



Interview der Stiftung Lesen mit Regisseur Burhan Qurbani über seinen Film *Berlin Alexanderplatz*

(geführt von Jonas Seekatz und Miriam Holstein)

Burhan Qurbani © 2015 Malik Vitthal

Sie sagten einmal, dass Sie das Buch *Berlin Alexanderplatz* in Ihrer Schulzeit gehasst haben und sich mit zusammengebissenen Zähnen hindurchkämpfen mussten. Das Gefühl kennen vielleicht auch einige Schülerinnen und Schüler. Was fanden Sie besonders schwierig an der Lektüre?

10 Döblin ist nicht einfach zu lesen. Durch den Collagenstil¹ und die Stream-of-Consciousness-Technik², die er benutzt, wird man von einer Geschichte zur nächsten geworfen. Wenn man das Buch zum ersten Mal liest, ist man zunächst total überfordert von der Fülle an Bildern und an Themen. Natürlich arbeitet man das im Unterricht auf, und wir hatten eigentlich auch eine sehr gute Deutschlehrerin. Aber das Ganze sinnlich zu machen und ein Gefühl für die Figuren zu bekommen, das war für mich extrem schwer. Vor allem, weil Döblin sich damals ja auch mit seiner Idee vom Epischen Roman³ einer Psychologisierung verweigert und es einem absichtlich schwer gemacht hat, an Reinhold, Franz und an Mieze ranzukommen. Diese Charaktere sind sehr eckig und kantig und mich in sie hineinzusetzen, ist mir oft schwergefallen. Wenn man 17, 18 oder 19 Jahre alt ist, noch in der Pubertät steckt und eigentlich an tausend andere Sachen denkt, fällt es einem nicht leicht, an die Figuren ranzukommen. Ich musste das Buch dann erst zwei- oder dreimal im Erwachsenenalter lesen, um wirklich ein Verständnis und eine Liebe dafür zu entwickeln, was Döblin da eigentlich geschaffen hat.

20 Wie kam es dennoch zu der Idee, den Roman für die Leinwand zu adaptieren?

Der Roman war immer ein Teil meiner Denk- und Assoziationsebene. Ich habe aber nie darüber nachgedacht, ihn zu adaptieren. Dafür wog das Erbe von Fassbinder⁴ mit seiner Serie einfach zu schwer. Der erste Ansatz bei einer Neuverfilmung ist immer, dass sie in der Zeit des Romans spielt. Dann muss sie natürlich etwas mit den 1920ern und der Zeit der Weimarer Republik zu tun haben. Den Gedanken, einen historischen Film zu machen, hatte ich nie. Das war für mich immer ausgeschlossen, weil es unglaublich teuer und nicht mein Interessenbereich ist.

¹ Collagenstil: Stil, der unterschiedliche Fragmente zu einem Kunstwerk bzw. literarischen Werk zusammenfügt.

² Stream-of-Consciousness-Technik: Bei dieser literarischen Technik wird aus dem Bewusstseinsstrom (=stream of consciousness) einer Figur heraus erzählt, das heißt Inhalte ihres Bewusstseins werden scheinbar ungeordnet wiedergegeben.

³ Epischer Roman: In der Tradition des Epischen Theaters Bertolt Brechts wollte Döblin durch das Mittel der Verfremdung kein Mitgefühl bei den Leserinnen und Lesern wecken, sondern das Nachdenken über die Ursachen und die Verantwortung der dargestellten Handlung.

⁴ Rainer Werner Fassbinder: Deutscher Regisseur, Schauspieler und Drehbuchautor, der *Berlin Alexanderplatz* als 14-teilige Fernsehserie verfilmt hat. Sie wurde 1980 erstmals ausgestrahlt und gilt bis heute als legendär.

