



Angst essen Seele auf

Rainer Werner Fassbinder

Europäische Filmbildung
für die Jugend

LEHRMATERIAL



INHALTSANGABE

I – EINLEITUNG

- Vorwort von Juliane Maria Lorenz **S. 2**
- CinEd: Eine Auswahl von Filmen zur europäischen Filmbildung **S. 3**
- Warum dieser Film heute? **S. 4**
- Filmographische Angaben **S. 4**
- Filmplakate **S. 5**
- Fokus und Synopse **S. 6-7**

II – DER FILM

- Kontext **S. 8**
- Der Autor: Rainer Werner Fassbinder **S. 9**
- Der Film als Teil von Fassbinders Filmographie **S. 10**
- Ausgewählte Filmographie **S. 11**
- Inspirationen **S. 12**
- Interview mit Günther Pflaum **S. 12-13**
- Aussagen von Zeitgenossen **S. 13**

III – ANALYSE

- Szenenanalysen **S. 14-15**
- Ton: Sprache und Musik **S. 16**
- Bild: Komposition, Ebenen, Einstellungen **S. 17-18**
- Szenenanalyse: Die erste Begegnung **S. 19**
- Rahmenanalyse: Das Hochzeitsessen **S. 20**
- Analyse einer Einstellung: Die Ausgrenzung **S. 21**

IV – IM VERGLEICH

- Widerspiegelung in der Bildsprache: Resonanzen **S. 22**
- Dialoge zwischen Filmen: *All that Heaven Allows* und *Angst essen Seele auf*. **S. 23-25**
- Ein Film und seine Verbindungen **S. 26-28**
- Wahrnehmung: Ansichten austauschen **S. 29**

V – LERNAKTIVITÄTEN S. 30-32

VORWORT JULIANE MARIA LORENZ



Für die werten Leserinnen und Leser dieser Broschüre habe ich eine gute Botschaft: Die Furcht vor der Verführung von Kindern und Jugendlichen durch willkürliche digitale Mediennutzungen ist nicht unberechtigt, aber es gibt inzwischen gute Lehrangebote für Lehrer und Lehrerinnen, Eltern und alle Medienvermittler:innen, mit denen sie jungen Nutzern und Nutzerinnen Filmkultur spielerisch vermitteln können. Hilfreich sind hier die digitalen Text- und Bildangebote des CinEd Projektes, die für Unterrichtseinheiten zur Filmvermittlung leicht zu erfassen sind. Dabei erinnere ich mich an meine eigene Filmbildung in den frühen Sechzigerjahren, im damaligen West-Deutschland. Da gab es keinen Begriff wie Medien- und Kommunikationsvermittlung an den Schulen. Ich hatte allerdings das Glück bereits ab dem sechsten Lebensjahr Filme zu sehen, an die mich mein Stiefvater, Dieter Lorenz, der bei der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH (FSK) und der Deutschen Film- und Medienbewertung (FBW) in Wiesbaden-Biebrich als Filmvorführer tätig war, pädagogisch heranzuführte. Ich ließ mich auch beim Kino gucken nicht verschrecken, wenn ich meinen Stiefvater besuchte, und ihn bat, mich auf den hohen Hocker zu setzen, neben einen der zwei Filmprojektoren, damit ich durch die Projektionsluke schauen konnte. Währenddessen betrachtete ein honoriges Prüfungsteam im Kinosaal der FSK die ein-

gereichten Filme hintereinander, um zur anschließenden Bewertung darüber zu diskutieren, welcher Bewertungsgrad und welche Freigabe für den zu prüfenden Film vergeben wird. Ab meinem vierzehnten Lebensjahr begann ich Filmkritiken in der „Zeit“ zu lesen, vorrangig die von Hans Christoph Blumenberg verfassten, was bewirkte, dass bei mir eine gezieltere Filmbildung einsetzte. Ich sah dann vorrangig Filme von Luchino Visconti, Jean Renoir, später auch von Pier Paolo Pasolini, die mich herausforderten. Alle diese Filme sah ich auf einer großen Kinoleinwand – im wahrsten Sinne des Wortes ein *Cinema-Paradiso*-Effekt, an den ich mich noch heute erinnern kann. Es sind also diese Erfahrungen in meinen jungen Jahren, die mich fürs Leben für den Film begeistert haben. Insofern danke ich nicht nur meinem bereits verstorbenen Stiefvater fürs Heranzuführen an den Film, sondern auch meinem späteren Arbeits- und Lebenspartner Rainer Werner Fassbinder, der mir noch manches mehr als nur Kino vermittelte.



CINED: EIN FILMKATALOG FÜR EINE EUROPÄISCHE FILMBILDUNG

CinEd widmet sich der Vermittlung von Film als Kulturgut und als Weg, um die Welt zu begreifen. Zu diesem Zweck wurde ein gemeinsamer Bildungsansatz entwickelt, der auf einer Sammlung von Filmen basiert, die aus den Filmografien der CinEd-Partnerländer ausgewählt wurden. Dieser Ansatz zielt darauf ab, auf die schnellen, kontinuierlichen und bedeutenden Veränderungen in der Art und Weise, wie wir Bilder sehen, empfangen, senden und produzieren, zu reagieren. Diese Bilder werden auf verschiedenen Arten von Bildschirmen gesehen: vom größten – dem eines Kinos – bis zum kleinsten auf unseren Smartphones, und ebenso auf Fernseh- und Computerbildschirmen oder Tablets. Das Kino ist eine noch junge Kunst, deren Tod zwar schon oft vorausgesagt wurde, aber natürlich nie eingetreten ist.

Diese Veränderungen wirken sich auf das Kino aus und müssen berücksichtigt werden, wenn man über Filmvermittlung nachdenkt – insbesondere bei der zunehmend fragmentierten Art und Weise, wie wir Filme auf verschiedenen Bildschirmen sehen. Die CinEd-Publikationen schlagen eine sensible, interaktive und intuitive Herangehensweise vor und setzen sie um, indem sie Wissen, Analysewerkzeuge und die Voraussetzungen für einen Dialog zwischen Bildern und Filmen anbieten. Die Werke werden in verschiedenen Maßstäben betrachtet: natürlich als Ganzes, aber auch in Fragmenten und unter Berücksichtigung verschiedener zeitlicher Aspekte, wobei Filmstills, Szenen und Sequenzen herausgegriffen werden.

Dieses Unterrichtsmaterial ist eine Einladung, sich frei und flexibel mit den Filmen auseinanderzusetzen. Eine der Hauptherausforderungen besteht darin, die kinematografischen Bilder zu erfassen und auf verschiedene Art und Weise mit ihnen zu arbeiten: ihre Beschreibung – ein wesentlicher Schritt für jeden analytischen Prozess – und die Fähigkeit, Bilder zu extrahieren und

auszuwählen, sie zu ordnen, zu vergleichen und zu konfrontieren. Dabei werden sowohl Bilder aus dem besprochenen Film als auch aus anderen Filmen sowie Bilder aus allen visuellen und narrativen Künsten (Fotografie, Literatur, Malerei, Theater, Comic...) berücksichtigt. Ziel ist es, dass sich uns die Bilder nicht mehr länger entziehen, sondern einen Sinn ergeben – somit wird das Kino eine Kunst der Synthese, die besonders wertvoll ist, um den Blick der jungen Generationen aufzubauen und zu stärken.

Autor:innen:

Die Künstler:innen, Kurator:innen und Autor:innen **Malve Lippmann** und **Can Sungu** leben und arbeiten in Berlin, wo sie den von ihnen gegründeten interdisziplinären Projektraum bi'bak leiten und in diesem an der Schnittstelle von Film, Kunst, Wissenschaft und Gemeinschaft transnationale, postkoloniale, postmigrantische und globale Perspektiven sichtbar machen. 2020 eröffneten sie das SINEMA TRANSTOPIA, ein Raum für Filmkultur, der Kino als sozialen Diskursraum, als Ort des Austauschs und der Solidarität untersucht. Sie sind als Juror:innen und Berater:innen u.a. für Berlinale Forum, Kurzfilmtage Oberhausen, Goethe-Institut und DAAD tätig.

Dr. Martin Ganguly ist Filmpädagoge, Lehrer, Autor und Dozent. Er leitet das Schulprojekt der Sektion Generation der Internationalen Filmfestspiele Berlin und arbeitet regelmäßig mit Schüler:innen zu Fassbinders Werk. Er hat in diesem Text Abschnitte zur pädagogischen Anwendung und zum Vergleich mit anderen Filmen des CinEd-Katalogs beigetragen.

Danksagung:

Wir danken der Rainer Werner Fassbinder Foundation und ihrer Präsidentin, Juliane Maria Lorenz, der R.W.F. Werkschau GmbH, Antonio und Iris Exacoustos sowie den Kolleg:innen vom DFF Fassbinder Center, Frankfurt: Hans-Peter Reichmann, Isabelle Bastian und Simon Lames.

Gesamtleitung CinEd: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema

Koordination CinEd Deutschland: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum e.V. in Kooperation mit der Deutschen Filmakademie Berlin: Sebastian Rosenow, Christine Kopf, Katja Hevemeyer, Karin Schyle

Pädagogische Koordination: Nathalie Bourgeois

Copyright: CinEd / Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema & DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum e.V. und die Autor:innen

WARUM DIESER FILM HEUTE?

„Das Glück ist nicht immer lustig.“ (Aus dem Vorspann von *Angst essen Seele auf*)

„I am not at all what you think I am.“ (James Baldwin im Film *Meeting the Man: James Baldwin in Paris*)

Rainer Werner Fassbinder ist ohne Zweifel einer der bedeutendsten Filmemacher der deutschen Filmgeschichte und Vertreter des Neuen Deutschen Films. Innerhalb seiner kurzen Lebenszeit hat er 40 Spielfilme, zwei Fernsehserien, drei Kurzfilme gedreht und 24 Theaterstücke verfasst. *Angst essen Seele auf* ist ein besonderes Meisterwerk seiner Zeit und nach Meinung der Autor:innen einer der besten Filme von Rainer Werner Fassbinder. Mit diesem Film hatte Fassbinder seinen ersten großen Erfolg auf internationalen Filmfestivals und bekam 1974 in Cannes sowohl den FIPRESCI-Preis der internationalen Kritik als auch den Preis der ökumenischen Jury. Die Gesellschaft in der noch jungen Bundesrepublik Deutschland wurden hier von Fassbinder sehr treffend beschrieben. In unvergleichlicher Weise geht er schonungslos mit der Verdrängung des erst kurz zurückliegenden Traumas des Nationalsozialismus ins Gericht. Er zeigt, wie rassistische Strukturen sowie die Blockwartmentalität in der deutschen Gesellschaft unverändert und unreflektiert weiterexistieren. Der Protagonist Ali ist einer der Arbeitsmigrant:innen (damals „Gastarbeiter“ genannt), die mit den Anwerbeabkommen (1955-1973) als Arbeitskräfte in die BRD eingeladen wurden. Die Liebesbeziehung von Emmi und Ali stellt einen doppelten Tabubruch in dieser spießigen Gesellschaft dar: Als Paar werden sie von ihrem Umfeld ausgegrenzt, nicht nur wegen des hohen Altersunterschieds, sondern auch aufgrund ihrer unterschiedlichen kulturellen Hintergründe, die für ein Paar als unpassend betrachtet werden.

Mit der Wahl der älteren Frau Emmi als Protagonistin unterläuft Fassbinder auch radikal die gängige Darstellung von Frauen im Mainstream-Film. Er zeichnet ein einfühlsames und sehr realistisches Bild einer starken Arbeiterfrau, die in keiner Weise den kommerziell vermarktbarsten Schönheitsidealen entspricht und verleiht seiner Protagonistin dadurch eine starke Stimme für eine ungewohnt differenzierte, weibliche Position. Entlang der dramatischen Liebesgeschichte von Emmi und Ali behandelt der Film Themen wie Rassismus und Ausgrenzung und analysiert die dahinter liegenden gesellschaftlichen Mechanismen. Diese Analysen sind definitiv auch auf heute übertragbar und können zu einem besseren Verständnis der Machtverhältnisse in der europäischen Gesellschaft beitragen.



FILMOGRAPHISCHE ANGABEN

Produktionsjahr: 1973/1974

Land: Bundesrepublik Deutschland (BRD)

Länge: 93 Minuten

Format: Farbe - 1: 1,85 - 35mm

Budget: ca. 260.000 DM (Deutsche Mark)

Weltpremiere: 05.03.1974, München, Filmtheater am Lenbachplatz, Cinemonde

Regie: Rainer Werner Fassbinder

Regieassistent: Rainer Langhans

Drehbuch: Rainer Werner Fassbinder

Produzent: Rainer Werner Fassbinder

Produktionsfirma: Tango-Film (Munich)

Kamera: Jürgen Jürges

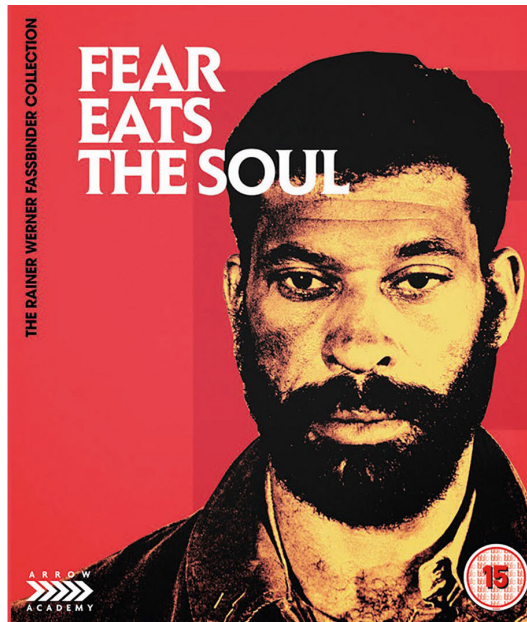
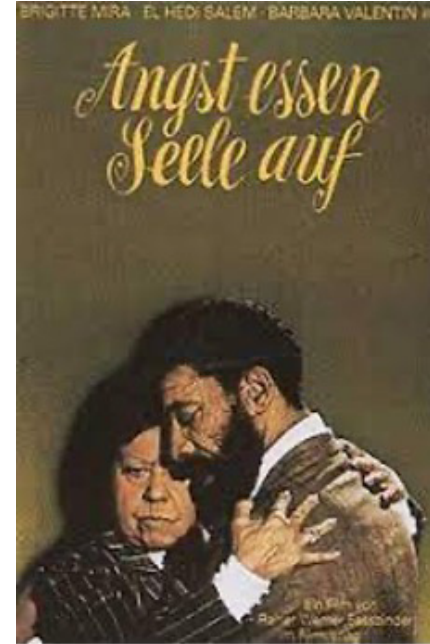
Schnitt: Thea Eymész

Musik: Fritz Müller-Scherz

Bühnenbild: Kurt Raab

Besetzung: Brigitte Mira (Emmi Kurowski), El Hedi ben Salem m'Barek Mohammed Mustafa (Ali), Barbara Valentin (Kneipenwirtin Barbara), Irm Hermann (Krista), Elma Karlowa (Frau Kargus), Anita Bucher (Frau Ellis), Gusti Kreissl (Paula), Doris Mattes (Frau Angermeyer), Margit Symo (Hedwig), Katharina Herberg (Mädchen in der Kneipe), Liselotte Eder (Frau Münchmeyer), Peter Gauhe (Bruno Kurowski), Marquard Bohm (Herr Gruber), Walter Sedlmayr (Lebensmittelhändler Angermeyer), Hannes Gromball (Ober), Hark Bohm (Arzt), Rudolf Waldemar Brem (Automechaniker), Karl Scheydt (Albert Kurowski), Peter Moland (Chef in der Autowerkstatt), Helga Ballhaus (Yolanda), Elisabeth Bertram (Frieda), Rainer Werner Fassbinder (Eugen, Kristas Mann), Kurt Raab (Automechaniker)

PLAKATMOTIVE



Rahmungen
und Symmetrie

Spießertum
und Voyeurismus

Ausgrenzung
und Einsamkeit



Stadtraum in der
Bundesrepublik

Gastarbeitermigration

Machtverhältnisse

FOKUS – DER LEERE BIERGARTEN AN EINEM VERREGNETEN TAG

RAHMUNGEN UND SYMMETRIE

Fassbinder baut seine Bilder ästhetisch stilisiert und nach grafischen Prinzipien auf. Rahmungen oder Umrahmungen wie z.B. Türen, Bäume, Durchgänge o.ä. gliedern das Bild. Auch mit Fenstergittern und Geländern werden Bereiche innerhalb des Bildes gesetzt und abgegrenzt. Die Verhältnisse zwischen den Figuren im Bild werden durch diese Strukturelemente bildnerisch kommentiert. Die Einstellungen sind teilweise statisch und die Bildkomposition basiert oft auf einer strengen Symmetrie.

SPIESSERTUM UND VOYEURISMUS

Die voyeuristischen feindseligen Blicke der Kellnergruppe im Biergarten, aber auch die Gruppe der Nachbarinnen, der Arbeitskolleginnen oder der ebenfalls als feste Gruppe angeordneten Familie von Emmi bedrohen den Lebensraum der beiden. Fassbinder übt hier – wie in vielen anderen seiner Filme – scharfe Kritik an der spießbürgerlichen Gesellschaft. Aus der Zeit des Nationalsozialismus übernommene Wertesysteme und Kontrollmechanismen werden vor dem Hintergrund deutscher Geschichte unter die Lupe genommen.

