

# Az együttérzés díszletei

## Berlin, Alexanderplatz

„ . . . öklével fenyegeti a Sötét  
Hatalmat, érzi, hogy szemben áll  
vele valami, de látni nem képes . . . ”  
Alfred Döblin

A szobán forgó berlini tér, amely Döblin regényének szereplőit bűvös vonzaskörében tartja, Fassbinder filmjében alig látható; csak futólag pillanthatjuk meg egy-egy jelentéktelen szögletét, azt is ritkán. Erdemes egy pillantást vetnünk rá (nem a mostani térre, hanem a hajdanira, amelyet elsöpört a történelem), mert nemcsak a regény színhelye, nemcsak a korabeli társadalom szimbóluma, hanem számunkra is kiindulópont, ha követni akarjuk Döblin írói és Fassbinder rendezői szándékait. A tér már hetven évvel ezelőtt, a kortársak számára is rejtélyes volt, talán éppen a közönségessége miatt, és a hely többértelmű szellemére Döblin nyomán az esszéíró Walter Benjamin is felfigyelt. „Mi az Alexanderplatz Berlinben?” — kérdezi. *A regény válsága* című tanulmányában — „*Két év (1927. — M.L.)* óta a legerőszakosabb változások színhelye, ahol kotró- és döngölőgépek állnak szünet nélkül munkában, a talaj ütéseitektől, autóbushordák és az U-Bahn szerelvények vágatásától remeg, ahol a nagyváros zsigerei, a hátsó udvarok a György-templom körül pórébben tárulnak föl, mint bárhol másutt, és ahol a Marsiliustrasse (ide szorultak az egyik bércaszármáyába az idegenrendészet fogalmazói) vagy a Kaiserstrasse (itt járták szokott útjukat estéknként a kurvák) környékének érintetlen utcalabirintusa mindennél nyugodalmasabban őrizte meg a kilencvenes évek városát. Ipar nincs, a kereskedelem dominál, kispolgárság. Meg a szociológia negatívja: a csibészek, akik a munkanélküliek soraiból kapják az utánpótlást. Közéjük tartozik Biberkopf is.” (*Köszeg Ferenc fordítása*) Fassbinder filmjében nem láthatunk rá a nagyvárosra, legalábbis kívülről nem; a szereplők, Benjamin szavaival élve, „négy fal között nyomorultak”: a csaknem húszórás (!) filmnek legalább négyö-

töd része műtermi díszletek között van fölvéve; szobabelsőket látunk, lépcsőházakat, kocsmákat, egyleti termeket, földalatti-állomást, vizeldét, irodákat, egy-egy teleobjektívvel felvett utcarészletet (amely szintén kulisszának hat), a nagyvárosi élet belső és legbelső színhelyeit. (Távoli felvételek úgyszólván csak a városon kívül, az erdőben vagy a tegeli fegyház előtt játszódó jelenetekben vannak.) A négy fal közötti pokol mélységeit részben a színészek, részben a fények játéka világítja meg. A félhomály városát mutatja Fassbinder, olyan várost, amelyben az éjszaka háromszor olyan hosszú, mint a nappal; sötétjét a villogó neonok nem annyira megvilágítják, mint inkább felzaklatják; és a nappalok szennyes, gyér fényét keskeny ablakok, sűrű függönyök szűrik baljós félhomállyá. A jelenetek tereit kalickák, rácsok, oszlopok, lecsüngő szövetek, szék- és asztallábak tagolják (a háttérben zajlik a lassan és megrendítően kibontakozó tragédia, az előtér ketreceiben hol madarak, hol emberek, végül angyalok szökdecselnek), hogy aztán a végső szűrő következzen, Xaver Schwarzenberger kamerájának „csillagszűrője”, amely keresztirányban csillogtatja „be” a fényeket, és az ékszerreklámok elcsépelet eszköze itt mélyebb és átfogóbb jelentést nyer. A látvány szerves részeként az érzelmek állandó jelenlétére utal; melodramatikusan hatásával — akárcsak a megszakítás nélküli aláfestő zene — áttetsző fátylat von közénk és a tragédia közé, ahogy a régi mesterek is odafestették a Kereszthalál mellé a mindennapi élet jeleneteit, ordítózó kofát és pisilő kisgyermeket.