30 Da ich hier in Berlin ziemlich nah am Volkspark Hasenheide lebe, wo auch ein Teil des
Romans spielt, habe ich viel Zeit dort verbracht und die Dealer im Park gesehen. Ich
wollte gerne eine Geschichte über sie erzählen. Das sind Menschen, die wir jeden Tag
sehen, aber komplett ignorieren und versuchen, aus unserem Alltag zu verbannen. Sie
sind da, aber sie haben kein Gesicht und keine Sprache und keine Stimme. Und dann
hat es bei mir im Kopf irgendwann „klick“ gemacht: Wenn man die Geschichte von die-
sen Dealern mit dem Roman verbindet, dann ist es eine Geschichte, die man so, zumin-
dest in Deutschland, nicht ignorieren kann. Man muss diese Menschen dann wahrneh-
men und ansehen, man gibt ihnen eine Stimme, die nicht mehr zu überhören ist. Tat-
sächlich war der Roman in dem Moment eher die Möglichkeit, eine Sichtbarkeit zu
40 schaffen. Ich habe gemerkt, dass es doch viele Parallelen gibt zu den Figuren im Roman,
diesen Subproletariern⁵, die auch an den Rand der Gesellschaft geschwemmt sind, die
auch nicht wirklich sichtbar sind in ihrer Gesellschaft, die in einer Parallelwelt leben,
in die die damaligen Berliner, glaube ich, überhaupt keinen Einblick hatten. Mit den
Parallelen zwischen der Subkultur⁶, die Döblin schildert, und der Subkultur der Mig-
ranten und Dealer im Park, hatte ich für mich einen narrativen Schlüssel gefunden. Ich
erkannte, dass sie das miteinander verbindet und man Franz Biberkopf daher auch als
einen dieser Jungs im Park erzählen kann.

Sie haben das Drehbuch „nach Bildern des Romans *Berlin Alexanderplatz*“ zusam-
men mit Martin Behnke geschrieben. Wie sind Sie dabei vorgegangen?

50 Martin und ich arbeiten jetzt schon seit über zehn Jahren zusammen. Wir haben eine
ganz große Vertrauensebene, auf der man sich Ideen zuschieben kann. Vor allem so
eine *gefährliche* Idee wie: „Ich würde gern *Berlin Alexanderplatz* verfilmen, aber im
Hier und Heute in der Refugee-Community.“ Martin fand die Idee sehr gut. Aber wir
haben nie gedacht, dass wir die Rechte für den Film bekommen. Wir haben über den
Verlag Kontakt zu Stephan Döblin aufgenommen, dem jüngsten Sohn von Alfred Döb-
lin. Wir konnten ihn mit unserer Geschichte überzeugen. Dann haben wir den Roman
noch mal gelesen und geschaut, was wir realistisch hinkriegen können: Was können
wir erzählen, was auf der einen Seite Fassbinder noch nicht gemacht hat und was auf
der anderen Seite in einen Spielfilm passt? Ich finde, selbst die 14 Folgen von Fassbin-
der mit ihren knapp 16 Stunden können nicht wirklich den Roman fassen. Denn auch
60 Fassbinder konzentriert sich sehr stark auf die Geschichte der Figuren und macht die
literarischen „Sperenzchen“, die Übersprungshandlungen und narrativen Bewegungen
nicht, die Döblin macht. Wir haben dann beschlossen, den Roman als Plattform zu neh-
men, als Ausgangspunkt und ihn erst mal von allem zu entblättern, was nicht reiner
Plot ist. Was ist die reine Geschichte? Das ist die Geschichte von Franz Biberkopf, der
aus dem Gefängnis kommt, der sich vornimmt, gut zu sein, der dreimal scheitert, um
dann am Ende wiedergeboren zu werden. Die wichtigsten Figuren dabei sind vor allem
Reinhold und Mieze. Was wir gemacht und relativ früh entschieden haben, war, zu psy-
chologisieren, also die Figuren so dreidimensional und so tief wie möglich zu machen.
70 Franz und Reinhold im Buch sind spannende Charaktere, aber sie bleiben mir fremd.
Wir haben versucht, die Charaktere auf eine Art zu schreiben und gemeinsam mit den
Schauspielern umzusetzen, dass man von ihnen angezogen wird und Lust hat, diese
Figuren zu entdecken und auch mit ihnen leidet.

⁵ Subproletarier: Gruppe, die wirtschaftlich unter sehr schlechten Bedingungen lebt und arbeitet und am Rand der Gesellschaft steht.

⁶ Subkultur: Gruppe innerhalb eines größeren Kulturbereichs, die meist im Gegensatz zu ihm steht.