AUSGRENZUNG UND EINSAMKEIT

“Das Glück ist nicht immer lustig”- So eröffnet Fassbinder den Film und lässt den Zuschauer schon erahnen, was ihn erwartet. Es ist die Liebesgeschichte eines interkulturellen Paares mit großem Altersunterschied, eine Beziehung, die in den Augen der Gesellschaft nicht sein darf. Beide fliehen aus ihrer Einsamkeit in eine Zweisamkeit, in der sie dann von ihrem sozialen Umfeld (Familie, Nachbarschaft, Arbeitsumfeld) ausgegrenzt werden. Emmi hat schon während ihrer ersten Ehe mit einem polnischen Zwangsarbeiter die Ablehnung ihres Umfeldes erfahren. Ali weiß auch, dass er in der deutschen Gesellschaft nichts als Rassismus und Ausschluss zu erwarten hat. Er verkörpert das Fremdsein und ist sich gleichzeitig bewusst, dass sein Körper als Projektionsfläche für Hass und Begehren missbraucht wird.

STADTRAUM IN DER BUNDESREPUBLIK

Der Stadtraum (hier München) kann ohne die Spuren der deutschen Geschichte nicht gedacht werden. Allerdings

wandeln sich der öffentliche Raum und die Stadt in der BRD auch durch die Anwerbeabkommen in Gang gesetzte Migration. Die traditionelle „deutsche“ Kneipe wird zu einem Ort, an dem die sogenannten Gastarbeiter:innen verkehren. Das Restaurant, in dem Hitler immer gern gegessen hat, ist jetzt eine italienische *Osteria*. Auch in die Familienbiografien hat sich die Geschichte hineingeschrieben wie z.B. in Emmis Familiennamen Kurowski das verdrängte Kapitel der sog. „Fremdarbeiter:innen“.

GASTARBEITERMIGRATION

Schon in *Katzelmacher* (1969), wo Fassbinder in der Rolle des griechischen Arbeitsmigranten selbst auftritt, wurde die sog. Gastarbeiter:innenmigration thematisiert. Die Geschichte von Emmi und Ali kommt als Intermezzo in seinem Film *Der amerikanische Soldat* (1970) vor. In *Angst essen Seele auf* (1974) fokussiert Fassbinder auf die psychologischen und sozialen Problemen der Arbeitsmigrant:innen. Rassismus, Ausgrenzung, Fremdsein und Einsamkeit stehen mit der Figur des Ali im Zentrum des Films.

MACHTVERHÄLTNISSE

Die Beziehung zwischen Emmi und Ali nimmt im zweiten Teil des Films eine Wendung. Das Machtverhältnis zwischen den beiden kippt. Emmi übernimmt die überlegene Position der Mehrheitsgesellschaft und wird in der Folge von ihrem Umfeld wieder akzeptiert. Ali, Arbeitsmigrant und Person of Color, ist wieder allein, verunsichert und verloren in der deutschen Gesellschaft.

SYNOPSIS

EINE LIEBE, DIE NICHT SEIN DARF

Draußen regnet es. Emmi Kurowski, eine Putzfrau um die 60, betritt nach ihrem Feierabend eine Münchner Wirtschaft. Am Tresen stehen einige Männer mit zwei Barmädchen, trinken Bier und hören arabische Musik. Die Barmädchen animieren Ali, einen marokkanischen Gastarbeiter dazu, mit der mindestens 25 Jahre älteren Frau zu tanzen. Beim Tanzen reden sie miteinander und schließlich begleitet Ali Emmi nach Hause, wo er nach einigen Cognacs am Küchentisch auch über Nacht bleibt. Sie reden am Morgen

viel miteinander, verstehen sich gut und sind plötzlich weniger einsam. Die Nachbarinnen allerdings gaffen feindlich, die Arbeitskolleginnen tratschen, der Lebensmittelhändler weigert sich, Ali zu bedienen, und der Vermieter vermutet in ihm direkt einen unerlaubten Untermieter. Um den Feindseligkeiten ringsum zu trotzen, heiraten die beiden. Als Emmi die Neuigkeit ihren Kindern offenbart, lehnen diese die Verbindung ihrer Mutter rundweg fassungslos ab – ihr Sohn Bruno tritt vor Wut sogar in ihren Fernseher. Emmi lässt sich zunächst nichts anmerken, bricht aber dann im regnerischen leeren Biergarten weinend vor der reglos gaffenden Kellnergruppe zusammen. Sie beschließen zu verreisen, an einen Ort, an dem sie ganz allein sind.

WENDEPUNKT, EMMIS RESOZIALISATION

Nach der Rückkehr scheinen alle die Verbindung akzeptiert zu haben: Die Nachbarinnen können einen starken Mann im Haus gut gebrauchen. Der Lebensmittelhändler hat eingesehen, dass er mit der Konkurrenz des neuen Supermarktes auf Emmi als Kundin nicht verzichten kann. Der Sohn braucht jemand, der auf das Kind aufpasst. Die Kolleginnen, die auch mal die Muskeln anfassen dürfen, stellen überrascht fest, dass Ali gar nicht so schmutzig und faul ist, wie sie sich die Ausländer vorgestellt hatten. Außerdem gibt es eine neue ausländische Kollegin, über die man herziehen kann, sodass Emmi wieder in die Runde der Putzfrauen aufgenommen wird.

KLAR GEHT'S NICHT GUT, WAS SOLL'S

Je mehr die äußeren Probleme verschwinden, desto mehr entfremden sich die beiden. Ali kommt nicht klar damit, dass Emmi ihn vor den Kolleginnen ausstellt und es ablehnt, *Couscous* für ihn zu kochen. Er lässt sich von der Wirtin Barbara mit *Couscous* und anspruchsloser Zuwendung verwöhnen. Nach Hause kommt er nicht mehr. Ali verspielt sein Geld. Emmi sucht ihn schließlich in der Wirtschaft und sie tanzen wieder miteinander. Emmi spricht ihm alle Freiheiten zu und bittet ihn, zurückzukommen. Ali bricht in ihren Armen zusammen. Im Krankenhaus sagt der Arzt, Ali habe ein Magengeschwür, die *Gastarbeiterkrankheit*. Emmi sitzt weinend an Alis Krankenbett.

KONTEXT

DIE ANWERBEABKOMMEN

Der in der jungen BRD einsetzende wirtschaftliche Aufschwung, das sog. *Wirtschaftswunder*, mit einer sich schnell entwickelnden Industrie führte zu einem wachsenden Bedarf an Arbeiter:innen. Um den Arbeitskräftemangel auszugleichen, der sich nach dem Bau der Berliner Mauer 1961 noch einmal verschärfte, schloss die Bundesrepublik Deutschland von 1955 bis 1968 Anwerbeabkommen mit Italien (1955), Spanien und Griechenland (1960), der Türkei (1961), Marokko (1963), Portugal (1964), Tunesien (1965) und Jugoslawien (1968) ab. Diese Verträge regelten den Arbeitsaufenthalt ausländischer Arbeitnehmer:innen. Die angeworbenen Arbeiter:innen mit befristetem und an den Arbeitsvertrag gebundenen Aufenthaltsstatus wurden in der Bundesrepublik „Gastarbeiter“ genannt. Vom Ende der 1950er Jahre bis zum Anwerbestopp 1973 kamen rund 14 Millionen Arbeitsmigrant:innen in die Bundesrepublik. Viele der ausländischen Arbeiter:innen blieben jedoch und holten später auch ihre Familien nach.



ARBEITSLOSIGKEIT UND AUSLÄNDERFEINDLICHE STIMMUNG

Von 1972 bis 1974 verdoppelte sich in der Bundesrepublik die Zahl der Arbeitslosen von 1,1% auf 2,6% und damit stieg auch die offene Ausländerfeindlichkeit. Im Jahr 1973 wurde die Anwerbung angesichts der Ölkrise und der steigenden Arbeitslosigkeit vollständig gestoppt. Zur Förderung der Rückkehrbereitschaft wur-

den später ab 1984 Rückkehrer-Prämien (im Volksmund auch *Hau-Ab Prämien* genannt) ausgesetzt. Fassbinder greift diese damals kulminierende ausländerfeindliche Stimmung in *Katzelmacher* (1969) und in *Angst essen Seele auf* (1974) auf.

OBERHAUSENER MANIFEST UND NEUER DEUTSCHER FILM



Mitte der 50er und Anfang der 1960er Jahre hatten sich verschiedene Gruppierungen junger Filmschaffender gebildet, die eine Erneuerung des Kinos forderten. So entstand in Frankreich die *Nouvelle Vague* oder in England das *Free Cinema*. Gefordert wurde ein politisches und ästhetisch radikales Kino, das die Zuschauer:in nicht einlullt, sondern zu einer kritischen Auseinandersetzung mit sozialen Fragen und politischen Missständen zwingen sollte. In Deutschland schloss sich anlässlich der 8. Oberhausener Kurzfilmtage 1962 eine Gruppe um u.a. Peter Schamoni, Alexander Kluge und Edgar Reitz zusammen, die unter dem Slogan „*Papas Kino ist tot*“ dem unpolitischen Heimatfilm den Kampf ansagte. Das *Oberhausener Manifest* markiert den Beginn des Neuen deutschen Films und einen Wendepunkt in der bundesdeutschen Filmkultur nach dem Zweiten Weltkrieg. Kino sollte fortan nicht mehr unterhaltsame Ablenkung sein, sondern den Zuschauer herausfordern, zum Denken zwingen und soziale Missstände anprangern. Kino sollte die Welt hinterfragen und verändern. Die Filmschaffenden sollten als Autor:innen und Künstler:innen mit ihrer Suche nach Ausdruck im Mittelpunkt stehen. Das Manifest führte 1965 zur Einrichtung des *Kuratoriums junger deutscher Film* als der beauftragten Förderungseinrichtung. Mit dieser Finanzierung entstanden zahlreiche Produktionen und das deutsche *Autorenkino*.

Rainer Werner Fassbinder war einer der bedeutendsten Regisseure des *Neuen Deutschen Films*, dem er auch international zum Durchbruch verhalf.

28. 2. 1962

Der Zusammenbruch des konventionellen deutschen Films entzieht einer von uns abgelehnten Geisteshaltung endlich den wirtschaftlichen Boden. Dadurch hat der neue Film die Chance lebendig zu werden.

Deutsche Kurzfilme von jungen Autoren, Regisseuren und Produzenten erhielten in den letzten Jahren eine große Zahl von Preisen auf internationalen Festivals und fanden Anerkennung der internationalen Kritik. Diese Arbeiten und ihre Erfolge zeigen, daß die Zukunft des deutschen Films bei denen liegt, die bewiesen haben, daß sie eine neue Sprache des Films sprechen.

Wie in anderen Ländern, so ist auch in Deutschland der Kurzfilm Schule und Experimentierfeld des Spielfilms geworden.

Wir erklären unseren Anspruch, den neuen deutschen Spielfilm zu schaffen.

Dieser neue Film braucht neue Freiheiten. Freiheit von den brancheüblichen Konventionen. Freiheit von der Beeinflussung durch kommerzielle Partner. Freiheit von der Bevormundung durch Interessengruppen.

Wir haben von der Produktion des neuen deutschen Films konkrete geistige, formale und wirtschaftliche Vorstellungen. Wir sind gemeinsam bereit, wirtschaftliche Risiken zu tragen.

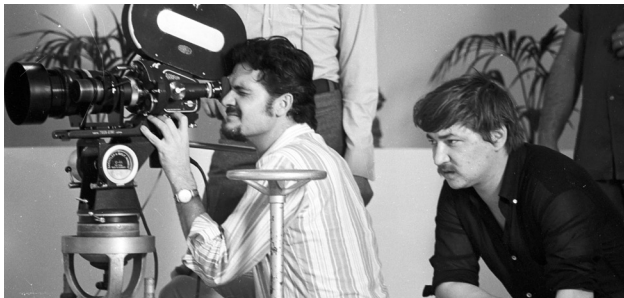
Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.

Bodo Blüthner	Walter Krüttner	Detten Schleiernmacher
Boris v. Borresholm	Dieter Lemmel	Fritz Schwennicke
Christian Doerner	Hans Loeper	Haro Senft
Bernhard Dörries	Ronald Martini	Franz-Josef Spieker
Heinz Furchner	Hans-Jürgen Pohland	Hans Rolf Strobel
Rob Houwer	Raimond Ruehl	Heinz Tichawsky
Ferdinand Khittl	Edgar Reitz	Wolfgang Urchs
Alexander Kluge	Peter Schamoni	Herbert Vesely
Pitt Koch		Wolf Wirth

DER AUTOR RAINER WERNER FASSBINDER

ZERRISSENHEIT UND EXZENTRIK – REBELL UND WORKAHOLIC

Rainer Werner Fassbinders Leben und Kunst waren von großen Widersprüchen geprägt. Er war offen bisexuell und zweimal verheiratet. Er war maßlos im Drogenkonsum, ein Rebell und gleichzeitig ein absolut organisierter Workaholic und Visionär. Zwischen 1966 und 1982 realisierte er neben zahlreichen Theaterproduktionen 41 Filme, zwei Fernsehproduktionen, drei Kurzfilme und zwei Fernsehserien. Von den gesellschaftlichen Auswirkungen des *Wirtschaftswunders*, über die verdrängten Spuren der NS-Vergangenheit bis zu einem Film über die RAF konfrontierte er die bürgerliche deutsche Gesellschaft mit ihren Ängsten und Tabus. Er wurde von der Kritik zerrissen und gefeiert, polarisierte und löste mit seinen Arbeiten die heftigsten Diskussionen aus. Fassbinder war in jedem Fall mit seinem Werk und seiner Persönlichkeit einer der exponiertesten und umstrittensten Künstler der Bundesrepublik Deutschland.



KINDHEIT UND JUGEND IM NACHKRIEGSDEUTSCHLAND

Rainer Werner Fassbinder wurde am 31. Mai 1945 kurz nach Kriegsende in Bad Wörishofen geboren. Er wuchs in München als Einzelkind einer Übersetzerin und eines Arztes auf. Als Rainer Werner sechs Jahre alt war, wurde die Ehe seiner Eltern geschieden und er blieb allein mit seiner Mutter zurück, die wegen einer Tuberkulose immer wieder ins Krankenhaus musste. Seine schulische Laufbahn gestaltete sich schwierig. *„Meine Mutter war im Krankenhaus und mein Vater war nicht da. Da*

lag es ganz allein an mir, ob ich da hin ging oder nicht“. (1).

Er verbrachte viel Zeit im Kino und war sich auch schon früh seiner Bisexualität bewusst. Als seine Mutter 1959 erneut heiratete, besuchte Fassbinder ein Internat in Augsburg, brach dann aber bald die Schule ab und zog zu seinem Vater nach Köln, wo er die Abendschule besuchte. Mit 18 kehrte er nach München zurück, um dort von 1963 bis 1966 am Fridl Leonhard Studio Schauspielunterricht zu nehmen. Dort traf er auf die Schauspielerin Hanna Schygulla, die später unter seiner Regie zum Star werden sollte. In den beiden Jahren 1966 und 1967 drehte er die ersten zwei Kurzfilme *Die Stadtreicher* und *Das kleine Chaos*.

„ICH GING NICHT VOM THEATER ZUM FILM, ICH BIN VOM FILM ZUM THEATER GEGANGEN“ (2)

Er bestand die staatliche Schauspielprüfung in München nicht und auch bei der Aufnahmeprüfung an der damals neu gegründeten Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin scheiterte er. Dem Film näherte er sich als Autodidakt. Fassbinder legte sich in seinem Schaffen nie auf ein Medium fest, er schuf Filme und Hörspiele, produzierte fürs Fernsehen, schrieb und inszenierte aber auch immer wieder fürs Theater.

DIE GRENZEN ZWISCHEN KUNST UND LEBEN AUFHEBEN

Mit den Kollegen Peer Raben, Kurt Raab, Hanna Schygulla u.a. arbeitete er parallel zu diversen Engagements bei Film und Fernsehen am *action-theater* und gründete dann später das Antitheater, wo er begann, Stücke zu schreiben und selbst zu inszenieren. Die Truppe wohnte zusammen und experimentierte damit, die Grenzen zwischen Kunst und Leben aufzuheben. Für alle Beteiligten der oft als „Fassbinder-Familie“ bezeichneten Truppe,

war die Zusammenarbeit von Querelen und inneren Abhängigkeiten geprägt. Fassbinder schuf aus dieser intensiven Vermischung von Leben, Lieben und Arbeiten seine Figuren, die oft sehr eng an seine persönliche Sicht auf seine ihn umgebenden Weggefährten gebunden waren.

INTENSIVE PRODUKTIVITÄT UND ERSTE ERFOLGE

Trotz der exzesshaften Lebensweise war Fassbinder äußerst produktiv und bald stellten sich auch erste Erfolge ein: Mit der Verfilmung des 1969 entstandenen Theaterstücks *Katzelmacher* gewann er den Fernsehpreis der Akademie der Darstellenden Künste und die Filmbänder in Gold des Bundesfilmpreises 1970 für Buch, Regie und Produktion. Nach der Pleite und Auflösung des Antitheaters gründete er die Produktionsfirma Tango-Film und produzierte einige Spielfilme, die erste internationale Aufmerksamkeit erlangten. *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (1972), *Angst essen Seele auf* (1973) und *Faustrecht der Freiheit* (1974). Nebenbei inszenierte er in Bremen bei Zadek, in Bochum und Frankfurt am Main, wo er eine Spielzeit (1974/75) lang als umstrittener Autor und Intendant das Theater am Turm leitete. Formal zeigt sich in Fassbinders Filmen in der oft theatralen Auflösung, den statischen Tableaus, oder auch in der Anlehnung an den Verfremdungseffekt, ein Stilmittel des epischen Theaters, das Berthold Brecht erfunden hatte, um beim Zuschauer eine reflektierende Distanz zu erzeugen, seine Theaterverbundenheit. Genauso aber sind filmische Einflüsse wie z.B. Westernelemente in seinen Theaterstücken- und Inszenierungen zu verzeichnen. Fassbinder lässt sich damit in die Stilrichtung des Neuen Deutschen Films einordnen, der auch so bekannte Regisseur:innen wie Wim Wender, Werner Herzog, Volker Schlöndorff, Werner Schroeter, Margarethe von Trotta und Helma Sanders-Brahms angehörten.

