

Perspektivenwechsel

Methodische Vorschläge zum Vergleich der Filme **ANGST ESSEN SEELE AUF (R.W. Fassbinder) und GEGEN DIE WAND (Fatih Akin)**¹

Dass der Zuzug von Gastarbeitern seit den 1950er Jahren das Gesicht der deutschen Gesellschaft nachhaltig verändert hat, wurde im deutschen Kino erst verzögert sichtbar. Rainer Werner Fassbinder war einer der ersten, der im Rahmen seiner kritischen Auseinandersetzung mit der deutschen Nachkriegsgesellschaft auch Migration thematisierte: erstmals 1969 in *KATZELMACHER*, später dann in *ANGST ESSEN SEELE AUF* (1973). Es folgten in den 1970er und 1980er Jahren weitere Filme – beispielsweise *SHIRINS HOCHZEIT* von Helma Sanders-Brahms (1975/6), *40 QM DEUTSCHLAND* (1985/6) von Tevfik Başer oder *YASEMIN* von Hark Bohm (1987/8) –, die Migration vor allem unter einem sozialkritischen Blickwinkel behandelten. Einwanderer erschienen in diesen Filmen vor allem als Opfer der Ausgrenzung in einer fremdenfeindlichen Gesellschaft oder eines unüberwindlichen Konfliktes zwischen den Kulturen.²

Seit den 1990er Jahren treten vermehrt Filmemacher hervor, die selbst aus der zweiten oder dritten Einwanderergeneration stammen. Damit ergibt sich ein signifikanter Perspektivenwechsel: Migration wird im deutschen Kino nicht mehr vorwiegend als gesellschaftliches Problem behandelt, sondern als selbstverständlich vorausgesetzt. Das Bild von Migranten, ebenso wie die Genres, Identitäten und Konflikte vervielfältigte sich: vom Alltag türkischstämmiger Jugendlicher in

1 Entwickelt für eine Lehrerfortbildung im Rahmen der Schulkinowochen in Hessen 2007.

2 Laut Deniz Göktürk geriet vor allem die Situation der Frau als «doppeltes Opfer» in den Blick: Opfer der Fremdenfeindlichkeit in Deutschland und Opfer der patriarchalen Verhältnisse ihrer Herkunftskultur. Vgl. Deniz Göktürk: Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele? In: Carmine Chiello (Hrsg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland*. Stuttgart 2000, S.333

der Kreuzberg-Trilogie GESCHWISTER (1996), DEALER (1998/9), DER SCHÖNE TAG (2001) von Thomas Arslan oder in den Dokumentarfilmen EIN MÄDCHEN IM RING (1996) und DIE HOCHZEITSFABRIK (2004/05) von Aysun Bademsoy, über türkischstämmige Transvestiten in der Tragikomödie LOLA UND BILIDIKID (Kutluğ Altman, 1999) bis zu Hamburger Straßen-Gangs in Fatih Akins Milieustudie KURZ UND SCHMERZLOS (1997). Nicht nur thematisch, sondern vor allem auch formal haben diese Filme, Georg Seeßlen zufolge, das «Kino der Fremdheit» überwunden und zeugen von einer Mischung der Kulturen: von einer *Métissage*.³ So war es Akins GEGEN DIE WAND, der als Wettbewerbsgewinner auf der Berlinale 2004 und mit seinem durchschlagenden Erfolg beim Publikum erstmals ins Bewusstsein einer breiteren Öffentlichkeit brachte, dass die «deutsche» Kultur heute auch von «Migranten» geprägt wird.⁴ Dazu Fatih Akin:

«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.»⁵

In der Gegenüberstellung der Filme ANGST ESSEN SEELE AUF und GEGEN DIE WAND lässt sich dieser Perspektivenwechsel anschaulich nachvollziehen. Denn neben ihrer ästhetischen Qualität spricht der große Erfolg der beiden Filme⁶ auch dafür, dass sie zu ihrer jeweiligen Zeit neuralgische Punkte der Gesellschaft und ihres (kulturellen) Selbstverständnisses getroffen haben.

Die folgenden methodischen Vorschläge für einen Vergleich der beiden Filme im Unterricht orientieren sich an Alain Bergalas pädagogischem Ansatz.⁷ Entsprechend Bergalas Forderung, das *Kino als Kunst* zu betrachten und die ästhetische Wahrnehmung zu schulen, werden dabei Form und Inhalt in ihrer engen Wechsel-

3 Georg Seeßlen: Das Kino der doppelten Kulturen / Le cinéma du métissage / The cinema of inbetween. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain. In: *epd-Film* 12, 2000. Siehe auch Klaus Löser: Berlin am Bosphorus. Spielarten und Hintergründe des deutsch-türkischen Kinos. In: *Filmdienst* 17, 2006.