Ezek a keresztirányú becsillogások minden jelenetből ránk köszönnek, hangsúlyossá tesznek szereplőket és tárgyakat, a hangsúlyokat pedig egyenrangúvá teszik. Keresztirányban csillognak a

lámpák és a sörtőcsák, Reinhold szeme, valahányszor visszanéz Franzra (nagyon sokszor visszanéz), a bordélynegyed kopasz nimfáinak mellbimbója, Franz tükörfényesre puolt fekete cipője, a női arcokon, arccsókákon és pofikákon lecsurgó könnyek, a Babilóniai Szajha kikiáltójának flitterei, a verejtékes bőr és a száj szélén lefutó vércsík. A fények játéka adja a film duktusát a nagyvárosi élet lázas nyüzsgése helyett.

## A csirkefogók érzelmeinek iskolája

Fassbinder, akinek filmje tizennégy részes, egyhuzamban levetítve majdnem húsz óráig tart, mesterien élt a ritka lehetőséggel: megközelítőleg azonos terjedelemben vinni filmre egy nagy lélegzetű regény teljes világát. (A gyakorlott olvasó húsz óra — persze összesen húsz óra — alatt éppen végigolvassa Döblin regényét.) A film a Döblin regény *rendkívül pontos* adaptációja, jelenetről jelenetre, párbeszédről párbeszédre (Fassbinder még a tájszólásban rejlő szcenikai lehetőségeknek is tudatában volt, és figyelemre méltó, milyen jól beszélnek a színészek a berlini dialektust), kivéve a befejező részt, amelyről külön fogunk beszélni. E pontosság miatt a film máris több adaptációnál, hiszen annak többnyire radikálisan le kell egyszerűsíteni az epikus cselekményt (Fassbinder is így tett például a *Bolwieserben*), hogy a rendező kiemelhesse az őt érdeklő drámai és képi elemeket; Fassbindernek itt viszont szemlátó mást az volt a szándéka, hogy a cselekmény teljes gazdagságát megőrizze, sőt Döblin írói módszerét is érzékeltesse. Az eltérések (amelyek legnagyobb része kihagyás) egészen jelentéktelenek; részint a műfaji különbségekből adódnak, részint abból, hogy Döblin, az expresszionista montázstechnikával élve, rengeteg szöveget és szövegtörmelékét épített be a könyvbe; továbbá abból, hogy függetlenül az expresszionista stílustól, kissé túlírta könyvét (Fassbinder szerint „hosszasan kerülgeti a témát . . . igazi témáját”), míg a film, furcsa módon ökonomikusnak mondható: számottevő rövidítése (néhány „lazább” jelenetet leszámítva) durva csonkítás lett volna.

Így aztán olyan óriásfilm jött létre, amely egyszerre árnyalt és erőteljes; híven követi a regényt, ugyanakkor egészen másról szól, anélkül, hogy ezt a másságot a szokásos (és korántsem elítélendő) rendezői önkény okozná. A különbség „csak” annyi, hogy Fassbinder készen kapta Döblintől a figurákat és a történelemtől a húszas évek Berlinjét; részben ezért mondhatott le a szerzői distancia hangsúlyozásáról, részben azért, mert a film mint közege sokkal kézzelfoghatóbb, mégis nagyobb távolságtartást sugall, mint az írott szó. Ami az író számára töre-

dezzet, kavargó jelen idő volt, az a rendező számára összefüggő stilizációs lehetőség; ami az író számára eposzi hőmpolygés medre, amelynek a kispolgári környezet egyszerre ironikus aláfestése és éltető közege; ami az író számára „a csirkefogók Erzelmeinek Iskolája” volt (Benjamin kifejezése), az a rendező számára a közvetlen érzelmi azonosulás iskolája (Fasbinder hőseitől különben is távol áll, hogy csirkefogók legyenek). Amit Benjamin a szerző és a hősök viszonyáról mond, inkább a filmre illik: a szerző „először szánalmasan lemezteleníti őket az olvasó előtt, másrészt megtanítja az olvasót arra, hogy gyöngédséggel tekintsen ezekre a lemeztelenített, középszerű lényekre, sőt, hogy végső soron megszeresse őket”.