(1) Töteberg, Michael RWF, S.20

(2) RWF, Kinofilme I, S. 9

DIE FASSBINDER FAMILIE UND DIE BEZIEHUNG ZU EL HEDI BEN SALEM

Sein erster internationaler Publikumserfolg war 1974 *Angst essen Seele auf*. Fortan erhielt er immer größere Budgets und arbeitet mit bekannten Stars. Trotzdem blieb er seiner Anfangs-Truppe Hanna Schygulla, Irm Hermann, Kurt Raab, Ingrid Caven, Peer Raben, Harry Baer, Barbara Valentin und El Hedi ben Salem treu, die er immer wieder in seinen Filmen besetzte. El Hedi ben Salem lernte Fassbinder in Paris kennen. Sie führten dann eine intensive Liebesbeziehung und ben Salem wirkte in mehreren Spielfilmen mit. Fassbinder wollte ben Salem am Set um sich haben, daher war er bisweilen auch als Requisiteur und Aufnahmeleiter tätig. Später wurden sogar zwei seiner Söhne Abd El-Kader und Hamdan nach Deutschland geholt. 1974 soll El Hedi ben Salem in einen Streit mit Messerstecherei involviert gewesen sein, sodass er nach Frankreich fliehen musste. Er raubte dort einen Juwelierladen aus, wurde verhaftet und starb 1977 im Gefängnis. (s. Seite 12 **Interviews**) Fassbinder, der erst viel später von seinem Tod erfuhr, widmete 1982 seiner romantischen Beziehung mit Salem seinen letzten Film *Querelle*. Rainer Werner Fassbinder selbst starb ebenfalls sehr jung am 10. Juni 1982 in München. Man vermutet, dass der gleichzeitige Konsum von Kokain, Alkohol und Schlaftabletten seinen Tod verursacht hat.



El Hedi ben Salem und Rainer Werner Fassbinder

DER FILM ALS TEIL VON FASSBINDERS FILMOGRAPHIE

DIE BEGEGNUNG MIT DOUGLAS SIRK

1970 zeigte das Filmmuseum in München eine Retrospektive von Douglas Sirk, die Fassbinder besuchte. Er war tief beeindruckt und beschrieb seine Eindrücke in einem ausführlichen Essay (3): „*Da bricht man zusammen im Kino. Da begreift man was von der Welt und was sie macht an einem.*“ Die Begegnung mit Sirk löste eine komplette Umorientierung und ein kritisches Überdenken der bisherigen Arbeit mit der *Antitheater* Truppe aus. Unter dem Einfluss von Douglas Sirk fing Fassbinder an, seine Figuren und Charaktere ernst zu nehmen. „*Ich habe jemandem gefunden, der in einer Art und Weise Kunst macht, dass ich gemerkt habe, was ich an mir verändern muss.*“ An Sirk bewunderte er, dass er „*die Menschen liebt und sie nicht verachtet, wie wir.*“ Sirk, den er auch persönlich kennenlernte und fortan verehrte, habe ihm die Angst genommen, profan zu werden, sagte Fassbinder einmal.

DIE HERRSCHENDEN VERHÄLTNISSE SO DARSTELLEN, DASS SIE ÜBERWUNDEN WERDEN KÖNNEN.

So markieren die Filme aus dieser Zeit u.a. *Angst essen Seele auf* in Fassbinders Filmographie einen Wendepunkt. Was ihn besonders beeindruckt haben muss, war das Essentielle und Melodramatische der Sirk'schen Figuren und die einfache, fast naive, märchenhafte Erzählweise, mit der es gelingen musste, das Publikum zu fesseln. „*Sirk hat gesagt, Film, das ist Blut, das sind Tränen, Gewalt, Haß, der Tod und die Liebe. Und Sirk hat Filme gemacht, Filme mit Blut, mit Tränen, mit Gewalt, Haß, Filme mit Tod und Filme mit Liebe.*“ In einem Interview, das vor den Dreharbeiten von *Angst essen Seele auf* geführt wurde, lässt sich einiges von der durch Sirks Einfluss ausgelösten Veränderung wiedererkennen:

„*Ich könnte mir halt vorstellen, dass die Filme, die ich künftig fürs Kino drehe, nicht mehr ganz so pessimistisch sind. Ich hab da zum Beispiel Stoff für einen Film, eigentlich eine Tragödie, aber dahin darf sich der Film nicht entwickeln: Es handelt sich um eine ältere deutsche Frau, die um die sechzig ist, und einen jungen türkischen Gastarbeiter. Die heiraten, und eines Tages wird sie ermordet. Man*

weiß nicht, wer der Mörder ist, ob es ihr Mann war oder einer seiner türkischen Kollegen. Ich hab die Geschichte schon einmal in einem Film verwendet, sie wird nämlich in einer einzigen langen Einstellung, wo das Mädchen auf dem Bett sitzt, erzählt. Aber ich will die Geschichte nicht so erzählen, wie sie stattgefunden hat. Ich will dem jungen Türken und der alten Deutschen die Möglichkeit geben, zusammenzuleben. Früher hätte ich die Geschichte sicher so erzählt, wie sie eigentlich ist, nämlich, dass die alte Frau stirbt, weil die Gesellschaft nicht zulässt, dass eine alte Frau und ein junger Gastarbeiter zusammenleben. Aber jetzt geht es mir darum zu zeigen, wie man sich wehren kann und es trotzdem irgendwie schafft. Heute glaub ich eher, dass man, wenn man diese depressierenden Verhältnisse nur reproduziert, sie damit verstärkt. Deshalb sollte man eher die herrschenden Verhältnisse so durchschaubar darstellen, dass sie bewusstwerden, und zeigen, dass sie überwunden werden können.“ (4)

ARBEITSMIGRATION, GASTARBEITER UND AUSSENSEITER IN FASSBINDERS FILMEN

In *Der Amerikanische Soldat* (1970) taucht das oben beschriebene Motiv zum ersten Mal auf. Das Zimmermädchen erzählt in einem Monolog von der Liebe zwischen einem Gastarbeiter und einer Putzfrau, die in dieser Version so endet, dass die Putzfrau Emmi umgebracht wird und der Täter, vielleicht ihr Mann, nicht gefasst wird, denn „alle Türken heißen Ali“. In *Katzelmacher* (1969) stellt Fassbinder den Griechen Jorgos (von ihm selbst gespielt) ins Zentrum einer aufs Geld fixierten Kleinstadt-Gesellschaft. Jorgos, über den wenig erzählt wird, wird zum Objekt und fungiert als das „*Fremde*“ oder „*Anderer*“, über das sich die sich zerfleischenden Einzelnen als Gemeinschaft definieren können. Sie übertragen ihre Ängste auf ihn als Projektionsfläche, die sie nun nicht mal mehr artikulieren müssen, sondern in diffusen Zuschreibungen kulminieren lassen. So wird der „*Gastarbeiter*“ als Vergewaltiger, Kommunist, mit mangelhafter Körperhygiene markiert. *Whity* (1970) erzählt die Geschichte des unehelichen Sohnes eines weißen Gutsbesitzers und seiner schwarzen Köchin

AUSGEWÄHLTE FILMOGRAPHIE

– wieder ein Außenseiter. Der ganze Film wendet sich gegen den Protagonisten Whity, der nicht in der Lage ist, sich gegen die Ungerechtigkeiten zu verteidigen. Er versteht seine Situation, zögert aber, zu handeln. Ausgrenzung, Missachtung von Arbeitsmigrant:innen und Minderheiten sowie Außenseiter sind immer wieder Motive in Fassbinders Werk. Schonungslos analysiert er die Mechanismen sozialer Unterdrückung und die Verdrängungsmechanismen der Nachkriegsgesellschaft. Formal am Melodrama orientiert, sucht Fassbinder in seinen Filmen nach 1970 ein breites Publikum, ohne persönliche Obsessionen zu verleugnen oder an kritischer Schärfe zu verlieren.



Katzelmacher, 1969 (Fassbinder spielt den Griechen Jorgos)

(3) RWF, Imitation of Life, Über die Filme von Douglas Sirk, 1971

(4) Aus Christian Braad Thomsen: Die Ästhetik der Hoffnung. Rainer Werner Fassbinder über Die bitteren Tränen der Petra von Kant, Acht Stunden sind kein Tag, Welt am Draht und ein Projekt, aus dem Angst essen Seele auf werden wird. In: Robert Fischer (Hrsg.): Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews. Frankfurt am Main 2004. S. 257-265: S. 263f.



Rainer Werner Fassbinder bei der Arbeit

This Night (1966) (Kurzfilm, verschollen)

Der Stadtstreicher (1966) (Kurzfilm)

Das kleine Chaos (1967) (Kurzfilm)

Liebe ist kälter als der Tod (1969)

Katzelmacher (1969)

Warum läuft Herr R. Amok? (1970)

Whity (1970)

Der amerikanische Soldat (1970)

Händler der vier Jahreszeiten (1971)

Die bitteren Tränen der Petra von Kant (1972)

Wildwechsel (1972)

Bremer Freiheit (1972)

Acht Stunden sind kein Tag (Miniserie, 5 Folgen) (1972–1973)

Welt am Draht (1973, zweiteiliger Fernsehfilm)

Nora Helmer (1974)

Angst essen Seele auf (1974)

Martha (1974)

Fontane Effi Briest (1974)

Faustrecht der Freiheit (1974)

Wie ein Vogel auf dem Draht (1974)

Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel (1975)

Angst vor der Angst (1975)

Ich will doch nur, daß ihr mich liebt (1975)

Satansbraten (1976)

Chinesisches Roulette (1976)

Frauen in New York (1977)

Deutschland im Herbst (Episodenfilm) (1978)

Die Ehe der Maria Braun – BRD-Trilogie Teil 1 (1978)

In einem Jahr mit 13 Monden (1978)

Die dritte Generation (1979)

Berlin Alexanderplatz (Miniserie, 14 Folgen) (1980)

Lili Marleen (1980)

Lola – BRD-Trilogie Teil 3 (1981)

Die Sehnsucht der Veronika Voss – BRD-Trilogie Teil 2 (1982)

Querelle (1982)

INSPIRATIONEN

BERTOLT BRECHT UND DER VERFREMDUNGSEFFEKT (V-EFFEKT)

Der Verfremdungseffekt (V-Effekt) ist ein theatrales Stilmittel das Bertolt Brecht mit dem *epischen Theater* entwickelt hat. Eine Handlung wird durch Kommentare oder Lieder so unterbrochen, dass beim Zuschauer jegliche Identifikation mit den handelnden Figuren zerstört wird. Angestrebt wird damit, eine Benebelung der Sinne und die emotionale Beeinflussung des:der Zuschauer:in zu vermeiden. Bei der:dem Zuschauer:in wird eine Distanz zum Dargestellten erzeugt, die in der Folge kritische Reflexion und nüchternes Erkennen komplexer Zusammenhänge ermöglicht.

NAIVES SOZIALDRAMA MIT MÄRCHENHAFTEN ZÜGEN KONTERKARIERT DURCH DEN V-EFFEKT

Orientiert an Brechts *V-Effekt* stehen die Figuren in *Angst essen Seele auf* eher beispielhaft für bestimmte Typen in ihrem sozialen Umfeld und haben wenig psychologische Tiefe. Gleichzeitig aber haben sie etwas archetypisches wie Märchenfiguren. Fassbinder war sich dessen wohl bewusst: „Ich finde, daß Geschichten, je einfacher sie sind, auch umso wahrer sind; [...] Obwohl die Beziehungen natürlich viel komplexer sind, das ist mir schon klar. Aber ich bin der Ansicht, daß jeder Zuschauer sie selbst mit seiner eigenen Realität auffüllen müsste.“ (5)

AUSGRENZUNG EINER GESELLSCHAFTLICH NICHT AKZEPTIERTEN LIEBE

All that Heaven Allows (Douglas Sirk, 1955) lieferte sicherlich das strukturelle Vorbild zu *Angst essen Seele auf*. Der



Plot verläuft parallel fast identisch und verbindet die Hollywood-Melodramatik Sirks mit der Betrachtung der deutschen Alltagsrealität.

(5) Aus einem Interview mit Hans Günther Pflaum im «Film-Beobachter», Februar 1974: <https://www.viennale.at/de/film/angst-essen-seele-auf-0>

RASSISMUS IM ALLTAG

Imitation of Life (Douglas Sirk, 1959) ist vom thematischen Fokus bestimmt ebenfalls eine Quelle für Fassbinder im Bezug auf Rassismus im Film und im Alltag gewesen. Hier stehen Beziehungen sowie Klassenverhältnisse im Zentrum, die um den Rassenkonflikt herum gestrickt sind – ähnlich wie auch in *Whity*.



INSPIRATION WESTERN

Fassbinder war ein Western-Liebhaber und wurde in seinen Filmen immer wieder von amerikanischen Western-Filmen inspiriert. Diesen Einfluss sieht man am deutlichsten in *Whity* (1970). Neben den vielen gemeinsamen Motiven wie Ausgrenzung, Missachtung oder Rassismus enthält *Whity* einige Szenen, die Fassbinder bei *Angst essen Seele auf* wieder aufgegriffen hat. Die Barszene in *Whity* hat einen ähnlichen Szenenaufbau wie die Kneipenszene in der Eröffnung von *Angst essen Seele auf* (s. Seite 19 Szenenanalyse) Der Außenseiter *Whity* und die Gäste der Bar bzw. die Cowboys am Tresen stehen mit Distanz zueinander und es findet ein Blickwechsel statt, genauso wie zwischen der Außenseiterin Emmi und den Gästen in der Kneipe. Bei beiden Szenen ist der Einfluss des Western-Genre unverkennbar.



INTERVIEW MIT HANS GÜNTHER PFLAUM

IN FILM-BEOBACHTER ZU ANGST ESSEN SEELE AUF, FEBRUAR 1974 (6)

RAINER WERNER FASSBINDER:

Ich finde, daß Geschichten, je einfacher sie sind, auch umso wahrer sind; der gemeinsame Nenner für viele Geschichten ist dann eine Geschichte, die so einfach ist. Wenn wir die Figur des Ali noch komplizierter gemacht hätten, dann hätten es die Zuschauer noch schwerer gehabt, mit dieser Geschichte fertig zu werden. Wäre diese Figur noch komplexer geworden, so hätte es der einen Seite, der Kindlichkeit dieser Beziehung zwischen Ali und Emmi sehr geschadet – während jetzt die Geschichte so naiv ist wie die beiden Menschen, um die es geht. Obwohl die Beziehungen natürlich viel komplexer sind, das ist mir schon klar. Aber ich bin der Ansicht, daß jeder Zuschauer sie selbst mit seiner eigenen Realität auffüllen müsste. Und die Möglichkeit hat er halt auch, wenn eine Geschichte so einfach ist. Ich finde, die Leute müssen ihre eigenen Verantwortungsmöglichkeiten finden – sicher, man kann auch streng ideologisch vorgehen, aber das finde ich für das große Publikum nicht so relevant. [...] Sie haben die Möglichkeit, oder sie sind sogar gezwungen, sich dieser Geschichte zu entziehen, aber nicht zuungunsten des Films, sondern zugunsten ihrer eigenen Realität – das halte ich für das Wesentliche. Filme müssen irgendwann einmal aufhören, Filme zu sein, müssen aufhören, Geschichten zu sein, und anfangen, lebendig zu werden, daß man fragt, wie sieht das eigentlich mit mir und meinem Leben aus. Ich glaube, bei diesem Film ist jeder gezwungen – weil ihm die Liebe der beiden klar und rein entgegenkommt –, seine Beziehungen zu dunkelhäutigen und auch zu älteren Menschen zu überprüfen. Das halte ich schon für etwas sehr Wesentliches. Da kann man gar nicht einfach genug sein.

(6) ebd.

HANS GÜNTHER PFLAUM:

„Andererseits wirkt diese Einfachheit unglaublich provozierend: wenn etwa Ali in Emmas Wohnung sitzt, man sieht die große, einsame, leere Wohnung und eine kleine, einsame Frau, er erzählt von seinem Zimmer, indem sie zu sechst hausen – man fragt sich ganz spontan, ob Ali nicht zu Emmi ziehen sollte.“

RAINER WERNER FASSBINDER:

Ja, wir wollten auch versuchen, das so simpel durchzuhalten, daß man immer sagt: Eigentlich wären viele Dinge möglich. Ich halte den Menschen nicht für unveränderbar. Das ist schon auch in der Struktur des Films drin, daß man sagt, ja, so ein bißchen anders, das geht schon besser. Und wenn man da weiter denkt, geht's immer noch ein bißchen besser. Zu dem großen ideologischen Entwurf bin ich nicht fähig, das ist auch nicht meine Aufgabe, dazu sind andere Leute geschulter und auch richtiger. Mich interessieren halt diese kleinen Möglichkeiten, weil ich davon eine Ahnung habe und die auch spannend finde.