Und dann hat ein ziemlich unromantischer Prozess von narrativer Konstruktion⁷ angefangen. Man muss dann überlegen, wie man diese drei Figuren so schnell und so innig wie möglich in den Film bekommt. Dabei hat die erste Verfilmung von *Berlin Alexanderplatz* uns sehr geholfen, die Döblin damals noch selbst geschrieben hat. Heinrich George spielte Franz Biberkopf und der Film war, glaube ich, 90 Minuten lang. Das war eine Möglichkeit zu schauen, wie es der Autor sich selbst vorgestellt hat. Dann sind wir zu einem Filmförderungsprogramm gekommen, dem „Adapt.Lab“ des TorinoFilmLabs.
80 Das ist ein zehnmonatiges Programm, bei dem man mit einem Dramaturgen⁸ sehr intensiv an einem Stoff arbeiten kann, um auf Grundlage eines Romans eine Geschichte zu erzählen. Dieser Dramaturg war bei uns Răzvan Rădulescu, einer der wichtigsten Filmemacher in Rumänien. Er hat gemeinsam mit uns den Roman auseinandergenommen und geschaut, wie wir ihn zu unserem Film wieder zusammensetzen können.

Ganz wichtig war also in diesem Prozess, immer wieder zu schauen, was eigentlich der Kern des Romans ist und die Komplexität herunterzubrechen, um die Geschichte dann neu erzählen zu können. Wie war diese Vorgehensweise in Bezug auf die Stadt Berlin? Es ist sehr interessant, wie sich im Film die Rolle der Stadt ändert oder wie sie
90 zumindest mit dem, was man als Zuschauer zunächst erwartet, bricht. Die Stadt Berlin scheint für Francis über weite Strecken unsichtbar zu bleiben. Wie haben Sie sich der Stadt Berlin angenähert?

Im Roman spielt die Stadt eine ganz andere Rolle. Da ist sie vielmehr auch Protagonistin, die eingebunden ist in die Geschichte. Für uns war die innere Bewegung der Figuren wichtiger, als einen Berlin-Film zu machen. Berlin-Filme gibt es, finde ich, schon „noch und nöcher“. Als Filmemacher ist die Stadt bereits sehr abgedreht, weil die Motive – ob es nun der Fernsehturm ist oder der Potsdamer Platz oder verschiedene andere Orte – schon eine Million Mal als Drehplätze genutzt wurden. Wir wollten versuchen, die Stadt und die Geschichte eher aus dem Blickwinkel von Franz Biberkopf zu
100 erzählen. Sein Blick ist oft beschränkt, zum Beispiel durch ein Fenster oder aus dem Auto heraus. Erst ganz am Schluss des Films hat er zum ersten Mal einen wirklich freien Blick auf den Alexanderplatz. Davor ist er so sehr Fremder im fremden Land, dass er quasi kein Recht hat, in der Stadt zu sein. Der Fernsehturm ist am Anfang schief und rückt sich dann zum Schluss in seinem Blickfeld gerade. Für mich ist das der Moment, wo er in Berlin angekommen ist. Davor ist es eher eine innere Reise durch die Stadt

Die filmischen Gestaltungsmittel sind insgesamt sehr spannend. Wo Sie gerade diesen schiefen Blick auf den Fernsehturm erwähnen: Wie haben Sie neben der inhaltlichen Entwicklung des Films das visuelle Konzept entwickelt, und wie war Ihre Zusammenarbeit mit Ihrem Kameramann? War Ihnen schon relativ früh klar, wie der Film aussehen wird und dass er sehr stark, wie die literarische Vorlage auch, mit
110 religiösen und mythologischen Referenzen⁹ arbeiten soll?

⁷ narrative Konstruktion: erzählerischer Aufbau

⁸ Dramaturgie: Lehre der Auswahl und Anordnung erzählerischer Mittel zur Darstellung einer Geschichte in Theater, Oper oder Film