4 Zur Presseresonanz siehe Fatih Akin: *Gegen die Wand. Das Buch zum Film mit Dokumenten, Materialien, Interviews*. Köln 2004.

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

6 ANGST ESSEN SEELE AUF war Fassbinders erster großer Publikumserfolg und wurde auf den Internationalen Filmfestspielen in Cannes ausgezeichnet.

7 Bergala: *Kino als Kunst* (2006).

wirkung analysiert. Denn gerade die Form bestimmt die Wirkung einer Geschichte und lässt die politische Haltung der Regisseure erkennen.

Dabei steht die Arbeit mit Filmfragmenten im Vordergrund, ein Verfahren das auch den engen zeitlichen Rahmenbedingungen im Schulunterricht entgegenkommt. Durch die genaue Analyse und den Vergleich von Standbildern, durch exemplarische Sequenzanalysen, einen Sequenzvergleich und das In-Beziehung-Setzen mit Ausschnitten aus anderen Filmen werden wir uns schrittweise den beiden Filmen nähern. Beginnend beim Detail wird so sukzessive das Blickfeld auf das Ganze, die Filme und ihre Kontexte, erweitert. Dabei dienen drei Leitmotive als Wegweiser: (1) Die in beiden Filmen dramaturgisch zentralen Motive der Hochzeit eines ungleichen Paares, (2) das Motiv des Verstoßes durch die Familie sowie (3) der Fernseher als Einsamkeitsmotiv, das einen Blick in die Filmgeschichte erlaubt.

1. Die Hochzeit als zentrales Motiv

1.1 Hochzeitsinszenierungen – Einstieg in die Analyse mit Filmstills

Es bietet sich an, mit dem Hochzeitsmotiv in den analytischen Vergleich der Filme einzusteigen, weil im kollektiven kulturellen Gedächtnis stark konventionalisierte Vorstellungen und Ikonografien vom Heiraten verankert sind, zu denen die beiden Filme in einer produktiven Dissonanz stehen.⁸ Mit dem Heiraten verbinden sich nach wie vor Bilder von einer Braut im weißen Kleid mit Schleier und Brautstrauß, vom Bräutigam im schwarzen Anzug, zwei goldenen Ringen und einem Fest im Kreis von Freunden und Familie. Dass diese konventionellen Bilder auch gegenwärtig noch wirkmächtig sind, lässt sich u.a. aus der Tradition der Hochzeitsfotografie begründen, denn Hochzeitsfotos wirken an der Konstruktion und Reproduktion von Konventionen mit.⁹

Um zu veranschaulichen, wie Rainer Werner Fassbinder und Fatih Akin in ihren Filmen Hochzeiten inszenieren und gleichzeitig kulturelle Codes subvertieren, eignet sich als Einstiegsmethode die Analyse von Standbildern. Anhand exemplarisch ausgewählter Filmstills zum Motivkomplex Heiraten lassen sich die ästhetischen Strategien der Hochzeitsinszenierungen bei Fassbinder und Akin beschreiben, die stilistischen Unterschiede herausarbeiten und auf die Filmanalyse vorbereiten. Diese Verfahrensweise soll im Folgenden vorgeführt werden.

8 Gemeint ist ein west-europäisch geprägtes kulturelles Gedächtnis.

9 In der Filmgeschichte lassen sich viele Beispiele für die kritische Auseinandersetzung mit der Tradition der Hochzeitsfotografie finden. Stellvertretend sei hier auf die experimentelle Videoarbeit PROMISES (2003, Matthias Müller) verwiesen, welche die Konventionen stiftende Rolle von Hochzeitsfotografien in subversiver Weise ausstellt. PROMISES ist eine Found-Footage-Arbeit aus 16 Hochzeitsfotografien aus der umfangreichen Fotosammlung des Künstlers.