## Támolygó mozgalmasság

Alfred Döblin ötvenéves, amikor a *Berlin, Alexanderplatz*-ot írja. Hosszú élete során több mint negyven könyvet ír, köztük regénytrilógiát, elbeszéléseket, színműveket, esettanulmányokat és esszéket. Hetedik regénye, amelyről ezek a sorok szólnak, és amelyet még tíz másik regény fog követni, néhány év alatt világsiker lesz, a többi meglehetősen érdektelenség fogadja. A *Berlin, Alexanderplatz* esetében szerencsésen találkozott a tárgy, az írásmód és a megírás időpontja, a regény a weimari Németország

válságából (és -ről) szól, még mielőtt a krízis igazi mélységei megnyíltak volna. Másképpen szólva: a népszerű (sőt népszerű) problémakörnek tragikus mélységet adott a szerző ezoterikus szemlélete, amelyben szinkretikus egységet alkotnak zsidó és keresztény elemek az upanisádok világlélek-tanításával. Döblin irányának, akárcsak a többi expresszionistáénak, a technika bővölete és az új apokaliptiszis szédülete ad némi támolygó mozgalmasságot (Franz Biberkopf, kiszabadulván a börtönből, úgy érzi, rászakadnak a háztetők — érzését a kamera visszavisszatérő forgása teszi hitelessé a filmben), ám ehhez a *hangulathoz*, ami már az első világháború előtti expresszionista lírában is közhely, Döblinnél a megváltás szigorúan végiggondolt *eszméje* kapcsolódik.

Könnyen lehet, hogy a fentiek után a cselekmény, illetve annak rövid összefoglalása csalódást fog okozni, maga Fasbinder azt mondja Biberkopf életútjáról: „kis történetek néha hihetetlenül durva egymásutánja, melyek akár a legpiszkosabb bulvárlap legpiszkosabb oldalaira is beillenének”. És: „Egy ilyen kérdésre, amely a *Berlin, Alexanderplatz* történetére vonatkozik, bizony azt kellene válaszolnom, hogy az nem megy valami megszire.” Mégsem kerülhetjük meg, ha túl akarunk lépni rajta.

A történet kezdetén Franz Biberkopf hajdani szállítómunkást kiengedik a te-

geli börtönből, ahol négy évet ült gyilkosságért (agyonütötte Idát, a szeretőjét). Némi ingadozás után elhatározza, hogy tisztességesen fog élni (Biberkopf eme szándéka gyakran szóba kerül mindkét műben: Döblinnél azért hiúsul meg, mert a pusztán jó szándék nem óv meg a büntőtől a bűnösök uralta világban, Fassbindernél pedig azért, mert a félreismeret szenvedélyek bosszút állnak). Először árusítással próbálkozik: utazik csokornyakkendőben, náci újságban, pornófűzetekben, cipőfűzőben, de hol a kommunisták verik meg, hol új élettársa, Lina csap botrányt (Elisabeth Trissenaar játssza, jellegzetes ordenáré bájjal), mégis úgy látszik. Franznak sikerül Lina mellett magára találnia. „Itt kapja” — mondja Döblin —, „Franz Biberkopf, aki csupa jó szándék, az első ütést. Becsapják.” Újdonsült barátjának, az alamuszi Lüdersnek elbeszéli egy futó kalandját, amelyből akár szerelem is válhatna, mire Lüders (akit a rendezőként is jelentős Hark Bohm alakít) a kisszerű, jellemtelen ember hirtelen támadt pimaszságával megzsarolja és kifosztja az asszonyt, mégpedig úgy, mintha az akciót Franzcal közösen tervezték volna ki. (A filmben a jelenetnek furcsa erotikus feszültsége van: Bohm afféle szex-

„Utazik csokornyakkendőben, náci újságban, pornófűzetekben, cipőfűzőben” (Hanna Schygulla és Günter Lamprecht)



nyomoroncot játszik, akinek az okoz örömet, ha elronthatja másét.)