⁹ Referenz: Verweis

Auf eine Art macht man als Filmmacher ja irgendwie immer denselben Film. Man hat Themen, die einen umtreiben und mitnehmen, die einen nicht loslassen. Bei meinem ersten Film *Shahada* geht es um drei Muslime in Berlin, die herausfinden müssen, wo ihr Platz zwischen diesen beiden Welten ist, zwischen der deutschen und der muslimischen, orientalischen Gesellschaft. Bei *Wir sind jung. Wir sind stark* sind alle drei Hauptcharaktere, obwohl zwei von ihnen Deutsche sind, neu in einem neuen Land, der wiedervereinigten Bundesrepublik und müssen ihren Platz finden. In *Berlin Alexanderplatz* ist es für mich auch eine Fortsetzung dieser Geschichte, dass jemand, der fremd ist, sich in einer neuen Welt wiederfinden muss. Und die Ästhetik spielt dabei immer eine wichtige Rolle, zum Beispiel war es bei meinem letzten Film so, dass der Gravitationspunkt¹⁰, der die Figuren anzieht und der den Film bewegt, die Kamera ist. Die Kamera kreist, und die Menschen kreisen um die Kamera. Es ist so, als wäre sie ein Anziehungspunkt, alle Menschen fühlen sich immer wieder von dem Blickwinkel des Zuschauers angezogen und folgen ihm. Bei *Berlin Alexanderplatz* haben wir von Anfang an gesagt: Unser Gravitationspunkt in diesem Film ist die Hauptfigur, ist Franz. Es ist eher so, dass diesmal die Kamera von ihm angezogen wird. Es gibt immer wieder Kamerabewegungen, die zu ihm hin wollen.

130 Wenn man ein visuelles Konzept entwickelt, guckt man auf die alten Filme und was man gemacht hat. Es war ganz schnell klar, dass der Film nicht schwarz-weiß wird, dass wir in Farbe drehen wollen. Mein Kameramann Yoshi Heimrath und ich arbeiten nun auch schon seit 15 Jahren zusammen. Wir haben das Drehbuch erneut gelesen und angefangen, Bilder auf Fotoblogs oder aus eigenen Fotobänden oder Dokumentationen anzusehen. Material, das wir gefunden haben, haben wir gesammelt, uns darüber ausgetauscht und versucht, darüber diese Welt zu bauen, in der sich unsere Hauptfigur bewegt. Wir haben auch versucht, Drehorte zu finden, die man nicht schon tausend Mal gesehen hat und die uns eine Parallelwelt erzählen können.

140 Was ich vorhin in Bezug auf die Fortsetzung der eigenen Motive angesprochen habe: Auch in meinem ersten Film *Shahada* spielen religiöse Motive eine extreme Rolle. Da spielen wir ganz stark mit der Apokalypse des Johannes. Und auch bei *Berlin Alexanderplatz* gibt es ein Zitat aus der Apokalypse, wenn Mieke in dieses Flüchtlingsheim kommt. Dann spricht ja zum ersten Mal die Figur Reinhold das Voice-over¹¹. Wir haben den Text aus dem Roman genommen, aber er stammt ursprünglich aus der Apokalypse des Johannes. Religiöse Motive ist etwas, das aus meiner Arbeit kommt, es kommt natürlich aber auch aus dem Roman selbst. Alfred Döblin ist vom Judentum zum Katholizismus konvertiert¹². Er war fasziniert von der katholischen Bilderwelt und hat das in seinem Werk verarbeitet. Wir haben versucht, dem gerecht zu werden. Vielleicht ein bisschen dumpf – mit einem großen Neonkreuz und den Bildern von Opfer und Erlösung. Aber ich glaube, dass das sowohl aus dem Roman als auch aus meiner vorherigen Arbeit in den Film eingeflossen ist. Im Roman gibt es das *Vierte Buch*, das in den Schlachthöfen spielt. Wir haben versucht, diese Motive nicht nur in die Jetztzeit zu bringen, sondern auch irgendwie mit der Figur Francis zu verbinden. Im Roman spielt Döblin auf diesen weißen Stier im Schlachthof an und gleichzeitig erzählt er die biblische Geschichte vom Vater, der seinen Sohn opfern soll. Wir haben diese Motive übernommen und sie über das Stiermotiv in unseren Film übersetzt. Aber eben nicht in einem Schlachthof. Wir haben versucht, diese beiden Bilder zusammenzukleben und haben dann über die Figur auch in Gesprächen mit den Schauspielern dieses Bild vom Opfer des Bullen herausgesucht: Ein Mann, der den weiten Weg nach Europa antreten will, opfert einen Bullen, um die Reise zu segnen.

¹⁰ Gravitationspunkt: Anziehungspunkt

¹¹ Voice-over: Tonaufnahme einer Stimme, die über eine Filmszene gelegt wird.