Der Vorteil des Arbeitens mit Stand- gegenüber Bewegtbildern besteht in der Genauigkeit, mit der sie wahrgenommen werden können, was u.a. auch deshalb gilt, weil der Fokus der Aufmerksamkeit einzig auf die Bildebene gerichtet ist.¹⁰ Die Wahrnehmung lässt sich leicht auf die ästhetische Form des Bilds lenken, d.h. auf Grundprinzipien der Bild-



Abb. 1: ANGST ESSEN SEELE AUF (R. W. Fassbinder)

kompositionen etwa die Kameraposition, Wahl des Bildausschnitts (Kadrierung), Einstellungsgröße, den dargestellten Raum inklusive Dekor, Farb- und Lichtgebung und die Anordnung der Figuren im Raum. So weckt die analytisch geschulte Beschreibung von Filmstills ein Bewusstsein für die Untrennbarkeit von Form und Inhalt und beugt einer rein inhaltsbezogenen, interpretativen Herangehensweise vor. Mit der Analyse von Filmstills lässt sich Alain Bergalas Forderung, dass der Film im Unterricht als Kunstwerk betrachtet werden soll, in die Praxis umsetzen, insbesondere dann, wenn der Film mit anderen Künsten, wie der Fotografie oder der Malerei, in Beziehung gesetzt wird.

1.1.1 Isolation von Außen – Isolation nach Innen

Auf dem ersten Filmstill (Abb. 1) aus ANGST ESSEN SEELE AUF ist ein Paar im Foyer eines Gebäudes zu sehen. Die Partner schauen sich an und wirken einander nah. Farblich ist das Bild, mit Ausnahme des roten Blumenstraußes im Arm der Frau, in Grautönen gehalten; das betrifft sowohl die Kleidung der beiden Figuren als auch den Innenraum des Gebäudes. Die Kamera befindet sich in einigem Abstand zum Paar außerhalb des Raums. Zur Hälfte wird das Geschehen durch den Türbogen im Bildvordergrund gerahmt, dessen Form sich im Bildhintergrund wiederholt. Im Rücken des Paares bilden zwei Säulen einen weiteren Rahmen. Die Partner sind in der Halbtotalen aufgenommen und wirken klein im Kontext dieser Architektur. Kameraposition wie Bildrahmungen halten den Zuschauer auf Distanz zum Geschehen und weisen ihm die Rolle eines Beobachters zu. Was sich beobachten lässt: ein inniges Paar, ganz bei sich.

10 Zu den Vor- und Nachteilen des Arbeitens mit Filmstills, siehe auch der Beitrag von Claude und Francis Desbarats in diesem Band.



Abb. 2 & 3: ANGST ESSEN SEELE AUF (R. W. Fassbinder)

Im zweiten Filmstill (Abb. 2) befindet sich das Paar außerhalb des Gebäudes. Die Kamera ist in einiger Entfernung seitlich zu den Figuren positioniert und der Blick des Zuschauers auf das Paar wird durch einen schwarzen Teerhaufen gestört. Der Vorplatz des Gebäudes, das wahrscheinlich ein Standesamt ist, ist menschenleer. Das Paar, auf das niemand gewartet hat, wird von der ungastlichen Szenerie einer Baustelle in Empfang genommen. Die beiden Figuren haben nur wenig Raum im Bild; es sieht so aus, als bewegten sie sich rechts aus dem Bildkader heraus. Dabei blickt die Frau geradeaus, während der Mann ihr weiterhin zugewandt ist und sie mit einem Schirm vor dem

Regen schützt. Dass hier eine Hochzeit gefeiert wird, drückt sich einzig durch die festliche Haltung des Paares aus; die Umgebung steht in einem trostlosen Kontrast dazu. An der Bildkomposition fällt im Vergleich zum ersten Filmstill auf, dass die Distanzierung des Zuschauerblicks durch die Schrägstellung der Kamera und die Sicht-Blockaden zwischen Kamera und Paar noch forciert wird.

Das dritte Filmstill (Abb. 3) zeigt das Paar aus einer halbnahen Einstellung. So werden erstmalig die Unterschiede zwischen den beiden erkennbar: Haut- und Haarfarbe sowie ein dichter, schwarzer Bart lassen auf eine arabische Herkunft des Mannes schließen, während die Frau möglicherweise Deutsche ist. Bei genauerer Betrachtung lässt sich auch ein Altersunterschied ausmachen; der Mann wirkt wesent-

lich jünger als die Frau. Erstmals erscheint das Paar getrennt voneinander im Bild: Sie befindet sich im Innenraum einer Telefonzelle, während er draußen wartet. Der gelbe Rahmen der Zellwand verläuft wie eine vertikale Trennlinie zwischen den beiden Partnern. Obwohl ihr Körper und Gesicht dem Zuschauer zugewandt sind, ist die Frau nicht deutlich er-



Abb. 4: ANGST ESSEN SEELE AUF (R. W. Fassbinder)

kennbar, weil eine spiegelnde Glaswand zwischen ihr und dem Zuschauer liegt. Draußen lehnt der Mann mit dem Rücken an der geöffneten Tür der Telefonzelle. Sein Körper ist zum Zuschauer gewandt, sein Gesicht zur telefonierenden Frau. Von den Augen des Mannes ließe sich eine Horizontale zu den Augen der Frau ziehen: Sein Blick hält die Verbindung zu ihr, während sie telefonierend die Verbindung zur Außenwelt sucht. In diesem Filmstill gibt es Vertikalen als verbindende und Horizontalen als trennende Linien. Für beides finden sich im Bildhintergrund, in der Architektur einer Kirche, Entsprechungen. Das geometrische Linienspiel unterstreicht den Prozess der sukzessiven Abwendung der beiden Partner voneinander, die sich anhand der vier Filmstills nachvollziehen lässt.