Franz összeomlik, elrejtőzik barátai elől, akiknek egyike lekapcsolja Linát; iszik és a világ csalárdságáról beszél. (Ez Fassbindernek két erős jelenetre ad alkalmat. Az egyikben szállásadója, egy korszakállás, resignált férfi térdel Franz előtt a teleokádott szobában, kezében a felmosóronggyal és vödörrel, s mondja, hogy ennél mocskosabb dolgok is vannak a világban; a másikban Franz „tisztelendő atyámnak” szólít egy szenesembert, és győnni akar neki, de az keresztülnéz rajta.) Ezután ismerkedik meg Reinholddal, aki a regényben sátáni jelenség: katonaköpenyes, dadogó, félszegnek látszó fiatalember, csak limonádét és kávé iszik, de mindeme tulajdonságok inkább kiemelik, mint lepezik démoni gonoszságát. Egyvalaki nem veszi észre Reinhold gonoszságát: Franz; ő azt hiszi, fölényben van vele szemben, pedig kezdettől fogva ki van szolgáltatva neki; bámulja Reinhold sikereit a nőknél, átveszi tőle kirúgott szeretőit, azzal, hogy majd ő is kirúgja őket, de már az elsőtől is nehéz szívvel válik meg, a másodikat pedig megtartja, és elhatározza, hogy jó útra téríti Reinholdot.

Prédikációi falra hányt borsónak bizonyulnak, ellenben Reinhold belerántja őt egy betörésbe. Mire Franz rájön, mibe keveredett, már késő. Menekülés közben, az éjszakai országúton Reinhold kilöki őt a száguldó autóból. De Franz nem hal meg, csak jobb karját veszíti el. Amikor fölépül, nemcsak megbocsát Reinholdnak, nemcsak hallgat a bűnéről, hanem még jobban vonzódik hozzá. Maga kéri, hogy csatlakozhasson Pums bandájához, és fél karral is hasznossá tudja tenni magát. (A sorra következő betörésleírások a regény legizgalmasabb lapjai közé tartoznak. Fassbinder a közös betörésnek egyetlen epizódot szánt, ez a vonal nem érdekelte; Jutzi Piel 1931-es *Berlin, Alexanderplatz*-filmje viszont jóformán csak ezekből a betörésekből áll.) Amikor Franz rátalál nagy szerelmére, Micire, aki boldoggá teszi és ellensúlyozni tudja csonkasága tudatát, ismét Reinhold elismerésére vágyik; az pedig rájön, hogy itt az alkalom Biberkopf eltaposására. („Ennek a fickónak össze kell törni a csontját. Ennek nem elég, hogy odavan a fél karja.”) Elhatározza, hogy elveszi tőle Micit. Elcsalja a lányt Freinwaldeba, ahol az erdőben megpróbálja elcsábítani. A lány ellenáll, Reinhold elmondja, hogy ő tette Franzot nyomorékká, Mici sikoltozni kezd, Reinhold megfojtja, majd hidegvérrel gondoskodik róla, hogy a gyanú a mit sem sejtő Franzra terelődjék. Miután Franz rájön, kit-mit vettett, és hogyan, meg akar halni; egy razzijában lövöldözni kezd (ez kimaradt a filmből), beszállítják a buchi elmeógyógyintézetbe, ahol némán fekszik, és mesterségesen táplálják. Élet és halál között lebegve éri a megvilágoso-

dás: méltán szenved, mert nem ismerte az élet törvényeit, holott ismerhette volna őket. Ami ezután történik, mellékes. Ahogy Döblin mondja: Franz meghal, és egy másik ember kel életre helyette. Kibengedik az elmeógyógyintézetből. Közben Reinholdra rábizonyul bűnössége, de csak emberölésért ítélik el, mert Franz nem vall rá a tárgyaláson, amelynek „befejztével nyomban segédportási állást ajánlanak Biberkopfnak egy középnagy-ságú gyárban. Elfogadja. Most már nincs is több közölnivalónk Biberkopf életéről.” Mindez persze nem a tartalom, csak a cselekmény összefoglalása.

