Fassbinder. Alfred Döblin.

The term queer reading is borrowed from the writings of Eve Kosofsky Sedgwick. Via the example of R. W. Fassbinder's *Berlin Alexanderplatz* it is demonstrated that the literary adaptation can appear as a form of queer reading strategy. The film accents queer subtexts contained in the novel. The paper investigates the means of accentuating such content. These means include narrative condensation, concentration on main characters, repetition, speech ambiguity, body language, facial gestures, music and close ups. Some of these means belong to the repertoire of melodrama.

Dr. Aleksandra Elisseeva
Baltic State technical university
Krasnoarmeiskaya 1
190005 St. Petersburg
Russia
elisseeva_alexan@mail.ru