Auf dem vierten Filmstill (Abb. 4) ist das Paar allein in einem rustikal eingerichteten Gasthaus zu sehen. Die Figuren sitzen, aus der Totale gefilmt, in einem großen Raum nebeneinander an einem leeren Tisch. Ihre Körper sind nun gänzlich voneinander abgewandt und auf die Kamera ausgerichtet, ihre Haltung wirkt unnatürlich steif. Dies entspricht der insgesamt statischen Wirkung des Bildes: Ein Türrahmen dient als Durchblick aus dem Vorraum und rahmt das Paar wie ein Bilderrahmen ein Bild. Der dunkelgrüne Vorhang, der im Türrahmen hängt, und die massive, dunkle Holzvertäfelung rechts und links davon lassen weniger an ein Hochzeitsfoto denken als an ein Triptychon. Ein Landschaftsgemälde bildet das großflächige Panorama, vor dem das Paar Platz genommen hat.¹¹ Dieses Dekor weckt Assoziationen von «deutscher Gemütlichkeit» und steht im Kontrast

11 Das in Öl gemalte Landschaftspanorama könnte als ironische Brechung mit der Konvention der Hochzeitsfotografie verstanden werden: Brautpaare werden häufig in Parklandschaften oder Gärten fotografiert.

zur augenfälligen Absenz einer Hochzeitgesellschaft. In dem leeren Raum wirkt das Hochzeitspaar deplaziert. Das Bild weist als einziges von den vier Filmstills eine streng zentralperspektivische Komposition auf, bei der die Spiegelachse wie eine Trennlinie zwischen den Partnern verläuft und durch Vertikalen im Dekor wieder aufgegriffen wird: in der hölzernen Wandvertäfelung im Hintergrund und in den Streben der leeren Stühle vor dem Paar, die sich im gebohnerten Fußboden spiegeln. Die Tische und Stühle im Vorraum sind wie Fluchtlinien aufgestellt, die den Blick kanalisierend lenken. Diese zentralperspektivische Anordnung macht das Paar ähnlich wie in einem Renaissancegemälde zum Wahrnehmungsobjekt, wohingegen dem Zuschauer die Rolle des erkennenden Subjekts zugewiesen wird.¹²

Nicht zuletzt wegen der Alters- und Kulturunterschiede steht diese Hochzeitsinszenierung in einem Spannungsverhältnis zu konventionellen Vorstellungen vom Heiraten. Neben der Isolation des Paares von Außen wird auch eine sukzessive Isolation nach Innen erkennbar. Schließlich stellt Fassbinder nicht nur die Figuren isoliert dar, sondern er versetzt auch die Zuschauer in eine isolierte Wahrnehmungssituation, indem sie stark vom Geschehen distanziert werden: Der Zuschauer soll sich nicht identifizieren, er soll reflektieren.

1.1.2 Spiel mit Konventionen

In *GENE DIE WAND WEISEN*, im Gegensatz zu *ANGST ESSEN SEELE AUF*, alle äußeren Zeichen auf eine Hochzeit: Das erste Filmstill (Abb. 5) zeigt frontal und in Großaufnahme das in einen Brautschleier gehüllte Gesicht einer schönen, jungen Frau. Gesicht und weißer Schleier füllen das Bild beinahe vollständig aus und könnten idyllisch wirken, wenn nicht der Gesichtsausdruck der Braut einen Zweifel an ihrem Glück aufkommen ließe. Ihr irritierter Blick richtet sich auf ein unscharf aufgenommenes Gesicht am linken Bildrand, das vermutlich zum Bräutigam gehört. Es ist nur im Profil zu sehen und blickt geradeaus. Die Unschärfe spiegelt die Irritation der Braut in der Wahrnehmung des Zuschauers. Während der Bräutigam dem Zuschauer fremd bleibt, wird die Braut durch die Großaufnahme zur Identifikationsfigur. Die Verwendung der Großaufnahme bei Akin verweist auf einen grundlegenden stilistischen Unterschied gegenüber Fassbinder: Indem Akin die Distanz zu den Figuren verringert, involviert er seine Zuschauer emotional.