## Jób és Ábrahám

A regény tele van újságcikkekkel, hirdetésekkel, falragaszokkal, Biblia- és Talmud-részletekkel, slágerekkel, fizikai törvényekkel, bonctani leírásokkal, versrészletekkel, bűnügyi és vágóhídi statisztikákkal, közlekedési útmutatókkal stb., ezek közül a film narrációja meglepően sokat vesz át, sőt, éppen ez a narráció ad a filmnek eposzi távlatokat: például Ida agyonverése, amelyet összesen tizenhat-szor láthatunk a filmben, konvencionális „visszautasítás” volna, ha a narrátor hangja első alkalommal nem „magyarázná” a történetet: „Ami egy másodperccel korábban történt Ida mellkasával, az a merevség és a rugalmasság, és az ütközés és az ellenállás törvényeivel függ össze. E törvények ismerete nélkül egyáltalában nem érthető. A következő képleteket kell segítségül hívunk. (Ezalatt Franz fojtogatja, majd egy hatalmas csapással leteríti Idát, akit egyébként Barbara Valentin játszik.) Newton első törvényét, amely így hangzik: minden test nyugalomban marad, amíg egy külső erő ezt az állapotát meg nem változtatja — ez Ida bordáira vonatkozik —, Newton második mozgástörvényét: a mozgásmennyiség változása arányos a hatóerővel és vele azonos irányú — a hatóerő Franz, illetőleg az ő karja és ökle, tartalmával együtt. — (Ida szájából dől a vér.) Az erő nagyságát a következő képlet fejezi ki (a képlet bevágva, világozkék alapon):

$$f = c \lim \frac{\Delta v}{\Delta t} = \frac{c}{\Delta t} \Delta v$$

Az erő hatására keletkezett gyorsulást, tehát a nyugalmi állapot megzavarásának mértékét a következő képlet fejezi ki (az első képlet alatt megjelenik a második:

$$\Delta v = \frac{1}{c} f \Delta t$$

Eszerint várható, és valóban be is következik: a habverő spiráldrótja összelapul, a fanyél maga csapódik be. A másik oldalon, a tehetetlenség és az ellenállás oldalán: bordatörés, 7–8. borda, bal hátsó vállvonal. Az ironikusnak induló kommentár véresen komollyá válik, a tudományos okadatolás Erinyseket idéz.

A regényt a leírással összefonódó szimbólumrendszer teszi igazán jelentős művé, és Fassbinder rendezői kvalitásainak egyik fényes bizonyossága, hogy ezeket a szimbólumokat maradéktalanul be tudta építeni filmjébe. A regény szimbólumai látszólag közvetlenül a Bibliához kapcsolódnak, valójában (mint Döblin *A természetfölötti Én* című tanulmányában kifejti, amelyet a regénnyel egy időben írt) az ő-Én kísérletei az elidegenült világ megismerésére, s mint ilyenek, Fassbindernek saját művészi dilemmái kifejezésére adnak alkalmat.