AUSSAGEN VON ZEITGENOSSEN ÜBER FASSBINDER UND SEINE ARBEIT

„Das Herz des Neuen Deutschen Films war Rainer Werner Fassbinder, weil der in ihm seinen entschiedensten Erzähler besaß; weil Fassbinder sowohl naiver als auch unbefangener von Skrupeln freier wie phantasievoller als viele seiner Kollegen sich mit seinen Arbeiten in verschmähte, tabuisierte oder vergessene, verdrängte Traditionen des deutschen und US-amerikanischen Kinos stellte; weil er weder Scheu vor trivialen noch Angst vor sentimental Stoffen kannte; weil er das Melodrama das Labyrinth der falschen und richtigen, der großen und unterdrückten Gefühle und Emotionen wiederentdeckte und wiederbelebte - aber nicht mit der Wurlitzer-Orgel des alten abgewirtschafteten Hollywood, sondern mit der Lakonie, Zartheit und Empfindungsintensität eines Verletzten.“

Wolfram Schütte, *Frankfurter Rundschau*, 19.06.1982



„Gerade weil er so selbstzerstörerisch produzierte, so ungeschützt sein Innerstes nach außen kehrte, sind all die Ecken und Kanten, sind all die Abgründe unter der porösen Oberfläche seiner Filme sichtbar geblieben und geben Eindruck in dieses unordentliche, zutiefst sentimentale und gleichzeitig enorm profihafte Leben. Auf kaum benennbare Weise haben sich in diesem herausgeschleuderten Lebenswerk Phantasie und Wirklichkeit vermischt; auf untergründige Weise belegt es mit jedem einzelnen Film die rastlose Suche nach der eigenen Identität.“

Peter Buchka, *Süddeutsche Zeitung*, 11.06.1982

„Ich habe Fassbinder nur dreimal gesehen, zuletzt auf dem Viktualienmarkt, in den er in schneller Fahrt hinein ging, als müsste er gesehen und gleichzeitig vergessen werden. Er trug Jeans und ein kurzes Hemdchen, natürlich rauchte er. Ich drehte mich nach ihm um. Ich kam mir wie ein Opa vor, der sein Alltagsgeschäftchen nachdattert. Ich hätte gern mit ihm ein Bier getrunken, aber es schien mir nicht angebracht. Er kam mir vor wie einer, den man nicht aufhalten darf.“

Herbert Achternbusch, *Süddeutsche Zeitung*, 10.12.1982

„Als Schauspieler, Regisseur Produzent des großen und kleinen Films hat Rainer Werner Fassbinder stets unter dem Zwang gelebt, Film auf Film folgen zu lassen, gedrängt von der Notwendigkeit, ein kohärentes Werk zu schaffen, daß Deutschland in seiner Gesamtheit zeigt – wie er es sah.“

Jack Lang, *Werkschau*, 1992.

SZENENANALYSEN



1 – **Eröffnungstitel:** „Das Glück ist nicht immer lustig.“ (00:00:15–00:01:36)



2 – Emmi und Ali lernen sich in der Kneipe kennen. Der erste Tanz. (00:01:27–00:09:05)



3 – Emmi lädt Ali zu sich nach Hause ein. Die Nachbarinnen allerdings gaffen neidisch und tratschen darüber, dass Emmi mit einem Ausländer zusammen ist. (00:09:06–00:14:01)



4 – Ali übernachtet nach mehreren Cognacs bei Emmi. Sie reden viel und frühstücken am Morgen zusammen. (00:06:55–00:08:07)



5 – Emmi und ihre Putzkolonne in einem Treppenhaus. Die Arbeitskolleginnen verurteilen Frauen, die sich mit Ausländern einlassen. Emmi erschrickt. (00:22:29–00:25:17)



6 – Emmi besucht ihre Tochter und gesteht, dass sie sich in einen jüngeren Marokkaner verliebt hat. Der Ehemann der Tochter äußert rassistische Meinungen, die Tochter ist bestürzt. (00:25:17–00:28:16)



7 – Die Beziehung der beiden festigt sich. Der Vermieter will den vermeintlichen Untermieter loswerden. Emmi behauptet, sie wolle Ali heiraten. Ali findet das eine gute Idee. Sie gehen feiern in die Wirtschaft. (00:28:17–00:28:01)



8 – Emmi und Ali in und vor dem Standesamt. „Weißt Du wie ich jetzt heiße? – Sehr langer Name... – Emanuela ben Salem M'Barek Mohammed Mustapha“. Emmi ruft ihre Kinder an. (00:38:02–00:39:32)



9 – Das neu verheiratete Paar gönnt sich ein Hochzeitsessen im Lokal „in dem der Hitler immer gegessen hat“. Heute ein italienisches Restaurant. Die beiden kennen sich nicht gut aus und bestellen einfach die teuersten Gerichte auf der Karte. (00:39:33–00:43:22)



10 – Als Emmi die Neuigkeit ihren Kindern offenbart, lehnen diese die Verbindung ihrer Mutter fassungslos ab – ihr Sohn Bruno tritt vor Wut sogar in ihren Fernseher. (00:43:33–00:46:04)



11 – Der Lebensmittelhändler, der seit 20 Jahren Emmi als seine Kundin bedient, weigert sich, Ali zu bedienen. Emmi erwartet eine Erklärung von ihm. (00:46:05–00:50:40)



12 – Eine Freundin besucht Emmi und begegnet Ali im Bademantel. Das häusliche Leben nimmt seinen Lauf, sie teilen ihr Einkommen. „Wir werden reich sein, Ali, und dann kaufen wir uns ein Stückchen Himmel“. Die Arbeitskollegin, die unerwartet zu Besuch kommt und dem neuen Ehemann vorgestellt wird, ist entsetzt. (00:50:41–00:54:00)



13 – Ali lädt seine arabischen Freunde nach Hause ein. Sie trinken, hören Musik und spielen Karten. Die Nachbarinnen rufen die Polizei. (00:54:01–00:57:37)



14 – Emmi und ihre Arbeitskolleginnen in der Mittagspause. Die anderen schließen Emmi aus und ignorieren sie. Die Nachbarinnen finden die Verbindung mit Ali unanständig, der Vermieter kann nichts Unanständiges daran entdecken. (00:57:38–00:59:58)



15 – Ali und Emmi sitzen allein im regnerischen leeren Biergarten. Emmi bricht weinend vor der reglos gaffenden Kellnergruppe zusammen. Sie beschließen, zu verreisen. (00:59:59–01:03:05)



16 – Emmi und Ali kommen zurück aus dem Urlaub. Alle sind plötzlich freundlich. Der Krämer hat eingesehen, dass er auf Emmi als Kundin doch nicht verzichten kann. Emmi beauftragt Ali, den Nachbarinnen zu helfen. (01:03:06–01:06:58)



17 – Der Sohn kommt zu Besuch, weil er jemanden braucht, der auf das Kind aufpasst. Emmi will kein Couscous kochen, weil sie findet, dass es Zeit ist, dass Ali sich anpasst. Ali ist unglücklich. (01:06:59–01:10:52)



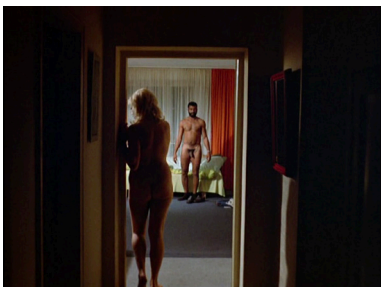
18 – Ali geht zu Barbara nach Hause und will, dass sie für ihn Couscous kocht. Er geht fremd. Er kommt betrunken nach Hause. Emmi lässt ihn vor der Tür liegen. Wortloses Frühstück am Morgen. (01:10:53–01:16:01)



19 – Die Putzkolonne hat eine neue Arbeitskollegin: Yolanda ist eine Putzfrau aus Jugoslawien. Emmi wird wieder akzeptiert, jetzt wird die Neue ausgeschlossen. (01:16:02–01:18:22)



20 – In Emmis Wohnzimmer. Ali wird den Kolleginnen vorgeführt. Die Kolleginnen dürfen auch mal die Muskeln und die zarte Haut anfassen. Ali geht weg. (01:18:23–01:21:13)



21 – Ali ist wieder bei Barbara und bleibt über Nacht. Emmi wartet auf Ali. (01:21:14–01:22:55)



22 – Emmi sucht Ali in der Autowerkstatt auf. Alis Kollegen machen sich lustig über Emmi. (01:22:56–01:25:22)



23 – Ali verspielt sein Geld in der Kneipe. Weil sein Geld aus ist, lässt er den Freund Geld zuhause bei Emmi holen. Er ohrfeigt sich in der Toilette. (01:25:23–01:27:30)



24 – Emmi kommt in die Kneipe und lässt Barbara die Platte „Du schwarzer Zigeuner“ drücken. Ali fordert Emmi zum Tanz auf. Ali bricht in ihren Armen zusammen. (01:27:31–01:30:47)



25 – Ali liegt im Krankenhaus. Der Arzt sagt, dass Ali ein Magengeschwür habe, wie so viele Gastarbeiter. Emmi sitzt weinend an Alis Bett. (01:30:48–01:33:00)

TON: SPRACHE UND MUSIK

DIFFERENZ DURCH SPRACHE UND AKZENT

Ali ist der einzige Charakter im Film, der gebrochenes Deutsch spricht. Seine mangelhaften Deutschkenntnisse formieren auch den Titel des Films *Angst essen Seele auf*. Der Titel basiert auf einer arabischen Redewendung, die Ali in einem Gespräch mit Emmi erwähnt. Statt der richtigen Konjugation „isst“, die Emmi in der Szene (Kapitel 4, Das Frühstück) auch korrigierend anmerkt, nutzt Ali hier die Pluralform „essen“. Der einzige Ausdruck auf Arabisch, den Ali sagt, ist „kif-kif“, übersetzt etwa „ist egal“. Das gebrochene Deutsch, das Ali spricht und der Titel, der auf eine zugewiesene, stereotype „Ausländersprache“ zurückgreift, aber auch dieser als Kolorit genutzte Ausdruck „kif-kif“ auf Arabisch, verweisen auf den sprachlichen und kulturellen Hintergrund von Ali und verstärken seine Exotisierung. Seine „Fremdheit“ und „kulturelle Andersartigkeit“ werden damit noch einmal unterstrichen.

Mit den arabischen Kollegen spricht Ali Deutsch bzw. seine Kollegen antworten auf Deutsch. Es kann sein, dass es sich hier um eine pragmatische Entscheidung der Produktion handelt und die Untertitelung aus Kostengründen eingespart werden oder im Sinne der Bequemlichkeit dem Kinopublikum erspart bleiben sollte. Dass marokkanische Gastarbeiter unter sich Deutsch sprachen, entspricht aber vermutlich nicht den realen Umständen und muss daher auf die deutschsprachigen Zuschauer:innen of Colour, die eine Migrationsgeschichte in ihrer Familienbiografie haben, eher irritierend wirken. Ob beabsichtigt oder nicht, wird hier von Fassbinder die Existenz einer anderen Muttersprache in Deutschland und ihr Gebrauch im Alltag ignoriert oder nicht ernsthaft in Erwägung gezogen. Selbst wenn die erfundene „Ausländersprache“ als verfremdendes Mittel von Fassbinder beabsichtigt worden sein sollte, spricht es den nicht-deutschen Figuren eine gewisse Komplexität ab, da sie sich nur als stereotyper Abklatsch der Sichtweise einer Mehrheitsgesellschaft äußern dürfen.

RAUMDEFINITION DURCH ON SCREEN MUSIK

Mit *On Screen Musik* wird die Musikknutzung im Film bezeichnet, bei der sich die Quelle der Musik im Bild befindet. Das heißt, es ist eindeutig in der Filmszene zu erkennen, woher die Musik kommt oder wie sie erzeugt wird. Als *Off Screen Musik* werden dagegen Musik oder Toneffekte bezeichnet, deren Quelle sich aus den Vorgängen im Bild nicht erschließen lässt und von der Artdirection über die Szene gelegt wurde. In *Angst essen Seele auf* wird ausschließlich *On Screen Musik* genutzt, die aus einer Musikbox oder aus einem Radio kommt. Die Art der Musik und die Sprache, in der die Lieder gesungen werden, werden als Mittel genutzt, um Räume zu definieren oder so etwas wie einen weiteren Bedeutungsraum im jeweiligen Raum herzustellen.

DAS ARABISCHE LIED (AL ASFOURIYEH VON SABAH)

Der Film beginnt mit einem arabischen Lied (*Al Asfouriyeh* von Sabah), das schon im Vorspann zu hören ist. Die Zuschauer:innen werden hier zunächst in die Irre geführt, denn die Musik, die im Vorspann als *Off Screen Musik* (also deren Quelle nicht im Bild zu sehen ist) angenommen wird, erweist sich in der Eröffnungsszene doch als aus der Musikbox kommend. Das Lied wird der Zuschauer:in zentral ins Bewusstsein gebracht, indem es schon in der ersten Replik zwischen der Wirtin Barbara und Emmi als „fremde Musik“ kommentiert wird. Das arabischsprachige Lied, basierend auf der orientalischen Tonleiter, verstärkt die Andersartigkeit des Raums.

Als die Kollegen Ali zuhause besuchen, hören sie ein anderes Lied auf Arabisch, durch das Emmis Wohnung zu einem Ort wird, an dem sich Ali und seine Gäste heimisch fühlen können. Als die Nachbarinnen sich wegen der Lautstärke bei der Polizei beklagen, wird Emmi von zwei Polizisten aufgefordert, die Musik leiser zu machen. Diese Szene verstärkt die Allianz zwischen Ali und Emmi, macht aber auch die soziale Ausgrenzung noch einmal deutlich, die nun auch die eigene Wohnung immer enger werden lässt.

DU SCHWARZER ZIGEUNER VON PAUL DORN UND TANZ-ORCHESTER (7)

Das Lied *Du schwarzer Zigeuner* von Paul Dorn und Tanz-Orchester aus dem Jahr 1933 wird bei den beiden Tanzszenen in der Eröffnung und am Schluss aus der Musikbox abgespielt. In der Eröffnungsszene wird dieses Lied von dem eifersüchtigen Barmädchen bewusst gewählt, um mit dem rassistischen Titel Ali zu beleidigen und auszugrenzen. Unerwartet wird es aber von Ali und Emmi als ein romantisches Tanzlied angenommen und umgedeutet. Der Text des Liedes thematisiert eine Sehnsucht und Einsamkeit, in der sich beide wiederfinden. Eben diese Einsamkeit, die von beider gesellschaftlicher Stigmatisierung (Emmi durch ihr Alter, Ali durch seine Herkunft) herrührt, bringt sie als Paar zusammen. Am Ende des Films tanzen Emmi und Ali wieder zum gleichen Lied. Diesmal wird es von der Wirtin im Auftrag Emmis auf der Musikbox „gedrückt“. Hier funktioniert das Lied wie ein Leitmotiv, das die Dauerhaftigkeit von Emmis und Alis Liebe untermauert.

(7) Hier wurde Z*** geschrieben, mit der Absicht, der vollständigen Information. Das Wort ist eine von Klischees überlagerte Fremdbezeichnung der Mehrheitsgesellschaft, die von den meisten Angehörigen der Minderheit als diskriminierend abgelehnt wird – so haben sich die Sinti und Roma nämlich niemals selbst genannt. Die Bezeichnung „Z****“ hingegen ist untrennbar verbunden mit rassistischen Zuschreibungen, die sich, über Jahrhunderte reproduziert, zu einem geschlossenen und aggressiven Feindbild verdichtet haben, das tief im kollektiven Bewusstsein verwurzelt ist. Es sollte mitbedacht werden, dass das Wort nicht ausgesprochen wird, um rassistische Reproduktion zu vermeiden.

BILD: KOMPOSITION, EBENEN, EINSTELLUNGEN

SPIEGEL UND SPIEGELUNGEN

Die Kamera in Fassbinders Filmen ist immer wieder in Einstellungen über den Spiegel auf die Figuren gerichtet. Diese Perspektive dient dazu, den Figuren eine psychologische Tiefe zu geben, z.B. um eine Identitätskrise, Verunsicherung oder Angst zu zeigen, aber auch um weitere Subtexte zu generieren. In *Angst essen Seele auf* verdeutlichen die Spiegel in erster Linie den inneren Identitätskonflikt von Emmi und Ali. Ali geht in der letzten Kneipenszene auf die Toilette und ohrfeigt sich selbst vor dem Spiegel (Timecode 1:26:29, Bild 1), nachdem er sein Geld verspielt hat. Er fühlt sich schuldig gegenüber Emmi oder bereut, dass einiges in seinem Leben ohne Absicht doch schief gegangen ist. In einem intimen Moment bestraft er sich selbst. Die Zuschauer:innen sind über den Blick in den Spiegel die einzigen voyeuristischen Zeug:innen. Es wird erwartet, dass sie sich selbst ein Urteil über Ali bilden. Somit schafft Fassbinder mit Hilfe der Spiegel einerseits intime Momente und gleichzeitig eine Distanz, durch die die Zuschauer:innen über ihre Wahrnehmung der Charaktere reflektieren und sich dadurch selbst mit ihren eigenen Vorurteilen auseinandersetzen können.