Das zweite Filmstill (Abb. 6) eröffnet den Blick in einen Raum und zeigt die Uneinigkeit zwischen den Partnern in vollem Ausmaß: Braut und Bräutigam, sie im weißen Kleid mit Schleier und er im schwarzen Anzug, bewegen sich getrennt voneinander im Gang eines Amtsgebäudes, wahrscheinlich des Standesamtes. Die gestörte Harmonie zwischen den Partnern schlägt sich deutlich in ihrer Körperhaltung nieder; der

12 Zu der kunsthistorischen Tradition der Zentralperspektive und deren Einfluss auf das Kino siehe die Ausführungen von Claude und Francis Desbarats in diesem Band.

Bräutigam schaut starr nach vorn, während die Braut, den Kopf leicht geneigt, nach unten blickt. Die Kamera filmt in die Tiefe des Gangs, wobei die Unschärfe des Bildvordergrunds auf Bewegungen im Bild schließen lässt. Das flatternde, rote Band am Kleid der Braut unterstreicht das Tempo, mit dem das Paar auf die Kamera zuläuft. Die zwischen den Partnern klaffende Lücke dient der Kamera als Blickachse, sodass der Eindruck entsteht, als schiebe sie sich zwischen die beiden. Statt das Brautpaar ins



Abb. 5 & 6: GEGEN DIE WAND (Fatih Akin)

Zentrum zu stellen, nimmt die Kamera ein anderes Paar im Bildhintergrund in den Blick: eine große Frau und einen kleinen Mann. Die Blicke dieser beiden Figuren, bei denen es sich vermutlich um die Trauzeugen handelt, richten sich von hinten auf den Bräutigam, als wollten sie nach ihm greifen. Neben der offensichtlichen Disharmonie des Paares wird in diesem Filmstill ein weiterer stilistischer Unterschied zu Fassbinder erkennbar: Das Bild vermittelt den Eindruck einer starken Dynamik und bildet einen Kontrast zur Statik vor allem des letzten Stills (Abb.4) aus *ANGST ESSEN SEELE AUF*.

Auf dem nächsten Filmstill (Abb. 7) sitzt das Brautpaar in einem festlich geschmückten Raum wie ein Königspaar auf einem Thron. Dabei wird erkennbar, dass die beiden sich äußerlich voneinander unterscheiden, wenn auch weniger signifikant als bei Fassbinder: Der Bräutigam wirkt um einige Jahre älter als die junge, attraktive Braut, sein leicht ergrautes, langes Haar trägt er zurückgekämmt. Das Bild ist zentral organisiert, aber anders als bei Fassbinder (Abb. 4), wo durch die Totale die Einsamkeit des Brautpaares im menschenleeren Wirtshaus betont wird, deutet bei Akin die kitschige, gleichwohl festliche Hochzeitsdekoration darauf hin, dass die halbnah Aufnahme einen Ausschnitt aus einer Hochzeitsfeier zeigt: Mit dem rot-weißen Blumengesteck, dem rot-golden gemusterten Sofa und dem weißen Vorhang mit roter



Abb. 7 & 8: GEGEN DIE WAND (Fatih Akin)

Schleife¹³ weckt diese Einstellung Erinnerungen an die Ikonografien der Hochzeitsfotografie, denn Schwarz, Weiß und Rot sind auch hier die Grundfarben.¹⁴ Das Verhalten der Figuren bricht ähnlich wie im ersten Filmstill mit der festlichen Grundstimmung, die im Bild angelegt ist: Während die Braut ihren Mann verlegen von der Seite anschaut, blickt der Bräutigam starr geradeaus in den Raum. Spürbar ist der Erwartungsdruck, der auf ihm lastet. Wie schon auf den anderen Filmstills aus GEGEN DIE WAND zu sehen

war, wird der Bräutigam immer wieder den Blicken der anderen Figuren ausgesetzt. Er selbst scheint nur eine Richtung zu kennen: Die Flucht nach vorn.