A regényen végigvonul (a filmben közvetlenül egyszer jelenik meg) a vágóhíd motívuma: Döblin így világít rá, leplezetlen didaxissal, hogy az öntudatlan ember a bűn zsákmánya; ezzel állítja szembe, Kierkegaard gondolatmenetétől nem függetlenül, Ábrahám tudatos áldozatvállalását. A vágóhídakkal szembesült ember Jób, aki képtelen Ábrahám tetteire, nem tud segíteni magán, és nem tud válaszolni a Sátán kérdésére sem: „Ki tud rajtad segíteni, ha magad sem akarsz?” Fassbindernél a vágóhíd „belül van” a hősök tudatában, ezért ő Jób és Ábrahám között csak fokozati különbséget lát, és az ő hőse — Döblinével ellentétben — eljut a megváltásig, akkor is, ha az efféle negatív megváltás. A regénybeli Hang kijelentése („Isten és Sátán, angyal és ember mind segíteni akar rajtad, de te nem akarsz; Isten szeretből, a Sátán azért, hogy később megkaparintson, az angyalok és emberek azért, mert Istennek és Sátánnak segítőtársai”) a filmben három másik szimbólum ellenpontozza: a *világ hiúsága* (amellyel a történet kezdődik; a támoogó Franz Biberkopfnak egy rös hajú, lángoló tekintetű zsidó elbeszéli a világcsláló Stefan Zannowich tündöklését és bukását), a *Sötét Hatalom* (amely a történet során egyre közelebb férközik Franzhoz, majd az epilógusban — „Rainer Werner Fassbinder álma Franz Biberkopf álmáról” — hatalmába keríti) és a *Babilóni Szajha* (őt magát nem látjuk, de birodalma, a fényesen kivilágított, meztelen testekkel zsúfoltt szürreális bordélyutca és kopasz kikiáltója vissza-visszatér: a Szajha Döblinnél a modern élet-szomjúság gyűjtőmedencéje, voltaképpen a nagyvárosi lét és a modern kollektív téboly megtestesítője; Fassbindernél nincsenek közvetlen társadalmi vonatkozásai, és mindenekelőtt nem szenved vérséget a Sötét Hatalomtól, képi és dramaturgiai perspektívát jelöl, amelyet az angyalok is csak elkerülni tudnak). Végezetül: a filmben, Jób és Ábrahám legfelső fokozataként, a Megváltó is megjelenik, és pedig Reinhold alakjában (akit a regény kapcsán egy irodalomtörténész „Horst Wessel-figurának” nevez), vérző fején töviskoszorú; és a kegyelem felmutatásának gesztusát aprólékos drámai



„A nappalok szennyese, gyér fényét keskeny ablakok, sűrű függönyök szűrők baljós félhomály”  
(Hanna Schygulla)

(ha úgy tetszik, világszínházi) folyamat előzi meg és teszi hitelessé.

Fassbinder másik nagy rendezői erénye, amely más filmjeiben is megmutatkozik, de talán itt a legmarkánsabb: a *drámaiság*, amin nemcsak drámai feszültség értendő, hanem a jellemelek, a szituációk, sőt a beállítások drámai megkomponáltsága is. Ha kell, a hétköznapi tárgyakat is drámai szereplővé tudja tenni; a film egyik emlékezetes jelenetében Franz mélyenszántó társalgást folytat három korsó sörrel és egy pohár köménypálinkával, híven utánozva a visszafelelő italok húsító-kesernyész, illetve tüzes-harapós hangját, miközben felhőrpinti őket; ami nem egyszerűen jópofa ötlet (mert akkor komikus hatást keltene, ám ellenkezőleg, megrendítő), hanem a figura sokrétűségéről és képzelőerejének gazdagságáról tanúskodik, vagyis közvetve arról, hogy Franz nem öntudatlan áldozat, hanem pontosan tudja, mi történik vele, és az igazi hősök nagyvonalúságával vállalja sorsát. Fassbinder filmje szcenikailag színházi előadásra emlékeztet (félreértések elkerülése végett: a film-

re vett színházi előadásokból éppen a színház feszültsége hiányzik), amit a rendező csakis úgy érhetett el, hogy a szokásosnál sokkal inkább hagyatkozott a színészek munkájára. Ilyen elmélyült szerepfeldolgozást a legszuggesztívebb rendező is csak régtől összeszokott szereplőgárdával érhet el.