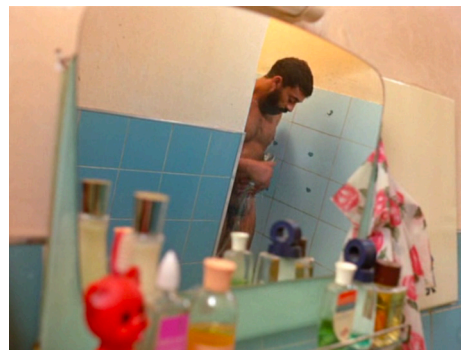
1

GESPIEGELTE ANORDNUNG DER SZENEN

Was im Gesamtaufbau des Films zusätzlich auffällt, ist eine gespiegelte Anordnung der Szenen. So angeordnet sind auch die Reflexions-Spiegelszenen. Nach der ersten Nacht mit Ali betrachtet sich Emmi im Badezimmerspiegel (Timecode 20:09, Bild 2). Sie ist verunsichert, ob ihr Körper trotz des Alters von einem jüngeren Mann akzeptiert wird. Ali macht die Tür auf und begrüßt sie: „Guten Tag!“ Emmis weiblicher Körper wird durch Alis Bestätigung anerkannt. Als gespiegelte Entsprechung dieser Szene sieht man später Ali in der Dusche stehen (Timecode 51:50, Bild 3). Der Blick fällt wieder über den Spiegel auf seinen nackten Körper. Diesmal öffnet Emmi die Tür: „Du bist sehr schön, Ali...“ Ali grinst im Bewusstsein des eigenen (begehrten) Körpers. Auch Alis Körper, der von der Mehrheitsgesellschaft als fremdartig definiert bzw. stigmatisiert wird, wird von Emmi akzeptiert.



2



3

DISTANZ UND ERKENNTNIS IM SPIEGEL

In der Schlusszene im Krankenhaus gibt es wieder einen letzten Spiegel. Ali teilt das Schicksal vieler anderer Gastarbeiter und liegt aufgrund des unheilbar chronischen Magengeschwürs wie tot im Bett. Nach dem Gespräch zwischen Emmi und dem Arzt, fährt die Kamera auf den Spiegel zu, der an der Wand hängt. Gespiegelt und perspektivisch in einer Flucht angeordnet sieht man Ali und andere (Gastarbeiter-)Patienten in ihren Krankbetten liegen (Kapitel 25, Timecode: 1:31:56, Bild 4). Durch diese Perspektive im Spiegel entsteht so etwas wie ein Unendlichkeitseffekt, indem man endlos verbrauchtes „Arbeiter-Material“ ergänzend assoziiert. Aus dem Protagonisten Ali wird hier ein regloser Statist. Somit wird die gesellschaftliche Analyse des Arztes zur Situation der „Gastarbeiter:innen“ verbildlicht und aus der Distanz als Erkenntnis verallgemeinert.



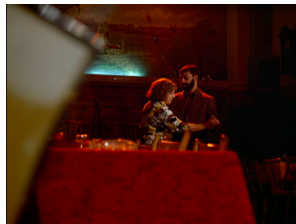
4

SYMMETRIE IN DER ANORDNUNG DER SZENEN

Die dramaturgische Struktur des Films basiert auf einer symmetrischen Anordnung der einzelnen Szenen, die sich an dem Wendepunkt, der Biergarten-Szene, spiegeln. In der ersten Hälfte des Films wird die zunehmende Ausgrenzung durch verschiedene gesellschaftliche Gruppen (Nachbarinnen, Familie, Arbeitskolleginnen, Lebensmittelhändler) aufgebaut. Die Biergarten-Szene bildet mit dem emotionalen Zusammenbruch Emmis den dramatischen Höhe- und gleichzeitig Wendepunkt des Films (Kapitel 15, Timecode 00:59:59-1:03:05, Bild 1). Der Urlaub wird nicht gezeigt, eine Leerstelle, die den Wendepunkt umso abrupter wirken lässt. In der zweiten Hälfte des Films findet, wieder über dieselben Etappen (Nachbarinnen, Lebensmittelhändler, Arbeitskolleginnen, Familie) eine Reintegration Emmis in die Mehrheitsgesellschaft statt. In sich entsprechenden Szenen werden Kameraeinstellungen, Motive und Schauplätze wiederholt und das Zusammenkommen bzw. die Spaltung des Liebespaares wird unerbittlich durchexerziert. Die Eingangsszene in der Wirtschaft z.B. (Kapitel 2, Timecode: 01:27-09:05, Bild 2) wird in der Kneipenszene am Ende (Kapitel 24, Timecode 1:27:31- 1:30:47, Bild 3) mit der gleichen Tanzszene zu gleicher Musik und den fast gleichen Kameraeinstellungen wiederholt und gespiegelt. Die Szene am Arbeitsplatz mit den Kolleginnen (Kapitel 14) taucht wieder auf (Kapitel 19) und auch die Szene mit Ali im Kreise der Freunde in Emmis Wohnung (Kapitel 13) findet in der Szene (Kapitel 20) eine Entsprechung, in der die Kolleginnen Emmi besuchen und den exotischen Mann auch mal anfassen dürfen.



1



2



3

BILDSYMMETRIE UND TABLEAUS

Die Einstellungen sind teilweise statisch und die Bildkomposition basiert oft auf einer strengen Symmetrie. (s. RAHMENANALYSE, Kapitel 09, Das Hochzeitsessen) Immer wieder wird die Gesellschaft, die die Außenseiter:innen beobachtet, als statisches Gruppen-Tableau angeordnet gezeigt. Der bedrohliche gesellschaftliche Blick wird noch zugespitzt, indem diese Gruppen oft in einer Pfeilform aufgestellt sind, die mit der Spitze auf die Beobachteten hinzielt. (s. Kapitel 15, Im Biergarten 59:59-1:03:05 oder Kapitel 02, Das Kennenlernen, Timecode: 1:27)

RAHMUNGEN UND GITTER

Fassbinder baut seine Bilder ästhetisch stilisiert und nach grafischen Prinzipien auf. Rahmungen oder Umrahmungen wie z.B. Türen, Bäume, Durchgänge o.ä. gliedern das Bild. Auch mit Fenstergittern und Geländern werden Bereiche innerhalb des Bildes gesetzt und abgegrenzt. Gitter bilden Trennungen zwischen Figuren oder fassen Figuren ein: Die Nachbarin verschanzt sich hinter einem Fenstergitter und beobachtet Emmi und Ali im Treppenhaus. Emmi oder später auch Yolanda sitzen im Treppenhaus an ihrem Arbeitsplatz allein hinter den Geländerstäben wie eingesperrt, in dem Moment als die Kolleginnen sie ausgrenzen. Der voyeuristische Blick der Gesellschaft und die Verhältnisse zwischen den Figuren im Bild werden durch diese Strukturelemente bildnerisch kommentiert.



THEATER UND FILM – TÜREN ALS ZUTRITTE ZU WELTEN

„Fassbinders Film ist wie ein Theaterstück in Szenen geschrieben und inszeniert, daher ist wäre der Begriff der Szene verstanden als Einheit von Raum und Zeit, zutreffender als der der Sequenz.“ (8) Die Auftritte zum Szenenbeginn durch eine Türe (vergl. Kapitel 2, Emmis erster Auftritt in die Kneipe) oder der Abtritt zum Szenenende (vergl. Kapitel 2, Abtritt Emmi und Ali am Ende der Szene) oder der Auftritt mitten in eine Szene hinein (vergl. Kapitel 10) unterstreichen diesen theatralen Charakter.

(8) (In Michael Töteberg (Hrsg.): Fassbinders Filme. Bd3. Frankfurt am Main 1990. S. 52-56

SZENENANALYSE: DIE ERSTE BEGEGNUNG

(Kapitel 2, Timecode: 01:27-09:05)

DIE HANDLUNG

Die Tür öffnet sich und Emmi Kurowski betritt die Wirtschaft. Am Tresen stehen einige Männer mit zwei Barmädchen, trinken Bier und hören arabische Musik. Emmi bleibt neben der Tür stehen, nimmt dann schließlich am Tisch neben der Tür Platz und bestellt unsicher eine Cola. Eines der Mädchen ändert die Musik und fordert Ali, nachdem er ihr eine Abfuhr erteilt hat, dazu auf, mit der „alten Frau“ zu tanzen. Ali fordert Emmi zum Tanz auf und führt sie an den Blicken der Anderen vorbei auf die Tanzfläche. Während die beiden zu „*Du schwarzer Zigeuner*“ (8) tanzen, reden sie miteinander. Ali begleitet Emmi wieder am Tresen und den Blicken der anderen vorbei zu ihrem Tisch, setzt sich zu ihr und bezahlt auch ihre Cola. Sie verlassen die Wirtschaft, er begleitet sie nach Hause. Die Szene endet, indem die Kamera auf der zurückbleibenden Wirtin Barbara verharrt.

KAMERA UND SCHNITT: VOM WESTERN ZUM MELODRAMA

Die erste Einstellung ist eine Totale über eine Flucht von Tischen hinweg in den Raum, in den Emmi durch die Tür ganz hinten eintritt (Bild 1). Dann ein Gegenschnitt auf die Gruppe am Tresen, die statisch als *Tableau* angeordnet exkludierend auf die Eintretende starrt (Bild 2). Nächstes Bild nah auf Emmi. Hier setzt Fassbinder auf eine Schuss-Gegenschuss-Montage, die die Distanz zwischen Emmi und der Gruppe unterstreicht und an die Barszenen aus Western-Filmen erinnert. Barbara löst sich aus dem *Tableau*, geht zu Emmi. Hier folgt die Kamera nicht wie erwartet dem Gang, sondern fährt auf den am Tresen stehenden Ali zu. Dann wieder ein Gegenschnitt zu Emmis Tisch, an dem Barbara ankommt (Bild 3). Indem die Kamera diesmal auf Emmis Gesicht zufährt, verschwindet Barbara links aus dem Bildrahmen. Emmi schaut Ali an. Durch diese doppelte Fokussierung und den Blickwechsel wird klar, dass es im Weiteren um Emmi und Ali gehen wird.

Als das Paar zur Tanzfläche geht, hat die rückwärtsfahrende Kamera die beiden zunächst fest im Blick. Als sie jedoch die gaffende Gruppe passieren, bleibt die Kamera im Schwenk auf der Gruppe hängen. Erst im Umschnitt sieht man die beiden wieder, als diese schon auf der Tanzfläche angekommen sind, über die Tische hinweg, links die Musikbox im Anschnitt, wie aus der voyeuristischen Perspektive der anderen (Bild 4). Im nächsten Bild ist die Kamera ganz nah bei den beiden und lässt die Blicke vergessen. Während des Tanzes wechselt die angespannte Western-Stimmung einen Moment lang in ein beginnendes Melodrama, indem die Kamera nah bei Emmi und Ali bleibt. (Bild 5) Dennoch wird immer zu der Gruppe am Tresen geschnitten, die das tanzende Paar mit den starren Blicken beobachtet. (Bild 6) Am Ende der Tanzszene läuft das Paar wieder den langen Spießbrutenlauf an den Blicken vorbei, zurück



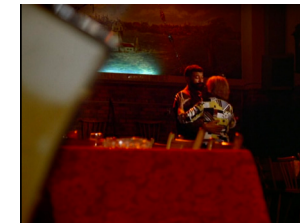
1



2



3



4



5



6



7



8

zum Tisch, an dem Emmi vorhin allein saß. Die Kamera steht hier schon beim Tisch, so dass der schlauchartige Gang sichtbar ist und das Paar auf die Kamera zuläuft. Von diesem Moment an sind Emmi und Ali zusammen die Außenseiter im Raum (Bild 7). Der letzte Blick der Wirtin Barbara deutet auf ihre Eifersucht hin, spiegelt aber auch ihre Überraschung über Alis Entscheidung, Emmi nach Hause zu begleiten (Bild 8).

RAUMKONSTRUKTION DURCH LICHT UND MUSIK

Die arabische Musik, die in der Kneipe spielt, verstärkt die Andersartigkeit des Raums. Schon in der ersten Replik zwischen Barbara und Emmi wird die „fremde Musik“ kommentiert. So wird der Raum als fremdartig für Emmi konnotiert. In dem Lied *Al Asfouriyeh* der libanesischen Starsängerin Sabah, beschreibt eine unglückliche Frau ihre Einsamkeit und ihre Sehnsucht nach einem abwesenden geliebten Mann: „*Mein Maß an Elend ist so weit, wie der Weg bis zum Mond*“. Der Liedtitel *Al Asfouriyeh* bedeutete wörtlich „der Platz, an dem die wilden Vögel sich treffen“, wird aber auch im Sinne von „Ort, an dem die Verrückten sind“ benutzt, um den harschen Ausdruck Irrenhaus poetisch zu umgehen.

Das Schlagerlied „*Du schwarzer Zigeuner*“ vom Paul Dorn Tanz-Orchester aus dem Jahr 1933 thematisiert ebenfalls Liebesleid. Der rassistische Titel ist von dem Barmädchen bewusst gewählt, um Ali zu beleidigen und auszugrenzen. Der gemeinsame Tanz aber bezieht Emmi fortan in das geteilte Schicksal mit ein, nämlich in die Stigmatisierung und den Ausschluss aus einer Mehrheitsgesellschaft. Trotz des rassistischen Titels könnte man den Liedtext auch als eine Spiegelung des arabischen Liedes vom Beginn sehen. Wieder geht es hier um die Einsamkeit und unerfüllte Sehnsucht eines Liebenden. „...*Will mein Herz betören bei Musik und Wein, /Du schwarzer Zigeuner, du kennst meinen Schmerz, /Und wenn deine Geige weint, weint auch mein Herz*“. Eben diese Einsamkeit und das geteilte Schicksal der Ausgrenzung ist das, was die beiden zusammenbringt.

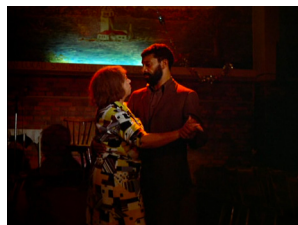
So wie die Musik den Raum definiert, beschreibt auch das teilweise künstlich gesetzte Licht den Raum und schafft so verschiedene Zonen. Während des Tanzes ergießt sich das rote Bühnenlicht über die Tanzfläche, das die beiden ganz umschließt. Sie wirken abgetrennt, wie in einem anderen Raum, der sie vor den exkludierenden Blicken der feindlich gaffenden Gesellschaft schützt. Hier entsteht plötzlich ein intimer Vertrauens-Raum, in dem Ali seine Ausgrenzungserfahrungen beschreiben kann.

AUSSTATTUNGEN, ZEITGESCHICHTLICHE ABLAGERUNGEN UND ÜBERSCHREIBUNGEN

Das Plakat der türkischen Sängerin *Gül Nihal* (Bild 9) und das Bild über der Tanzfläche mit dem von Meer umgebenen Mädchenturm und der Altstadt von Istanbul (Bild 10) sowie das große Gemälde mit dem Blick über den Bosphorus (Bild 11) geben den Hinweis, dass die Szenerie in einer von türkischen Migrant:innen frequentierten Kneipe gedreht ist (Çağlayan in der Breisacherstr. 30 in München-Haidhausen, heute eine Pizzeria). Hinter dem Tisch, an dem Emmi Platz genommen hat, befindet sich ein orientalischer Wandteppich mit einer Szenerie von tanzenden und musizierenden Menschen. Die Bestuhlung deutete darauf hin, dass es vielleicht auch einmal eine urige Wirtschaft war, deren Interieur nun an die neuen Gäste angepasst wurde. Ähnlich wie die italienische Osteria, (s. Seite 20 Kapitel 09) die ehemals das Lieblingslokal von Hitler war und sich durch Migration gewandelt hat. Auch das Liedgut der Musikbox weist diese sich überlagernden Spuren von nationalsozialistischer Vergangenheit mit migrantischer Gegenwart auf.



9



10



11

RAHMENANALYSE: DAS HOCHZEITSESSEN

Kapitel 9, Timecode: 00:40:22

DAS LOKAL

Emmi und Ali besuchen nach der Trauung im Standesamt ein Lokal. Mit einem Hochzeitsessen wollen sie einmal richtig feiern. Emmi erklärt vor dem Eintreten: „*Das ist das Lokal, wo der Hitler immer gegessen hat, von 1929 bis '33, da wollt ich immer wahnsinnig gern mal hin.*“ Jetzt ist es allerdings eine „Osteria Italiana“ geworden, wie wir durch das Schild über der Tür erfahren.



DAS PAAR BEIM HOCHZEITSESSEN

In der nächsten Einstellung sehen wir, dass das Paar im Gasthaus allein nebeneinander an einem weiß gedeckten Tisch sitzt. Die roten Hochzeitsblumen liegen auf dem Tisch vor den Beiden wie auf einem Grab. Die Stühle ihnen gegenüber sind leer. Ein Landschaftsgemälde im romantischen Stil, von Carl Wuttke um das Jahr 1890, bildet den Hintergrund. Ein paar gelbe Lampenschirme beleuchten die Szenerie von oben wie Glockenblumen. Das Bild ist aus der Totalen aufgenommen. Ein Türrahmen und ein dunkelgrüner Vorhang, der im Türrahmen hängt, rahmen das Paar ein, sodass es wie eingequetscht und fixiert wirkt. Die massive, dunkle Holzvertäfelung rechts und links im Vordergrund mit den leeren Kleiderhaken, an die man Gamsbarthüte anhängen könnte, vermittelt eine schwere „alt-deutsche“ Stimmung. Dieses Dekor weckt Assoziationen zum Stammtisch und zu deutscher *Gemütlichkeit*, steht aber im Kontrast zu der Leere des Ambientes. Die bedrückende Stimmung und die eigentlich ungemütliche Einsamkeit werden durch die grünliche Farbgebung des gesamten Bildes unterstützt.