Steht in den ersten Filmstills die gestörte Harmonie des Pairs im Kontrast zur prächtigen Hochzeitsfeier, zeigt das letzte Filmstill (Abb. 8), wie Akins Figuren durch ihr Verhalten bewusst mit Hochzeitskonventionen brechen. Das Hochzeitsritual, das Tragen der Braut über die Schwelle der gemeinsamen Wohnung, wird durch einen Akt der spielerischen Umwidmung seiner romantischen Vorstellungen beraubt: Der Bräutigam trägt seine Frau nicht auf Händen, sondern schultert sie wie einen Mehlsack. Die Wohnung des Pairs, aus der heraus die Szenerie an der Eingangstür gefilmt wird, ist nur schummrig beleuchtet. Rechts neben der geöffneten

13 Das Dekor gibt Aufschluss über das Sujet des Films: Bei genauerer Kenntnis des Films gibt es sich als stereotypes Bild von einer türkischen Hochzeit zu erkennen. Darin steht es im Kontrast zum Dekor der deutschen Gaststube in *ANGST ESSEN SEELE AUF*.

14 Die typische Farbdramaturgie lässt sich anhand der Hochzeitsfotografien in Matthias Müllers Videoarbeit *PROMISES* eindrücklich nachvollziehen. Zur Farbdramaturgie (schwarz/weiß/rot) in *GEGEN DIE WAND* siehe: 2.1.2.

ten Eingangstür ist die Wand mit Farbe besprüht, links von der Tür hängt ein Poster der britischen Punk-Band *U.K. Subs* schräg an der Wand, ein paar Gegenstände stehen oder liegen herum. Auch das Dekor bricht mit den Zuschauererwartungen: Weißes Brautkleid und ungastliche Wohnung wollen nicht zusammen passen.

Die vergleichende Gegenüberstellung der Filmstills aus beiden Filmen lässt grundlegende stilistische und dramaturgische Unterschiede zwischen Fassbinder und Akin erkennbar werden. Während die gesellschaftlich isolierten Partner in Fassbinders Film sich zunehmend auch voneinander entfernen, inszeniert Akin ein Paar, das von vornherein getrennt ist und vermutlich erst zusammen finden muss. In seiner ästhetischen Umsetzung setzt Akin auf Nah- und Großaufnahmen, die das Verhalten und die Gefühle der Figuren ausstellen und den Zuschauer in eine identifikatorische Haltung versetzen. Dagegen wirkt Fassbinders Inszenierung auf eine emotionale Distanzierung des Zuschauers und zwingt zur Reflexion. Fassbinders meist statische Bildkompositionen beziehen häufig den ganzen Raum in die Inszenierung ein und stellen so das Handeln der Figuren in einen größeren Zusammenhang: die Gesellschaft ist nur scheinbar abwesend. Das Heiraten gerät bei Fassbinder wie bei Akin als gesellschaftlicher Akt in den Blick, denn in beiden Hochzeitsinszenierungen werden die verschiedenen institutionellen Etappen des Hochzeitsrituals beinahe vollständig gezeigt: Standesamt, Kirche, Hochzeitsfest.¹⁵

1.2 Hochzeit als Brennpunkt von Liebe, Familie, Kultur und Gesellschaft – Die Dramaturgie der «vorgezogenen Hochzeit»

Die Hochzeit ist eines der häufigsten klassischen Erzählmotive. In Märchen und populären Romanen, in Theaterkomödien oder *romantic comedies* aus Hollywood steht sie meist am Ende der Geschichte. Die Hochzeit ist das Ziel aller Wünsche, sie belohnt für die Überwindung der Hindernisse und das Bestehen der Prüfungen, sie markiert die Lösung aller Konflikte: «Und sie lebten glücklich bis an ihr Ende...». In den beiden Filmen *ANGST ESSEN SEELE AUF* und *GENEN DIE WAND* wird diese klassische Dramaturgie durch eine «vorgezogene Hochzeit» umgekehrt. Die Hochzeit steht in diesen Filmen am Anfang, sie ist nicht die Lösung, sondern der Auslöser der zentralen Konflikte. Sie gibt das familiäre und gesellschaftliche Spannungsfeld vor, in dem sich die individuellen Beziehungen der Figuren entwickeln werden. Die in der Analyse der Filmstills bereits in den Grundzügen erarbeiteten Konfliktlinien beider Filme, sollen hier mit Blick auf die Gesamtdramaturgie kurz ausgeführt werden.