¹² konvertiert: übergetreten

170 Im Roman spielen außerdem der Tod und die Hure Babylon als Motive eine große Rolle. Döblin stellt den Tod eher positiv als Neubeginn dar. Der Tod und das neue Leben, die Lebenssehnsucht, das ist für mich Mieke. Und Reinhold ist die Hure Babylon. Er hat sie auch als Tattoo auf dem Arm. In der Badewannen-Szene sieht man es am besten: Auf seinem linken Arm hat er eine Frau, die auf neun Totenköpfen sitzt und einen Becher in der Hand hält. Er hat ein Tattoo auf der Brust, den Amboss aus dem Roman, der zerquetscht eine Rose, die für mich immer Mieke war. Auf Lateinisch durchgestrichen steht auf dem Amboss: „Erkenne dich selbst“. Am Bauchnabel hat er drei Tränen tätowiert, auf das eine Handgelenk ein Messer und auf dem anderen steht auf Lateinisch: „Mir das Leben, dir der Tod“. Wir haben versucht, überall kleine Hinweise auf den Roman und die anderen Verfilmungen einfließen zu lassen. Wenn Franz seinen Arm verliert und von Eva und Berta aus dem Auto gehoben wird, sieht man zum Beispiel ganz kurz eine Plakatwand, auf die die Titel aller 14 Folgen von Fassbinders *Berlin Alexanderplatz* gemalt sind. Wir hatten ein tolles Szenenbild-Team. In jedem großen Bild sieht man fast irgendwo goldene Thermodecken. Diese Thermodecken gehören für mich zum Bilderkatalog der Flucht. Wenn Francis am Strand landet, sieht man im Hintergrund eine Thermodecke. Im Flüchtlingsheim haben wir sie als Ausstattungselement verwendet, im Club haben die Leute die Klimadecken um den Kopf gewickelt oder tragen sie als Kostüm. Am Anfang, in diesem Tunnel haben wir Decken versteckt. Wir haben versucht, das immer wieder aufzugreifen.

180

Was filmsprachlich auch sehr spannend ist, ist diese extreme Aufsicht¹³, die Sie an verschiedenen Stellen einsetzen, bei der die Figuren sehr klein werden und quasi geometrische Muster erzeugt werden. Dadurch scheint das Individuelle mehr Exemplarisch zu werden. Was hat es damit auf sich?

190 Eigentlich ist es ja die Geschichte von Mieke. Wenn sie anfängt, uns die Geschichte zu erzählen („Das ist Francis. Er wurde an den Strand eines neuen Lebens gespült ...“), da ist sie schon tot, da ist sie schon nicht mehr da. Wir haben immer wieder diese Vogelperspektive¹⁴, es ist immer wieder ihr Blick, der von oben auf die Geschichte schaut. Und eines der letzten Bilder ist Francis Blick von unten nach oben, wenn er zum Fernsehturm hochschaut und die Geschichte bei ihm angekommen ist. Die Erzählperspektive ist tatsächlich für mich immer Miekes Sicht. Sie erzählt uns die Geschichte von Franz Biberkopf. Zumindest interpretiere ich das so. Aber das heißt nicht, dass jeder Zuschauer und jede Zuschauerin es so sehen muss.

200 Davon ausgehend möchten wir noch einmal auf die Figuren zu sprechen kommen. Das Aufregende am Film ist ja, dass Sie aus dem Roman die Essenz¹⁵ der Figuren rausziehen und das Ganze ins Hier und Heute bringen, in die Flüchtlingscommunity. Welche Parallelen sehen Sie denn zwischen den 1920er- und 2020er-Jahren? Das ist ja eine Frage, die bei den aktuellen politischen Ereignissen, aber auch gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Fragen eine große Rolle spielt.

¹³ Aufsicht: Kameraperspektive, bei der die Kamera von oben auf das Objekt herabblickt.

¹⁴ Vogelperspektive: Extremste Form der Aufsicht, die Kamera blickt von sehr weit oben auf das Geschehen herab.