Das Bild ist streng zentralperspektivisch komponiert, sodass die Spiegelachse wie eine Trennlinie zwischen den Partnern verläuft. Die vertikalen Linien werden in der hölzernen Wandvertäfelung und in den Streben der leeren Stühle vor dem Paar, die sich im frisch gewachsenen Fußboden spiegeln, wieder aufgegriffen. Die Tische rechts und links im Vorraum sind in Fluchtlinien angeordnet, die den Blick ebenfalls führen und auf das Zentrum lenken. Das Bild wirkt statisch. In dem leeren Raum erscheint das Hochzeitspaar beengt, einsam und deplatziert. Einzig der Kellner, der links angeschnitten im Türrahmen steht, bricht diese Symmetrie und scheint wie ein Türhüter die einzige Führung in diesem Ambiente anzubieten. Fassbinder stellt die Figuren isoliert dar, sodass die Zuschauer:innen mit Distanz auf das Geschehen blicken. Der:Die Zuschauer:in soll sich nicht mit den Figuren identifizieren, sondern er:sie soll reflektieren.

ANALYSE EINER EINSTELLUNG: DIE AUSGRENZUNG

Timecode: 57:38-59:09

DIE HANDLUNG

Emmi und ihre Arbeitskolleginnen sitzen in der Mittagspause im Treppenhaus. Die Kolleginnen sitzen auf der Fensterbank, essen ihr Pausenbrot und sprechen über Alltäglichkeiten. Emmi sitzt auf der Treppe gegenüber und bittet um ein Messer, wird aber von den anderen ignoriert. Als sie am Gespräch über die Krebsvorsorge teilnehmen will, stehen die Kolleginnen auf, gehen die Treppe hinunter und finden einen anderen Platz entfernt von Emmi. Emmi bleibt an ihrem Platz allein zurück.



DIE EINSTELLUNG UND DIE KAMERA

Das Anfangsbild ist wie folgt aufgebaut: Die drei Kolleginnen sitzen links im Bild auf der Fensterbank dicht nebeneinander. Die Kolleginnen auf der Fensterbank nehmen 2/3 des Bildes ein. Emmi sitzt mit Abstand gegenüber auf der Treppe und wird durch das Gitter des Treppengeländers eingerahmt und fast verdeckt. Die Kamera befindet sich in einem Flur auf demselben Geschoss, der parallel zum Treppenhaus verläuft. Zunächst blickt sie durch das Fenster neben dem Etageneingang ins Treppenhaus. Das Bild wird durch die Streben des Fensters rechts und links eingerahmt. Die Kamera fährt dann nach links über den Fensterrahmen und die Türleibung, die einen Moment das gesamte Bild ausfüllt, blickt dann durch die Tür und fährt schließlich auf Emmi zu. Die Kamera erreicht ihre Endposition, indem die Kolleginnen ganz aus dem Bild verschwinden, und hält auf Emmi inne. Dann kommt ein Schnitt und die Kamera blickt von unten aus dem Treppenhaus auf die Szene. Die Kolleginnen sind durch das Gitter hindurch sichtbar, Emmis Kleid sehen wir im Anschnitt. Schnitt zurück in die vorherige Einstellung, Emmi versucht am Gespräch teilzunehmen, daraufhin stehen die Kolleginnen auf und wechseln den Ort nach weiter unten im Treppenhaus. Die Kamera fährt zurück, wieder am Türrahmen vorbei, folgt den Kolleginnen mit einem Schwenk und blickt wieder durch das Fenster nach unten ins Treppenhaus. Schnitt auf Emmi, die hinter dem Treppengeländer gerahmt durch die Geländerstäbe und zwei massive rote Säulen im Vordergrund allein zurückgeblieben ist. Sie schaut auf die Kolleginnen und wendet sich dann wieder ihrem Brot zu.



DIE ANALYSE

Die Szene spielt am Arbeitsplatz von Emmi. Die Kolleginnen bilden eine Gruppe und stehen für die Mehrheitsgesellschaft. Emmi ist rechts im Bild hinter dem Gitter eingesperrt, also ausgegrenzt von dieser Mehrheitsgesellschaft. Die Kamera fährt nach links und nimmt in ihrer Endposition Emmi als Identifikationsfigur befreit von den Gitterstäben des Treppengeländers ins Zentrum. Die Kolleginnen verschwinden aus dem Bild. In dem Schnitt auf die Kolleginnen, die durch das Geländer hin sichtbar werden, sehen wir wieder die Frauen der Mehrheitsgesellschaft, die eingesperrt in ihren Ängsten und Sorgen (Krebsvorsorge) sind. Emmi steht auf und nimmt sich selbst das Messer. Sie ist unabhängig von den Ängsten der Gesellschaft. Sie beansprucht einfach für sich das, was sie braucht. Die Kolleginnen fühlen sich bedroht und gehen weg. Sie bleiben weiter bei ihren Ängsten, sie wollen gemeinsam zum Krebstest gehen, „*allein habe ich Angst*“. Emmis Ausgrenzung wird im Schlussbild der Szene noch einmal deutlich gemacht, indem sie wieder hinter den Gitterstäben des Geländers eingesperrt bleibt. Die massiven Säulen des Treppenhauses wirken wie die unumstößliche, einengende Moral der Mehrheitsgesellschaft.

WIEDERHOLUNG

Der Schauplatz Treppenhaus mit den Kolleginnen wiederholt sich an zwei weiteren Stellen im Film. Jedes Mal hat sich die soziale Konstellation grundlegend durch den Verlauf der Handlung geändert, was sich jeweils auch in den entsprechenden Einstellungen der Kamera spiegelt. In der Szene (s. Kapitel 5, Timecode: 22:29- 25:17), in der Emmis Arbeitsplatz zum ersten Mal etabliert wird, wird der Ausschluss durch die Kolleginnen als Warnung für Emmi deutlich gemacht. In der Szene, die hier analysiert wurde, wird Emmi ausgegrenzt (s. Kapitel 14, Timecode: 57:38-59:09). Bestimmte Einstellungen dieser Szene werden dann in der späteren Szene (s. Kapitel 19, Timecode: 1:16:02- 1:18:22) wiederholt. Allerdings ist die Rollenverteilung hier eine andere: die Arbeitskollegin Frieda wurde rausgeworfen und durch eine neue Kollegin ersetzt. Emmi wurde wieder in die Runde der Kolleginnen aufgenommen und die neue Kollegin Yolanda, die eine Migrantin ist und „*einer ganz anderen Lohngruppe angehört*“, wird ausgegrenzt. Die Kamera fährt - fast identisch wie in der vorherigen Szene im Treppenhaus – wieder am Türrahmen vorbei, folgt den Kolleginnen – diesmal ist Emmi dabei – mit einem Schwenk und blickt wieder durch das Fenster nach unten ins Treppenhaus. Emmi gehört diesmal zur Gruppe. Die letzte Einstellung ist hier ebenfalls fast identisch: Yolanda sitzt alleine auf der Treppe hinter den Geländerstäben.



WIDERSPIEGELUNG IN DER BILDSPRACHE: RESONANZEN



Römische Pietà von Michelangelo (1498-1499)



Angst essen Seele auf, Kapitel 24



Maria nach der Kreuzabnahme, Wassili Perow



Hartz4 essen Seele auf - Graffiti am Leopoldplatz/ Berlin-Wedding



Angst essen Seele auf, Kapitel 25

IV – IM VERGLEICH

DIALOGE ZWISCHEN FILMEN: ALL THAT HEAVEN ALLOWS (1955) UND ANGST ESSEN SEELE AUF (1974)

Mit *Angst essen Seele auf* hat Fassbinder sicherlich seinem väterlichen Vorbild Douglas Sirk im Allgemeinen und dessen Film *All that Heaven Allows* (1955) im Besonderen ein Denkmal setzen wollen. *Angst essen Seele auf* als ein Remake von Douglas Sirks *All that Heaven Allows* zu bezeichnen, wäre allerdings nicht angemessen. Dennoch ist die Inspiration, die Fassbinder aus diesem Film gewonnen hat, deutlich sichtbar. Der Plot weist gewisse Parallelitäten auf, ebenso die Konstellation der Figuren, die aufgrund ihrer Liebe aus der Gesellschaft ausgestoßen worden sind und nun wieder um die Anerkennung der Mehrheitsgesellschaft ringen.

HOLLYWOODS TRAUMFABRIK VERSUS POETISCHER REALISMUS

Anstatt Sirks Charaktere und die Hollywood-Settings nur nachzuahmen, verlagert Fassbinder die Handlung ins München der 70er Jahre, an dem die Zeit des Nationalsozialismus nicht spurlos vorüber gegangen ist und sich auch die Präsenz der Arbeitsmigranten:innen ins Stadtbild und die Gesellschaft eingeschrieben hat. Das Hollywood-Melodrama wird von Fassbinder lediglich als Zitat in einzelnen Haltungen der Figuren aufgenommen: z.B. bricht Emmi verzweifelt weinend am Türrahmen zusammen (vergl. Kapitel 21) oder in den Tanzszenen, in denen Ali und Emmi verklärt im gleißend roten Licht tanzen (zu Beginn in Kapitel 2 aber auch zum Ende des Films in Kapitel 24). Fassbinders Figuren sind zutiefst in der Realität verwurzelt und bilden das kleinbürgerliche Arbeitermilieu in der BRD in gewisser Weise realistisch ab. So verlagert Fassbinder die Geschichte aus der privaten Sphäre einer Romeo-und-Julia-Liebesgeschichte in eine gesellschaftspolitische Sphäre, in der Diskriminierung, Ausgrenzung und Ausbeutung deutlich gezeichnet, kritisch erkannt und bewertet werden können.

DARSTELLUNG DER LIEBESPAARE

Die Witwe Cary Scott (Jane Wyman) hat zwar gerade ihren Mann verloren, wird von der Nachbarin versetzt und weiß wohl nicht so recht, was sie in ihrem großen Haus anfangen soll, steht aber trotz allem ohne materielle Sorgen in der Mitte der Gesellschaft. Sie ist eine akzeptierte Person und scheint bei den Männern der Gesellschaft sehr begehrt zu sein, da sie an einem Abend im Club direkt zwei Heiratsangebote bekommt. Ron Kirby (Rock Hudson) ist zwar nur ein Gärtner, jedoch äußerst selbstbewusst, unabhängig, mit natürlichem Teint amerikanisch-strahlend-schön und scheint sein Leben im Griff zu haben. Die Liebenden bei Douglas Sirk sind gutaussehende, perfekte Hollywood Figuren, mit denen sich der Zuschauer identifizieren und die vorgesehene Katharsis ungebrochen durchleben kann. Damit unterscheiden sich die beiden Protagonist:innen grundlegend von Emmi und Ali in *Angst essen Seele auf*. Emmi steht am Rande der Gesellschaft, sichtlich „jenseits ihrer besten Jahre“, Ali ist kein selbstgewählter Außenseiter, sondern wird von der Gesellschaft als sog. „Gastarbeiter“ und „Hund“, wie er selbst sagt, betrachtet und entsprechend schlecht behandelt. Was aber die Figuren aus beiden Filmen in jedem Falle verbindet, ist ihre Einsamkeit und der Anspruch auf ein Glück, das jenseits der gesellschaftlichen Normen liegt.

DIE LIEBE BEIM KAFFEE

Trotz großer Unterschiede entsteht die wahre Liebe bei beiden Regisseuren beim Kaffee. Diese Szene muss es Fassbinder wohl besonders angetan haben: „Und weil die Freundin nicht Kaffee trinken kann mit Jane, trinkt Jane Kaffee mit dem Statisten. Auch hier immer noch nur Nahaufnahme auf Jane Wymann. Rock hat immer noch keine rechte Bedeutung. Wenn er die hat, hat er die Nahaufnahme. Das ist eben einfach und schön. Und jeder kapiert.“ So trinken auch in *Angst essen Seele auf* Ali und Emmi, als sie sich verlieben, viel Kaffee. Das könnte auch als Reminiszenz oder vielleicht sogar Hommage an Carys und Rons erste Szene gelten. Im Weiteren werden wir einige Szenen bzw. Motive einander gegenüberstellen, die sich in beiden Filmen finden.



All that Heaven Allows



Angst essen Seele auf

DER FERNSEHER

In *All that Heaven Allows* schenken Carys Kinder ihr einen Fernseher, damit dieser ihr in ihrer Einsamkeit Gesellschaft leistet. Der Fernseher wird Cary vorgestellt: „All you have to do is to turn that dial and you have all the company you want right there on the screen. Drama, comedy, life's parade at your fingertips.“ (S. 24, Bild 1) Die Kamera fährt langsam auf den Fernseher zu und, gerahmt im Fernsehbildschirm, erscheint das gespiegelte Bild von Cary. Sie sitzt sich selbst gegenüber, weiterhin als eine einsame Witwe, die für ihre Kinder die große Liebe aufgegeben hat (S. 24, Bild 2). Der Fernseher als neue gesellschaftliche Errungenschaft der 1950er Jahre, stellt bei Sirk das Motiv für die Einsamkeit im Alter dar. Genau dieses Motiv hatte Fassbinder fasziniert: „Nach dem Film ist die amerikanische Kleinstadt das letzte, wo ich hinwollte. Das sieht dann so aus, daß Jane irgendwann zu Rock sagt, daß sie ihn jetzt verläßt wegen der depperten Kinder und so. Rock wehrt sich nicht sehr, er hat ja die Natur. Und Jane sitzt am Heiligen Abend da, die Kinder werden sie verlassen und haben ihr einen Fernsehapparat geschenkt. Da bricht man zusammen im Kino. Da begreift man was von der Welt und was sie macht an einem.“ (9)

(9) Rainer Werner Fassbinder: *Imitation of Life*. Über die Filme von Douglas Sirk. In: Ders.: *Filme befreien den Kopf*. Hrsg. von Michael Töteberg. Frankfurt am Main 1984. S. 13.

Fassbinder übernahm den Fernseher als Motiv von Sirk in *Angst essen Seele auf*. Emmi hat in ihrem Wohnzimmer auch einen Fernseher stehen. Dieser wird von ihrem Sohn in einem unkontrollierten Wutanfall zerstört, nachdem sie ihren neuen Ehemann vorstellt (siehe Kapitel 10, Bild 3). Man könnte denken, dass zwischen diesem Fernsehapparat und dem Fernseher in *All that Heaven Allows* – wenn sie auch nicht identisch sind – eine Verbindung besteht. Der zerstörte Fernseher von Emmi könnte der Fernseher sein, den Cary vor 19 Jahren von ihrem Sohn geschenkt bekommen hat. Bei Emmi ist er wohl schon lange nicht mehr angeschaltet worden, da sie schon längst zu dem Schluss gekommen ist, dass der Fernseher einen lebendigen Mann nicht ersetzen kann. Das Motiv des Fernsehers schafft auch eine seelische Verbindung zwischen den Söhnen von Cary und Emmi. Cary bekommt den Fernseher von ihrem Sohn geschenkt, der hofft, sie damit in ihrer gesellschaftlichen Position als ehrbare Witwe zu fesseln. Emmis Sohn ist sauer, dass der Fernseher nun doch seine Funktion nicht erfüllt bzw. seine Mutter nicht vor der Schande bewahrt hat. Bei Fassbinder steht also der Fernseher in gleicher Weise als Motiv für Konformität, Passivität und Anpassung.



1 – All that Heaven Allows



2 – All that Heaven Allows



3 – Angst essen Seele auf

BEZIEHUNG ZWISCHEN DER MUTTER UND IHREN KINDERN

Sirk konzentriert sich bei der Darstellung seines Konfliktes in besonderer Weise auf die weibliche Figur, wodurch Fassbinder ebenfalls sicherlich, wie er selbst sagt, sehr inspiriert war: „Bei Douglas Sirk, da denken die Frauen. Das ist mir bei keinem Regisseur aufgefallen. Bei keinem. Sonst reagieren Frauen immer, tun was, was Frauen eben tun, und hier, da denken sie. Das muss man sehen. Es ist schön, eine Frau denken zu sehen. Das gibt Hoffnung. Ehrlich.“ (10) Besonders zeigt sich eine Parallele in der Szene, in der die Mutter, in der Hoffnung auf Verständnis, den Kindern ihre Liebe gesteht. Die Kinder jedoch gestehen der Mutter in beiden Filmen kein eigenes Leben jenseits ihrer Rolle als Mutter bzw. bei Sirk als Dame der Gesellschaft zu. Während sich in *All that Heaven Allows* der Dialog fast beiläufig entspinnt, um dann im Entsetzen der Kinder zu kulminieren, arrangiert Fassbinder die Szene von Beginn an theatral und sehr statisch. Die Kinder sind gestaffelt in einem Tableau angeordnet (Bild 1), und die Szene wird in einer Schuss-Gegenschuss Montage aufgebaut bis zum Auftritt von Ali durch die Tür in die Szene. Um das Entsetzen zu untermauern, fährt die Kamera in einer Nahaufnahme die starren Gesichter der einzelnen Kinder ab. Bruno zertrümmert den Fernseher: „Das hättest du nicht tun dürfen, Mutter. Das nicht. Diese Schande das... Jetzt musst du vergessen, daß du Kinder hast. Ich will mit einer Hure nichts mehr zu tun haben.“ Auch Carys Sohn verlässt wutschnaubend das Haus und lässt eine äußerlich starre aber hier innerlich zusammenbrechende Mutter zurück (Bild 2). Während bei Fassbinder die Szene starr organisiert ist, bricht hier die Mutter weinend am Sofa zusammen. Dennoch zieht Emmi, ganz im Gegensatz zu Cary, es keinen Moment in Erwägung, ihr Glück ihren Kindern zu opfern.