In Fassbinders *ANGST ESSEN SEELE AUF* heiraten zwei einsame Außenseiter, die deutsche Witwe Emmi und der marrokanische Gastarbeiter Ali. Zwar finden beide im anderen einen liebenden Partner, aber ihre Ehe stellt einen doppelten Tabubruch

15 Die Kirche ist in *ANGST ESSEN SEELE AUF* nur durch ein Gebäude im Bildhintergrund (Abb. 3) repräsentiert.

dar: aufgrund des Altersunterschiedes (Emmi ist ca. 20 Jahre älter als Ali) und aufgrund der kulturellen Differenz. Die daraus resultierende gesellschaftliche Isolation wird von Fassbinder wie in einem Lehrstück, in einer streng symmetrischen Struktur durchexerziert. Die erste Hälfte des Films zeigt Etappen der Ausgrenzung durch verschiedene soziale Gruppen (Emmis Familie, den Lebensmittelhändler, Emmis Nachbarinnen und Arbeitskolleginnen). Nach einem dramatischen Höhepunkt, findet in der zweiten Hälfte des Films über dieselben Etappen eine Reintegration Emmis statt – um den Preis einer Spaltung des Liebespaares.¹⁶

Die gesellschaftliche Isolation und die gegenseitige Entfremdung des Liebespaares deutete sich – wie die Analyse der Filmstills gezeigt hat – bereits in der Inszenierung der Hochzeitssequenz an: Der Utopie einer Liebe, die Altersunterschiede und kulturelle Differenzen überwindet, steht bei Fassbinder die Tatsache einer fremdenfeindlichen, ausgrenzenden Umwelt gegenüber.

In *GENE DIE WAND* sind es zwei Selbstmörder, die den Bund der Ehe schließen: Sibel, deren unbändiger Lebenswillen im Widerspruch zu den Werten ihrer türkischen Familie steht, geht mit dem selbstzerstörerischen ebenfalls türkischstämmigen Außenseiter Cahit eine Scheinehe ein, denn: «Ich will leben, ich will tanzen, ich will ficken. Und nicht nur mit einem Typen». Die türkische Hochzeit stellt hier im Gegensatz zu *ANGST ESSEN SEELE AUF* keinen Tabubruch dar, sondern dient vielmehr dazu, die kulturellen Konventionen scheinbar zu erfüllen: Sie zeugt von dem Versuch Sibels, einen Kompromiss zwischen Tradition und Selbstverwirklichung herzustellen. Dass sich das Paar nicht liebt, ja kaum kennt, stellt dagegen einen Bruch mit romantischen Liebesvorstellungen dar. Die Analyse der Filmstills hat diese Widersprüche bereits offen gelegt: Die Hochzeit ist in *GENE DIE WAND* Kristallisationspunkt für die Identitätskonflikte ihrer Protagonisten. Die tragische Liebesgeschichte zwischen Cahit und Sibel, deren (auto-)destruktive Tendenzen sich in ihrer Beziehung potenzieren, findet hier ihren Anfang. Das Hochzeitsmotiv bietet gewissermaßen eine Folie, vor deren Hintergrund das Geschehen sich entfaltet. Akin spielt dabei mit Versatzstücken der gesellschaftlichen wie narrativen Konventionen, die er auf den Kopf stellt: So findet die Eheschließung statt, bevor sich die Liebe entwickelt; der erste Ehebruch ereignet sich schon in der Hochzeitsnacht, die wiederum erst ganz am Ende vor der endgültigen Trennung von Cahit und Sibel nachgeholt wird. Der unkonventionelle Umgang der Figuren mit den Konventionen (siehe Analyse Abb. 8) wird in der narrativen Struktur reproduziert.

So nutzen beide Regisseure das Hochzeitsmotiv, um Konflikte zwischen Individuum und Gesellschaft zu inszenieren, die aus dem Aufeinandertreffen verschiedener Kulturen resultieren.

16 Dieselben «Repräsentanten gesellschaftlicher Ausgrenzung» werben nun – wenn auch aus eigennützigen Motiven – um Emmis Gunst. Indem sich Emmi den gesellschaftlichen Ansprüchen stellt, übernimmt sie jedoch selbst deren ausgrenzendes Verhalten gegenüber Ali.

2. Inszenierung von Blicken und Beziehungen – Exemplarische Sequenzanalysen

«Man könnte sogar daran denken, anders als die klassische Filmpädagogik mit einer Untersuchung von Fragmenten anzufangen, bevor man Filme als Ganzes sieht.»¹⁷

Alain Bergala

Bergala empfiehlt die Arbeit an Filmausschnitten, indem er sie als in sich geschlossene Erzähleinheiten versteht und als Teile, die auf das Ganze verweisen. An gut gewählten Ausschnitten, hier Filmsequenzen, lassen sich exemplarisch dramaturgische Grundkonstellationen und ästhetische Eigenheiten ganzer Filme erschließen. Dabei erweist sich die Arbeit an überschaubarem Material gerade im Unterricht als vorteilhaft, sei es zur Vor- oder Nachbereitung des Kinobesuchs. Statt den Film nur aus der Erinnerung und damit fast zwangsläufig vor allem in Hinblick auf Handlung und Thematik zu behandeln, ermöglicht die (erneute) Sichtung und Arbeit an einem Ausschnitt, sich die Gestaltung des filmischen Inhaltes genauer vor Augen zu führen. So sollen anhand exemplarischer Sequenzanalysen im Folgenden die Inszenierungen der zentralen Konflikte in den beiden Filmen nachvollzogen werden.