¹⁵ Essenz: Wesen oder wesentlicher Teil von etwas

Die Weimarer Republik war zu der Zeit, als Döblin den Roman geschrieben hat – also Mitte, Ende der 1920er-Jahre – eine unstete Demokratie, die am Kippen war. Man merkt: Das ist eine Welt, die im Umbruch begriffen ist. Und man spürt, dass die Demokratie gerade am Versagen ist. Ich finde, dass wir heute auch an solch einem Scheideweg stehen. Wir haben so lange für eine pluralistische¹⁶, ausdifferenzierte Gesellschaft gekämpft, für humanistische Werte. Aber wir befinden uns jetzt in einer Zeit mit kras-

210 Humanismus und Pluralismus wieder infrage gestellt, und zwar auf eine ganz aggressive und ekelhafte Art und Weise. Es gibt zwei Figuren im Roman und im Film, die jeweils an den Rand der Gesellschaft gespült sind, und diese Gesellschaft ist gerade in einer scheußlichen Bewegung. Wir haben diese Bewegung nach rechts im Film ausgelassen, weil das ein ganz anderer Film gewesen wäre. Wir haben probeweise mit einer Szene gespielt, in der Franz Biberkopf AfD-Flugblätter verteilt. Das wäre irgendwie witzig gewesen, aber es hat dann mit der Figur nicht richtig funktioniert. Unser Francis ist nicht der Typ, der auf der Straße Flugblätter verteilt, und wir haben das dann wieder gestrichen.

220 Und noch mal zur Welt im Umbruch: Reinhold versucht in der Badewannen-Szene einen kurzen Abriss über die Globalisierung, was die Zusammenhänge und das Ungleichgewicht zwischen der sogenannten „Ersten“ und „Dritten Welt“ betrifft. Er sagt: „Du willst gut sein in einer Welt, die es nicht ist. Also, ich handele mit Dope auf der Straße, aber der Staat handelt mit Waffen. Und während wir hier in Frieden leben und in Wohlstand, zahlt ihr in der Dritten Welt den Preis dafür.“ Ich glaube, dass es für mich, zu dem Zeitpunkt, als wir das Drehbuch geschrieben haben, ein großes Thema war, was die Globalisierung mit uns als Gesellschaft macht, was die Gründe für Flucht sind und wie dieses Ungleichgewicht zwischen Weiß und Schwarz, Erster und Dritter Welt in einer globalisierten Gesellschaft beschaffen ist.

230 Davon ausgehend würde ich Sie gern noch mal fragen, inwiefern Sie Ihren Film auch als aktuellen, politischen Film verstehen?

Ich habe eine Haltung. Und die ist immer demokratisch und pluralistisch. Ich bin ein Kind von Flüchtlingen. Für mich ist dieses Wort „Flüchtling“ stigmatisierend¹⁷ und extrem negativ besetzt. Es schließt das Ankommen aus ... Ich finde sogar „Refugee“ neutraler als Flüchtling.

240 Was dazu gut passt, ist eine Szene, über die ich lange nachdenken musste und zwar die, in der Francis sich zu einem späteren Zeitpunkt noch mal in die Unterkunft begibt und dort eine sehr emotionale Rede hält, nachdem er zuerst mit der Blaupause¹⁸ von Reinhold gescheitert ist. Darin sagt er, dass er nicht „Flüchtling“ genannt werden möchte und stellt sich selbst als Repräsentant eines neuen Deutschlands dar. Das

¹⁶ pluralistisch: vielfältig

¹⁷ stigmatisierend: diskriminierend, in einem negativen Sinn kennzeichnend

¹⁸ Blaupause: Vorbild, Modell

fand ich ganz besonders, diesen Gedanken. Das „neue Deutschland“ ist ja ein sehr schillernder, auch politisch aufgeladener Begriff.

Für mich ist es eine der wichtigsten Szenen im Film. Es ist auch ein Riesenaffront gegen Leute, die Menschen wie mich, die nicht „Biodutsche“ oder „Passdutsche“ sind, niemals als Teil ihrer Gesellschaft sehen. Mir war es ganz wichtig zu sagen, dass Francis Stigmatisierung ablehnt und sagt: „Ich will nicht so genannt werden. Nehmt mich als Menschen wahr, aber gebt mir nicht dieses fehlbeladene Wort.“

250 Ich finde es auch sehr zynisch, dass die Figur das macht. Es ist eine Spiegelszene zur ersten Szene in dieser Unterkunft, wo Reinhold sich auf die Kiste stellt und faktisch dieselbe Rede hält, aber eben als weißer Mann, der versucht, Drogendealer zu rekrutieren. Insofern ist das ein Über-Globalisierung-Sprechen. Franz auf dieser Kiste ist für mich auch ein sehr postkoloniales¹⁹ Bild, weil er instrumentalisiert wird, um das nachzumachen, was Reinhold vorgemacht hat. Rule and Divide.²⁰ Es ist mein liebstes Bild im Film, aber auch das gefährlichste von allen.