1 – Angst essen Seele auf



2 – All that Heaven Allows

(10) „Filme befreien den Kopf“ – Imitation of Life- über die Filme von Douglas Sirk S.14

SPIEGEL UND GITTER

Carrie wird in *All that Heaven Allows* immer wieder im reich dekorierten Haus, leidend hinter Fensterglas und durch Fenstergitter gerahmt, bildhaft eingesperrt, gezeigt. Die Figur der liebenden Frau, die als Opfer der gesellschaftlichen Vorstellungen zur Bewegungslosigkeit verurteilt wird, wirkt wie gemalt und hinter Glas gebannt. Auch Fassbinders Emmi wird mehrfach hinter Glas und eingerahmt im Fensterkreuz des Treppenhauses gezeigt. Spiegel tauchen als wichtige Motive sowohl in Fassbinders als auch in Sirks filmischem Werk mehrfach auf. In *All that Heaven Allows* gibt es mehrere Szenen in denen Cary über den Spiegel gezeigt wird. Eine besonders bemerkenswerte Szene ist jene, in der Carys gespiegeltes Bild auf dem Fernsehschirm erscheint. Die Kamerafahrt auf den Spiegel zu erinnert auch an den Spiegel, der in der Krankenhausszene in *Angst essen Seele auf* (siehe Kapitel 25) vorkommt.



All that Heaven Allows



Angst essen Seele auf



All that Heaven Allows



All that Heaven Allows

SCHLUSSZENE IM KRANKENHAUS / KRANKENBETT

In beiden Filmen gibt es kein wirkliches Happy End, wie Fassbinder lakonisch in seinem Sirk-Essay bemerkt: „Aber jetzt, wo sie da ist da ist das kein Happy End, obwohl sie zusammen sind die beiden. Wer sich so Schwierigkeiten macht mit der Liebe, glücklich wird der nicht sein können später.“ Er selbst allerdings verlagert die Schlusszene durch die Krankheit auf eine allgemeine gesellschaftliche Ebene. Die Magenkrankheit ist eine Gastarbeiterkrankheit, die, durch die schlechten Bedingungen verursacht, auch unheilbar ist und keine Aussicht auf ein glückliches Ende übriglässt.

GEGENSEITIGE FREUNDSCHAFT

In jedem Falle hat Fassbinder Douglas Sirk sehr verehrt. Auch Douglas Sirk verband eine tiefe Freundschaft mit dem um vieles jüngeren Künstler. Er sagte nach dem Tod von Fassbinder: „Today I have lost a good friend and Germany a genius. I would never have thought that the evil day would arrive when I, so much older, would be writing these words of mourning for this thirty-six-year-old man. Fassbinder has left an amazing oeuvre of more than forty films. As magnificent in their form as in their theme, Fassbinder's films were for a long time controversial, and hopefully will stay that way. For only those things that can survive opposition, have the power of permanence.“

EIN FILM UND SEINE VERBINDUNGEN

Angst essen Seele auf bildet einen Meilenstein in der Filmgeschichte und hat somit selbstverständlich auch das Schaffen vieler weiterer Filmemacher:innen inspiriert. Im Folgenden sind einige Beispiele aufgeführt, die Motive aus *Angst essen Seele auf* aufgreifen, weiter-spinnen, konterkarieren oder auch kritisch hinterfragen und diskutieren. Der erste Film dieser Liste ist älter als *Angst essen Seele auf* und zeigt beispielhaft, dass auch Fassbinders Film in einer filmischen Tradition steht und Motive und Elemente älterer Filme aufgreift und rezipiert.

IL POSTO (DER JOB, ERMANNO OLMI, ITALIEN 1961) – ENTHALTEN IN DER CINED FILMSAMMLUNG

Olmi folgt dem schüchternen, jungen Domenico von seiner friedlichen Landgemeinde in die hektische Großstadt Mailand. Weniger inhaltlich als vielmehr formal finden sich in diesem Film des späten Neorealismus Parallelen zu Fassbinders Film. Es gibt ebenfalls häufig statische Bildanordnung sowie Rahmungen und Spiegelungen. Die Architektur der Büros und der Fabrikgebäude rahmt und engt die Figuren des Films ein. Die Spiegelungen der Schaufenstervitrinen oder Domenicos Blick in den Spiegel stehen für die Sehnsucht nach Verbesserung der eigenen Lebensumstände in einer Welt, in der der Wirtschaftsboom tiefgreifende soziale Veränderungen mit sich bringt. Die ruhige, eindringliche Kamera unterstreicht die Verlorenheit der Menschen, die zwischen Tradition und Moderne gefangen sind. Wie auch Fassbinder zeigt Olmi seine Protagonisten der Arbeiterklasse nicht als Teil der breiten Masse, sondern gibt ihnen klare Konturen. Sie werden zu Individuen mit dem sich das Publikum identifizieren kann. Der Film ist wie eine Momentaufnahme des Lebens, ohne wirklichen Anfang und Ende, es scheint als würde er ewig weiterlaufen.



MIES VAILLA MENNEISYYTTÄ (DER MANN OHNE VERGANGENHEIT, AKI KAURISMÄKI, FINNLAND 2002) - ENTHALTEN IN DER CINED FILMSAMMLUNG

Minimalistisch kunstvoll in der Form und zugleich mit menschlicher Tiefe in der reduzierten Figurendarstellung zeigt Aki Kaurismäki seinen Protagonisten, der sein Gedächtnis verloren hat und sich nun aus dem Nichts alles wieder aufbauen muss. Auch sein Film beschäftigt sich mit Liebe und gesellschaftlicher Ausgrenzung. Die Blicke zwischen den Figuren und ihre Anordnung zueinander (und zum Gesamttraum) erzählen wie auch in *Angst essen Seele auf* auf einer Metaebene mehr über die wahren Gefühle und Sehnsüchte der Figuren als manche Dialoge. Die Kamera verweilt lange auf diesen Menschen, die in absichtsvoll statischen Anordnungen häufig wie Teile eines Gemäldes wirken.



FAR FROM HEAVEN (TODD HAYNES, USA 2002)

Unverkennbar ist der Film von Todd Haynes durch das Hollywood-Melodram *All that Heaven Allows* inspiriert, greift aber auch die durch Hautfarbe verursachten Diskriminierungen von *Angst essen Seele auf* in variiert Form wieder auf. Die Hausfrau Cathy Whitaker führt im idyllischen Vorstadthaus ein durchschnittliches Leben, bis sie den homosexuellen Seitensprung ihres Ehemanns zufällig beobachtet. Gleichzeitig verliebt sie sich in den gutaussehenden afroamerikanischen Gärtner. Das Drama nimmt seinen Lauf. Stilistisch und farblich eher im Technicolor der 1950er Jahre gehalten, zeichnet Haynes meisterhaft die Enge der amerikanischen Kleinstadt-Moralvorstellungen und die darin verdrängten Gefühle und Sehnsüchte nach. Ein eindrückliches Sittengemälde des Umgangs mit Homosexualität und Hautfarbe, was in der Konstellation von marginalisierten Randfiguren versus beobachtender, moralisierender Mehrheitsgesellschaft stark an Fassbinder erinnert.



GEGEN DIE WAND (FATIH AKIN, DEUTSCHLAND 2004)

2004 gewinnt *Gegen die Wand* auf der Berlinale im Wettbewerb der Goldenen Bären und damit bestimmen erstmals die Stimmen der 2. Generation den Diskurs, indem sie eine neue postmigrantische Sichtweise auf Deutschland als Einwanderungsland ins Zentrum rücken. Fatih Akin dazu in einem Interview: „*Unser Blick auf die deutsche Gesellschaft ist ein anderer. Und dadurch auch der auf das Kino. Wir haben noch einen zweiten Blick, den unserer Herkunftsländer. Dann sehen wir das Land durch ganz andere Augen. Wir sehen Sachen, die andere Leute nicht mehr wahrnehmen. Das macht unsere Filme anders. Nicht, dass sie dadurch besser würden, das ist keine Frage der Qualität. Aber wir bringen einfach eine andere Perspektive ein.*“ (11) Als Begleitmaterial zu einer vergleichenden Sichtung beider Filme empfehlen wir ausdrücklich den sehr differenzierten Beitrag von Bettina Henzler und Stefanie Schlüter: „*Perspektivenwechsel Methodische Vorschläge zum Vergleich der Filme **Angst essen Seele auf** (R.W. Fassbinder) und **Gegen die Wand** (Fatih Akin).*“ (12)



CEA MAI FERICITĂ FATĂ DIN LUME (DAS GLÜCKLICHSTE MÄDCHEN DER WELT, RADU JUDE, RUMÄNIEN 2008) - ENTHALTEN IN DER CINED FILMSAMMLUNG

Dieser Debütfilm ist zugleich realistisch wie absurd. In einem Film über das Herstellen eines Werbefilms gibt es endlos sich wiederholende Handlungsschleifen. In der hier dargestellten Eltern-Kind-Beziehung steht nicht wie bei Fassbinder die Mutter im Mittelpunkt, sondern die jugendliche Tochter, die bei einem Preisausschreiben ein Auto gewonnen hat. Dafür hat sie sich verpflichtet, in einem Werbefilm des Sponsors für Softdrinks mitzuwirken. Die Eltern wollen, dass sie das Auto verkauft, um eigene

Lebensträume mit dem Geld zu realisieren, die Tochter möchte es behalten, um ihren Status in ihrer Peer-Group zu erhöhen. Dieses Streitobjekt bringt den wahren Charakter sowohl der Eltern als auch der Tochter Delia zum Vorschein. Kulminationsobjekt und Luxusartikel ist nicht wie bei *Angst essen Seele auf* ein Fernsehgerät, sondern das Auto. Menschliche Beziehungen werden erst in der Widerspiegelung dieses Objekts wahrhaftig, die ganze Welt scheint nur in der Wechselbeziehung mit der Konsumwelt existent.



ALI IM PARADIES/ MY NAME IS NOT ALI (VIOLA SHAFIK, DEUTSCHLAND 2011)

Die Filmwissenschaftlerin und Regisseurin Viola Shafik setzt sich in ihrem Dokumentarfilm mit der Geschichte des Schauspielers El Hedi ben Salem auseinander, indem sie die einzelnen Teammitglieder der Fassbinder-Crew interviewt. Sie folgt seinem Lebensweg bis nach Nordafrika, wo sie die heute erwachsenen Kinder, die Fassbinder damals nach Deutschland holte, aufsucht. *Angst essen Seele auf* wurde vielfach gelobt als entschiedenes Statement gegen Rassismus und als Abrechnung mit der spießigen Moral der BRD. Viola Shafik stellt die Frage danach, was passiert, wenn man an dieser Fassade kratzt und einmal fragt, wer eigentlich dieser ben Salem war und wie sich die Machtkonstellationen innerhalb der Fassbinder-Gruppe gestalteten. Im Interview sagt Shafik: „*Dass die Figuren sozusagen, die Charaktere, die in meinem Film vorkommen, tatsächlich alle noch so denken, wie sie damals gedacht haben. Dass sie unberührt scheinen von dem allgemeinen Diskurs und von der Scheu in Deutschland, mittlerweile seine Ausländerfeindlichkeit offen zu zeigen. Es ist ja auch genau diese Idee, ob wir unsere Ausländerfeindlichkeit losgeworden sind oder ob wir einfach nur besser gelernt haben sie zu vertuschen.*“ Fassbinders ehemalige Mitarbeiter:innen halten sich in diesem Film jedenfalls mit zweifelhaften Äußerungen nicht zurück: „*Die Kinder mussten erst zweimal in die Badewanne gesteckt werden, bevor man sie unter Menschen lassen konnte*“, oder „*Die Kinder haben ja in die Ecken gepisst, die mussten ja erst einmal lernen wie man eine Toilette benutzt*“. In jedem Fall ein wichtiger Dokumentarfilm, der einen kritischen Blick auf Fassbinders Verhältnis zu ben Salem wirft.

(11) Michael Ranze: «Heimat ist ein mentaler Zustand» «Solino», Scorsese und die Globalisierung: Fatih Akin im Gespräch. In: epd-Film 11, 2002.

(12) https://mediarep.org/handle/doc/14951?locale-attribute=de_DE

ZHALEIKA (ELIZA PETKOVA, BULGARIEN 2016) - ENTHALTEN IN DER CINED FILMSAMMLUNG

Die 17-jährige Lora lebt in einem malerischen Bergdorf in Bulgarien. Sie findet es dort allerdings gar nicht so idyllisch. Verwandte und Nachbarn zerreißen sich hinter ihrem Rücken das Maul, da sie sie sich nicht so benimmt wie es von ihr erwartet wird. Sie kleidet sich wie sie will, liebt wen sie will und handelt wie sie will. Wie auch bei Fassbinder steht hier eine weibliche Emanzipationsgeschichte im Vordergrund. Die Protagonistin dieses Coming-of-Age Films weiß spätestens nach dem Tod des Vaters, dass sie ihren eigenen Weg gehen muss. Blicke und Gesten stehen in dem ruhigen Film gleichrangig neben Worten, was das ausdrucksstarke Werk auf mehreren Ebenen faszinierend macht.

**LOVING (JEFF NICHOLS, USA 2016)**

Der Film stellt die gesellschaftlich geächtete Liebe zwischen einer schwarzen Frau und einem weißen Mann ins Zentrum der Handlung und beruht auf einem wahren Fall aus dem Jahre 1967. Das Paar Richard und Mildred Loving gewann einen Rechtsstreit vor dem obersten Bundesgericht in Virginia, der in der Folge das Gesetz, das Mischehen verbietet, außer Kraft setzte. Eine romantische Hollywood-Produktion, die auf dem Festival in Cannes 2016 einen internationalen Erfolg feierte. Der Film könnte ebenfalls im Kontext von *Angst essen Seele auf* interessant sein, da er gesellschaftlichen Rassismus in den USA der 50er und 60er Jahre anschaulich verdeutlicht.

**GET OUT (JORDAN PEELE, USA 2017)**

Get Out ist ein satirischer Mystery-Horror-Thriller, der Comedy-Elemente impliziert. Ein junger, begabter afro-amerikanischer Fotograf soll der Familie seiner weißen Freundin vorgestellt werden. Was zunächst scheinbar harmlos auf einer Gartenparty der betuchten weißen Familie beginnt, steigert sich im Verlauf zu einem grauenvollen Geheimnis. Der Film greift spielerisch Alltagsrassismus in den USA auf, indem er die Konventionen des Horror-Genres fantasievoll nutzt. Die Verweise auf die Rassenfrage in Amerika sind vielfältig und umfassen Assoziationen auf die brutale Sklavenhaltung Schwarzer Personen, Rassengesetze, Polizeigewalt und auf den Alltagsrassismus wie er in den Vororten lauert. Peele bindet durch die subjektive Kameraführung in *Get Out* den:die Zuschauer:in ein, wie er selbst sagt: „Man ermöglicht es einer weißen Person, die Welt für eineinhalb Stunden durch die Augen einer schwarzen Person zu sehen.“ Der Film ist rasant geschnitten und trotz seiner ungeschminkten Brutalität (FSK 16) durchaus eine Erfahrung wert.



WAHRNEHMUNG: ANSICHTEN AUSTAUSCHEN

LAKONISCHE PARABEL: RAINER WERNER FASSBINDERS FILM „ANGST ESSEN SEELE AUF“ WOLFRAM SCHÜTTE, FRANKFURTER RUNDSCHAU, 27.06.1974

Wenn man der internationalen Presse glauben darf, dann war Fassbinders *Angst essen Seele auf* die Sensation des diesjährigen Filmfestivals von Cannes. Der englische „Guardian“, nicht gerade eine Zeitung, die sich durch hitzköpfige Urteile auszeichnet, schrieb sogar: „Fassbinder hätte die Palme (den Hauptpreis) bekommen müssen.“ Was allerdings unmöglich war, weil der Film, der zum ersten Mal seit Kluges Erfolgen in Venedig die Bundesrepublik international wieder ehrenhaft vertrat, nicht im offiziellen Festspielprogramm gezeigt worden war. (...)

Das Erstaunlichste an diesem lakonischen Film ist nicht nur Fassbinders Mut, sich an das heikle Thema zu wagen, sondern auch seine Fähigkeit, diese Liebesgeschichte und ihre Schwierigkeiten ohne falsches Pathos, kühl fast, und doch voller Sympathie mit seinen beiden Hauptfiguren so zu erzählen, dass keine Unglaubwürdigkeit aufkommt.

“ALI: FEAR EATS THE SOUL REVIEW” ROGER EBERT, OCTOBER 05 1974, CHICAGO SUN-TIMES. (13)

Although “Ali: Fear Eats the Soul” was one of the first films by Fassbinder to make an impression outside Germany, his style was already formed and his confidence unshakable. In it, he creates an unlikely social situation and watches it, deadpan, through scenes of excruciating embarrassment and pain. An admirer of the soapy Hollywood melodramas of Douglas Sirk, he liked to add sudden, unexpected dramatic turns, and while in a lesser director they might seem like affectations, in a Fassbinder film they feel more like blows from the fly-swatters of the gods. (...) “Ali” is about an unlikely love that grows between a 35-ish Moroccan immigrant laborer and a 60ish cleaning lady, in a German city that seems to have left them both stranded and lonely. He is handsome and muscular. She is short and pudgy. They meet in a bar, in one of those Fassbinder scenes where silences and mutual embarrassments are stretched out until they pass through comedy and come out as weirdly constrained parody -- a cross between TV soap opera and the paintings of Edward Hopper.