## A romlás angyalai

A színészi munka terhének legnagyobb része a Franzot alakító Günter Lamprechtre hárul. Lamprecht nem mutatja meg rögtön a figura személyiségének minden oldalát. Eleinte nagyjából olyan, amilyenek Döblin megírta (ami szintén nagy teljesítmény): jovialis, kövérkés, könnyen befolyásolható kisember, aki olyanokban is megbizik, akikben nem kellene, és akinek szelíd lelkét beárnykolja a hirtelen felindulásból elkövetett emberölés emléke, ami miatt nem fél semmitől, csak a saját erejétől; ez teszi kiszolgáltatottá. Előttünk áll a jól ismert Fassbinder-hős, akiről ezúttal kiderül, hogy ijesztőbb mélységek fölött egyensúlyoz és tágabb magasságokba tekint. Játékába éppúgy belefér a felhőtlen idill szerelmével, Micivel (hogy aztán, néhány jelenettel később „megmutassa” Reinholdnak, és féltékenységből az elbújtatott Reinhold szeme láttára — szeretkezés helyett — véresre verje), mint az a háttor-

zongató pillanat, amelyben Franz fölkeresi Reinholdot (aki a legcsekélyebb megbánást sem tanúsítja), megmutatja neki (és a nézőknek) a csonkját, majd koccintanak, miközben Reinhold, a szokásosnál is jobban dadogva, arról beszél, hogy a nyomorékokat ki kellene végezni. Lamprecht alakítása azt sugallja, hogy Franz, minden együgyűsége ellenére *többet tud*, mint Reinhold, aki — nem úgy, mint ő — képtelen türelmedni szenvedéseiben, ezért már-már szétszaggatják és valószínűtlen gaztettekbe sodorják démonikus szenvedélyei. Mégis Reinhold az, aki dominál. Franz érzelmileg függ tőle. A regénytől eltérően Reinhold gesztusai is vágyról tanúskodnak, csakhogy őt nem lehet szeretni. Pontosabban: ő nem képes elfogadni a szeretetet, ő szerelmet gerjeszt, és megbünteti azt, aki szereti. Sorra kirúgja nőit, és szadomazochista kegyetlenséggel, testileg-lelkileg összezúzza Franzot (gonoszsága egyébként valószínűsíti, hogy juttat néhány női szereplőt, így Helen Vitát és Annamari Düringert), és e tömérdek szenvedésért egyetlen dolgot ad cserébe: egy röpké mosolyt a törvényszéki tárgyaláson, ítélethirdetés után.

A két női főszereplő, Franz hajdani szerelme, Eva (akit Hanna Schygulla alakít) és a történet második felében felbukkanó Mici (Barbara Sukowa) egymásnak szinte alteregói; Fassbinder többi filmjében osztoznak a romlást hozó szőke angyal szerepkörén, itt megduplázzák a szerepet. Fassbinder a négy ember viszonyát szimmetrikussá alakítja: Mici és Eva között legalább olyan erős az erotikus vonzódás, mint Reinhold és Franz viszonyában, továbbá: mindkét nő szereti Franzot (ez az egyik háromszög: Eva és Mici megbeszéli, hogy Eva fogadjon gyereket Franztól, miközben lélekben Mici lenne az anya; a fogantatás meg is történik, a szülés elmarad), és mindkét férfi magának akarja Micit (ez a másik, komor és pusztító háromszög, amely a messziről fölvetett, hömpölygő alkonyi köddel aláfestett, ünnepélyesen lassú gyilkossági jelenetbe torkollik). Mintha Mici azt készülne beteljesíteni, amit Eva elmulasztott; ezért, hogy elvesztése tragikus és visszavonhatatlan; ezért, hogy vele Eva is elvész. A tragédiát csak elmélyíti, hogy Franz, az örület határán, *boldog*, amikor megtudja, mi történt: Mici nem hagyta el (mint hitte), csupán elszakították tőle.

Itt a filmnek tulajdonképpen vége is van, következik a tizennegyedik rész, az epilógus: Franz örülete és gyógyulása; angyalok ítékezése tettei fölött; a film szereplőinek visszatérése az angyali és a démoni karban; túlvilági bokszmeccs Reinholddal (aki persze kiütéssel győz), keresztre feszítés kinagyított Bosch-képpel a háttérben; a helyszínek tudatalattból kiemelt kontaminációja (a kocsmá kijáratát börtönrácsok zárják le, a söntéspult mögött fegyőrök állnak; a vágóhídon