Das meinte ich auch damit, als ich sagte, diese Szene schillert und dieser Begriff „neues Deutschland“ schillert ja auch und ist uneindeutig.

260 Als Filmmusik verwenden wir in der Szene sogar eine Replik auf die deutsche Nationalhymne. Wir haben da wirklich alles reingeworfen. Und das gesamte Pathos wird dann innerhalb von zwei Sekunden weggenommen, wir würgen die Musik ab, und die ganze Stimmung wird wieder herausgenommen. Die ganze Szene hat etwas Ironisches, finde ich. Der schwarze Mann setzt sich hin und sagt: „Ich bin Deutschland.“

Zum Begriff des „Neuen Deutschlands“: Es gibt eine andere Szene, später im Club, wo der Transmensch Berta sagt: „Dies ist die neue Welt, wir sind die neuen Deutschen, wir haben uns für uns entschieden.“ Das ist für mich auch ein extrem wichtiger Moment im Film. Es ist ein Untergrundclub im wahrsten Sinne des Wortes. Dort trifft sich die pluralistische Gesellschaft, die Ausgestoßenen, die, die am Rande schwimmen. Aber sie haben das Selbstbewusstsein zu sagen: „Wir sind die neuen Deutschen.“

270 Wir haben lange im Schnitt darüber nachgedacht, wie wir den Film enden lassen. Das filmisch elegantere Ende wäre gewesen, Franz Biberkopf kommt aus dem Gefängnis heraus, und wir beenden den Film. So wie das Anfangsbild des Romans. Dann dachten wir aber, das können wir heute nicht machen, im Jahr 2019, im Jahr 2020. Wir müssen den Film anders zu Ende bringen. Für mich ist das Ende eine Utopie, es ist natürlich nicht realistisch, dass Francis aus dem Gefängnis kommt und dieses Kind da ist. Aber für mich ist die Tochter, die von diesen beiden Menschen gezeugt wurde, das „neue Deutschland“. Es ist ein Sinnbild für die pluralistische Gesellschaft, in der wir gemeinsam leben und nicht getrennt sind voneinander. Es war mir ein unglaubliches Bedürfnis, eine Utopie von Ankommen und von Heimat zu erzählen, und das hat über das Kind funktioniert. Ich weiß, dass viele Leute, die schon drei Stunden im Kino sitzen, vielleicht denken: „Noch ein Ende, ich kann nicht mehr! Bitte beendet den Film endlich.“ Aber für mich war es wichtig, das noch als letztes Statement dahinzusetzen, selbst wenn es filmisch nicht sehr elegant ist.

280

¹⁹ postkolonial: die Epoche nach der Kolonialzeit betreffend

²⁰ rule and divide: Unter „divide and rule“ versteht man in Politik und Soziologie das Aufteilen eines großen Machtzentrums in kleinere Einheiten, die weniger Macht haben.

Spannend, dass Sie darauf auch noch mal zu sprechen kommen. Das war nämlich wirklich eine Szene, an der ich mich gestoßen habe, als ich den Film zum ersten Mal gesehen habe. Aber jetzt finde ich es plausibler, dass es die Formulierung der Utopie ist, dass eine plurale, offene Gesellschaft auch jenseits dieser Safe Spaces²¹ in den Untergrundclubs möglich ist.

290 Ich dachte, ich muss dem Film diese Utopie geben. Es ist im Grund ja ein Passionsspiel: Er tut, er wird bestraft, er leidet, er tut, wird bestraft, er leidet und am Ende muss er einfach lernen. Ihn aus dem Film zu entlassen mit dem eleganteren Ausgang war mir einfach zu wenig. Ich hatte das Gefühl, ich muss in diesen Film noch die Möglichkeit von Hoffnung setzen.

²¹ Safe Spaces: Räume oder Örtlichkeiten, an die sich Menschen zurückziehen können, die sich diskriminiert fühlen.