Fassbinder borrows from Sirk the technique of framing shots so stringently that the characters seem fenced in, limited in the ways they can move.

He'll lock Emmi (Brigitte Mira) in the foreground and Ali (El Hedi Ben Salem) in the background in such a way that neither could move without leaving the frame, and

make you aware of that: He's saying visually that they are locked into the same space, without choices. They remain motionless in his carefully composed visual settings while we absorb their dilemma and (gradually) the fact that he's calling attention to it. In the quietest of ways, Fassbinder is breaking his contract with the audience, which expects plausible fiction. He nudges us to get outside the movie and look at it as absurd, as black humor, as comment on these people so hopelessly trapped in their dreary surroundings and by their fates. (...)

AT THE FILM FESTIVAL: 'ALI': FASSBINDER EXPLORE RACIAL PREJUDICE THE CAST NEW TANNER FILM OPENS EMOTIONS VINCENT CANBY, OCTOBER 07. 1974, NEW YORK TIMES (14)

One of the most encouraging things about Rainer Werner Fassbinder, the young German writer-director-actor, is his extraordinary productivity, not that productivity is much help to someone without talent. There's no question that Mr. Fassbinder, whose «Ali» was shown at the New York Film Festival on Saturday and yesterday evenings, has a great deal of talent, so much that he seems driven by it in the healthiest sense. (...) Mr. Fassbinder obviously works fast. He doesn't fool around getting things perfect. He tries something difficult, and if it works, fine. If not, he'll do it better the next time around. Shakespeare worked this way. So, I'm sure, did a lot of the people in Hollywood in what are called the good old days. Experience doesn't accumulate like dust. You simply can't sit around waiting for it to settle on you. You have to work to get it. Mr. Fassbinder is neither Shakespeare nor an old-time Hollywood type. In addition to his talent and tremendous energy, he has absolutely no fear that he might be off on the wrong track making a fool of himself. (...) I like «Ali» even more because it seems to take even greater risks. Its story is the cinematic equivalent of a piece of pop art. (...) The presence of the director is so dominant in Mr. Fassbinder's films that it's difficult to judge their individual parts. I'm not sure whether Miss Mira and El Hedi Ben Salem, who plays Ali, are especially good actors but they look right. Although they have their idiosyncracies they are primarily types. The entire film, in fact, has a kind of posterlike blandness to it, something that at times is made visual. When Emmi and Ali go outside, other people are seldom seen, unless they are characters in the film. There are no extras in the background to convince you this is photographed reality, which it most certainly is not. «Ali» is not an easy movie to warm up to. It's no May-December romance that tugs at the heart. It is, rather, another quite courageous attempt by Mr. Fassbinder to develop a film style free of the kind of realistic conventions that sentimentalize life's mysteries. (...)

(13) <https://www.rogerebert.com/reviews/ali-fear-eats-the-soul-1974>

(14) <https://www.nytimes.com/1974/10/07/archives/at-the-film-festivalalifassbinder-explore-racial-prejudice-the-cast.html>

VOR DER FILMVORFÜHRUNG

SPIEGELUNGEN UND RAHMUNGEN

- In welchen Filmen, die du kennst, kommen Spiegel vor?
- Was tragen diese zur Filmerzählung bei?

In verschiedenen Filmen, auch in denen des CinEd Programms, finden sich Beispiele für die Verwendung von Spiegeln, die auch immer eine erzählerische und dramaturgische Bedeutung haben. Hier können Bildvergleiche und dazu passende Beschreibungen und Deutungen diskutiert werden. In diesem Zusammenhang kann auch untersucht werden, wie die Figuren im Raum stehen – frei oder durch Raumelemente gerahmt, beziehungsweise begrenzt.



FARBE UND SCHWARZ-WEISS

- Welche unterschiedliche Wirkung auf die filmische Atmosphäre und das Sehgefühl hat ein Film in Farbe im Gegensatz zu einem Film in Schwarz-Weiss auf dich?

Hier können anhand der Fotos oder anhand von Filmausschnitten (aus dem CinEd Programm) die dramaturgische Wirkung von Filmen in Farbe und in Schwarz-Weiss verglichen werden. Es kann auch auf die unterschiedliche Art der Farbwahl (entsättigte oder gesättigte Farben) eingegangen werden. In *Angst essen Seele auf* finden sich mehr gedeckte Farben und typische Modifarben der 1970er (z.B.: grün, braun, gelb oder orange) wieder. In *Das glücklichste Mädchen der Welt* sind es zum Beispiel knallige Farben, die den Werbecharakter des Films im Film unterstreichen (Farbe der Limonade, rote Schleife um das Auto).



DER BEGRIFF „GASTARBEITER“ UND DIE ANWERBEABKOMMEN

Hast du schon mal den Begriff „Gastarbeiter“ gehört? Wer sind sie und warum sind sie nach Deutschland, bzw. Europa gekommen, warum haben sie ihr Herkunftsland verlassen? Kennt ihr jemand in eurer Familie, Freundeskreis, dessen Eltern/Großeltern aus einem anderen Land gekommen sind, oder in ein anderes Land gegangen sind? Warum haben sie ihr Land verlassen?

Hier schlagen wir eine kurze Einleitung zur Situation nach dem Krieg in der BRD und Nord-Europa, zum Wiederaufbau nach dem Krieg, den fehlenden arbeitsfähigen Männern und dem „Wirtschaftswunder“ vor. Wir thematisieren die Anwerbeabkommen, bzw. Arbeitsmigration nach Deutschland/NordEuropa, die Gründe für Emigration aus Süd-Europa und sprechen über die Folgen..

Hier kann auch der Anwerbevertrag mit Marokko erwähnt werden bzw. eine Brücke zu den Ländern Frankreich und England und deren Beziehungen zu den sich nach dem Krieg auflösenden Kolonien geschlagen werden. Es kann hier auf den Unterschied zur Situation in Deutschland eingegangen werden.

Einige geschichtliche und soziale Phänomene (z.B. Unterbringung in Wohnheimen, die sog. „schwarzen Züge“ aus der Türkei, der Anwerbestopp (1973), die Rückkehrprämie (1984), das Zuzugsverbot zu bestimmten Bezirken, soziale Phänomene wie die sog. „Kofferkinder“, oder rechtsextreme Gewalt und Übergriffe) können auch durch weitere Filme kontextualisiert und vertieft werden. In den jeweiligen Ländern sollte spezifisch auf die jeweilige Immigrations- bzw. Emigrationsgeschichte eingegangen werden und ein Bezug zu dem familiären Hintergrund der Schüler:innen hergestellt werden.

NACH DER FILMVORFÜHRUNG

ZUR ÄSTHETIK DES FILMS

Wann kamen Spiegel im Film vor? Welche Bedeutung haben diese für die Filmerzählung?

Beschreibe in welchen Filmmomenten die Figuren durch Raumelemente eingerahmt waren.

Wie hast du das atmosphärisch wahrgenommen?

Manche Momente des Films wirken wie Standbilder. Beschreibe einen solchen Filmmoment und wie dieser auf dich gewirkt hat.

Hier können die im Vorfeld angesprochenen ästhetischen Elemente von Spiegelungen, Rahmungen oder andere auffällige Bildelemente und ihre konkrete Bedeutung für den Film besprochen und vertieft werden.

KENNELERNEN DER HAUPTFIGUREN

Beschreibe wie sich Emmi und Ali kennengelernt haben. Was für Bilder sowie Ton- und Musikelemente haben diese Begegnung besonders anschaulich gemacht? Vergleiche dieses Kennenlernen mit dem Kennenlernen von Paaren in anderen Filmen, die du kennst, beziehungsweise mit Filmen aus dem CinEd Programm.

Hier bieten sich Beispiele aus unterschiedlichen Filmen des Programms an. Zum Beispiel aus *Der Mann ohne Vergangenheit* oder *Il Posto*.

Es können auch Beispielfotos oder entsprechende Filmausschnitte verwendet werden.



„EL HEDI BEN SALEM M'BAREK MOHAMMED MUSTAPHA, ICH NENN IHN ALI“

-Warum nutzt er nicht seinen echten Namen? Warum nennt er sich Ali und akzeptiert, dass alle ihn Ali nennen?

-Eine schnelle Umfrage in der Klasse: Nutzt jeder seinen echten Namen? Werden diese Namen richtig ausgesprochen?

-Warum hat Fassbinder die Figur Ali genannt? Für wen (welche soziale Gruppe) steht die Figur des Ali?

ÜBER ESSKULTUREN

Essen ist immer wichtig, um sich wohlfühlen. Ali vermisst das Essen, das er von Kind an gewohnt ist und mag vielleicht nicht immer so gern Kartoffelsalat mit Schweinsbraten und brauner Soße. Auch grünen Salat isst nicht jeder gern.

Was esst ihr gern? Wer kann kochen?

Wer weiß, wie man Couscous kocht?

Wer kann ein Gericht kochen, das man sonst im Restaurant nicht essen kann (z.B. etwas, was die Eltern/ Großeltern immer gekocht haben)?

Wer vermisst ein Gericht, das man in Deutschland nicht bekommt?

Suche einige Gerichte, Getränke oder gastronomische Begriffe aus, die der Klasse evtl. unbekannt sein könnten und diskutiert gemeinsam, was diese sind oder bedeuten: (z.B. Chateaubriand, Lieblich, Lahmacun, Dolma, Kimchi, Well-done, Digestive etc.)

SPRICHWÖRTER

ALI: Nix weinen, bitte. Warum weinen?

EMMI: Weil ich so glücklich bin und weil ich solche Angst habe.

ALI: Nix Angst. Angst nix gut. Angst essen Seele auf.

EMMI: Angst isst Seele auf. Das klingt schön...

- Wer kennt Sprichwörter in anderen Sprachen und kann diese erklären?

- Gibt es Sprichwörter, die man trotzdem nicht verstehen würde, wenn man sie auch ins Deutsche oder eine andere Sprache übersetzt?

- Warum kann man sie nicht verstehen, auch wenn man die Worte versteht?

BEISPIELE:

(Deutsch)

Perlen vor die Säue werfen.

Liebe geht durch den Magen.

Wie ein Elefant im Porzellanladen.

Den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen.

(Arabisch)

يوم غسل ويوم بصل

(Ein Tag Honig und am andern Tag Zwiebeln)

بيعمل من الرز

(Er/sie macht Zwiebeln aus dem Reis)

(Türkisch)

Balık baştan kokar

(Der Fisch stinkt vom Kopf her)

(Spanisch)

En boca cerrada no entran moscas.

(In den geschlossenen Mund kommen keine Fliegen)

SZENENANALYSE: KAPITEL 20, ALI WIRD AUSGESTELLT (01:18:23-01:21:12)

In Emmis Wohnzimmer. Ali wird den Kolleginnen vorgeführt. Die Kolleginnen dürfen auch mal die Muskeln und die zarte Haut anfassen. Ali geht weg.

- Warum geht Ali weg? Ist er beleidigt, verärgert oder schüchtern?
- Was ist hier schiefgelaufen? Was hätte Emmi anders machen sollen?
- Waren Emmi und ihre Freundinnen bössartig oder nur neugierig?
- Waren die Kommentare rassistisch?
- Habt ihr schon mal was von Völkerschauen gehört? (siehe Völkerschauen von Carl Hagenbeck)
- Gibt es ähnliche Bilder oder Veranstaltungen heute, in denen *nicht weiße Körper* exotisiert und ausgestellt werden?

SZENENANALYSE: KAPITEL 22, IN DER WERKSTATT (01:22:56-01:25:22)

Emmi sucht Ali in der Autowerkstatt auf. Die Arbeitskollegen von Ali machen sich lustig über Ali: „Ist sie deine Oma aus Marokko?“ Ali lacht über den Witz mit. Emmi ist beleidigt und geht weg.

Die Szene kann mit Kapitel 20 „Ali wird ausgestellt“ verglichen werden und mit den gleichen Fragen diskutiert werden. Was ist parallel an diesen beiden Szenen? Was ist anders?

SZENENVERGLEICH:**KAPITEL 14, EMMIS KOLLEGINNEN SCHLIESSEN SIE AUS (00:57:38-00:59:58)**

Emmi und ihre Arbeitskolleginnen in der Mittagspause. Die anderen schließen Emmi aus und ignorieren sie. (siehe Analyse einer Einstellung) Die Nachbarinnen finden die Verbindung mit Ali unanständig, der Vermieter kann nichts Unanständiges daran entdecken.

KAPITEL 19, DIE NEUE ARBEITSKOLLEGIN (01:16:02-01:18:22)

Die Putzkolonne hat eine neue Arbeitskollegin: Yolanda ist eine Putzfrau aus Jugoslawien. Emmi wird wieder akzeptiert, jetzt wird Yolanda ausgeschlossen.

- Vergleich von zwei Szenen im Treppenhaus mit den Arbeitskolleginnen
- Ausschließen von Emmi/ der neuen Kollegin Yolanda
- Warum sind diese Szenen ähnlich?
- Was beabsichtigte Fassbinder mit dieser Ähnlichkeit?

BILDNACHWEISE

Die verwendeten Abbildungen wurden von den angegebenen Leihgebern zur Verfügung gestellt oder entstammen dem Archiv des DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum. Trotz intensiver Recherche war es nicht in allen Fällen möglich, die Rechteinhaber:innen der Abbildungen ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

Titelbild © Rainer Werner Fassbinder Foundation, Foto: Peter Gauhe

S. 2 links © Juliane Maria Lorenz

S. 2 rechts, **S.9** links, **S. 10, 11** rechts, **S. 13, 33** © DFF/ Sammlung Peter Gauhe, Foto: Peter Gauhe

S. 4, 6, 12 Mitte unten, **S. 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22** Mitte oben, **S. 22** rechts unten, **S. 23** rechts, **S. 24, 25, 30, 31** links – Im Sinne eines Bildzitats verwendete Filmstills aus *Angst essen Seele auf*, R: Rainer Werner Fassbinder, BRD 1973/74.

S. 5, 11 links © Rainer Werner Fassbinder Foundation

S. 8 links © picture-alliance / Wolfgang Hub

S. 8 Mitte © Filmmuseum München / Münchner Stadtmuseum

S. 8 rechts © Haro Senft

S. 12 links, **S. 23** links, **S. 24, 25, 30** unten zweites von links – Im Sinne eines Bildzitats verwendete Filmstills aus *All that Heaven Allows*, R: Douglas Sirk, USA 1955.

S. 12 Mitte oben – Im Sinne eines Bildzitats verwendetes Filmstill aus *Imitation of Life*, R: Douglas Sirk, USA 1959.

S. 22 links oben © Foto: Stanislav Traykov

S. 22 links unten © Stadtteilgruppe „Hände weg vom Wedding“

S. 26 links, **S. 30** oben zweites von links, **S. 31** rechts – Im Sinne eines Bildzitats verwendete Filmstills aus *Il Posto*, R: Ermanno Olmi, I 1961.

S. 26 rechts oben, **S. 31** Mitte – Im Sinne eines Bildzitats verwendete Filmstills aus *Mies vailla menneisyttä*, R: Aki Kaurismäki, FIN/D/F 2002.

S. 26 rechts unten – Im Sinne eines Bildzitats verwendetes Filmstill aus *Far from Heaven*, R: Todd Haynes, USA 2002.

S. 27 links – Im Sinne eines Bildzitats verwendetes Filmstill aus *Gegen die Wand*, R: Fatih Akin, D 2004.

S. 27 rechts, **S. 30** rechts – Im Sinne eines Bildzitats verwendetes Filmstill aus *Cea Mai Fericită Fată Din Lume*, R: Radu Jude, ROU 2008.

S. 28 oben – Im Sinne eines Bildzitats verwendetes Filmstill aus *Zhaleika*, R: Eliza Petkova, BGR/D 2016.

S. 28 Mitte – Im Sinne eines Bildzitats verwendetes Filmstill aus *Loving*, R: Jeff Nichols, USA 2016.

S. 28 unten – Im Sinne eines Bildzitats verwendetes Filmstill aus *Get Out*, R: Jordan Peele, USA 2017.



CINED.EU: DIGITALE PLATTFORM ZUR EUROPÄISCHEN FILMBILDUNG

CinEd bietet :

- Eine mehrsprachige, kostenlose Plattform in 45 europäischen Ländern zum Organisieren von nicht-kommerziellen öffentlichen Filmvorführungen.
- Eine Sammlung europäischer Filme für die Altersgruppen von 6 bis 19 Jahren.
- Lehrmaterialien, die die Filme vorstellen und begleiten: Broschüren zum Film, pädagogische Vorschläge für Lehrkräfte, Arbeitsblätter für junge Zuschauer:innen, Lehrvideos zur vergleichenden Analyse von Filmausschnitten.

CinEd ist ein europäisches Gemeinschaftsprojekt zur europäischen Filmbildung.

CinEd wird kofinanziert vom EU-Programm Kreatives Europa/MEDIA.

Die Filme auf der CinEd-Plattform stehen ausschließlich für nicht-kommerzielle Zwecke im Rahmen von öffentlichen Kulturveranstaltungen zur Verfügung.



Co-funded by the
European Union



Creative
Europe
MEDIA