2.1 GEGEN DIE WAND als Tragikkomödie – Die Hochzeitssequenz

2.1.1 Eine tragikkomische Inszenierung von Identitätskonflikten

«Der größte Einfluss, wenn es denn einen gab, war vielleicht das türkische Kino. Wenn es ein Merkmal gibt, welches das türkische Kino auszeichnet, dann ist es die Verkettung von Tragödie und Komödie. Dass man innerhalb von fünf Minuten lachen und weinen muss.»¹⁸

Fatih Akin

Die von Fatih Akin mit Bezug auf das türkische Kino angesprochene «Verkettung von Tragödie und Komödie» tritt besonders deutlich in der Hochzeitssequenz hervor. Diese eignet sich daher gut, das dramaturgische Grundprinzip der Tragikkomik und die Techniken ihrer Inszenierung aufzuzeigen. Ausgehend von der emotionalen Wirkung der Szene können die als komisch oder tragisch empfundenen Momente

¹⁷ Bergala 2006, S. 86

¹⁸ Auszug aus einem Interview mit Fatih Akin in der TAZ, 11.03.2004.



Abb. 9: Cahit tritt vor die Tür seines Hauses ...



Abb. 10: ... und stößt zur Hochzeitsgesellschaft.

lokalisiert und in ihrer Wirkungsweise analysiert werden.

Die Tragikkomik in *GEGEN DIE WAND* basiert auf einem Komödienschema, das auch im europäischen Theater weit verbreitet ist: der Inszenierung des Widerspruchs zwischen Sein und Schein, die ein Spiel mit Identitäten ermöglicht und bestehende Zuschreibungen und Grenzziehungen unterwandert. In der Hochzeitsequenz von *GEGEN DIE WAND* sind die bereits genannten Widersprüche offenkundig. Beide Figuren stehen mit ih-

ren Wünschen und Verhaltensweisen grundsätzlich in mehr oder weniger offenem Widerspruch zu den mit der Hochzeit besiegelten kulturellen Traditionen.¹⁹

Je nachdem wie eklatant diese Diskrepanzen hervortreten, kippt die Stimmung in der Hochzeitsequenz von der Komik ins Tragische: insbesondere wenn die destruktiven Tendenzen Cahits und sein Schicksal als Witwer in den Vordergrund rücken. Diesem Wechselspiel von Komik und Tragik entspricht ein ständiges Schwancken des Paares zwischen Annäherung und Abstoßung. So deutet sich bereits in der Hochzeitsequenz die Liebestragödie an, die im weiteren Verlauf der Handlung zunehmend in den Vordergrund rückt.

Akin nutzt die unterschiedlichsten ästhetischen Verfahren, um diese Widersprüche besonders wirkungsvoll in Szene zu setzten. Im Folgenden einige Beispiele:

- *Schärfe / Unschärfe*: Auf dem Standesamt wird die Fremdheit des Paares durch ein Wechselspiel von Schärfe/Unschärfe inszeniert (siehe Analyse Abb. 5).

19 «Soll ich Dich jetzt küssen oder was?» fragt Cahit Sibel direkt nach seiner Ankunft bei der Hochzeitsgesellschaft. «Du falsche Fotze» ist sein Kommentar zu Sibels Wunsch, den rituellen Hochzeitstanz vor den Gästen vorzuführen.

- *Dekor, Kostüm und Mienenspiel:* Cahit tritt am Anfang der Hochzeitssequenz zwar festlich gekleidet, aber mit finsterner Miene und Bierdose in der Hand aus der graffitibeschrifteten Tür seines Hauses (Abb. 9).
- *Kameraperspektive und -bewegung:* Durch die Vogelperspektive wird herausgestellt, wie Cahit als Einzelner zu der Hochzeitsgesellschaft stößt (Abb. 10). Im Flur des Standesamtes fährt die Kamera zwischen das Brautpaar, trennt dieses bildlich und setzt so den Streit der frisch Getrauten dynamisch in Szene (siehe Analyse Abb. 6).
- *Dialoge:* Ein komisches Missverständnis: Auf Selmas Frage, ob er denn kein Deutsch verstehe, antwortet Seref scherzhaft ausweichend: «Ich möchte fünf Köfte».²⁰
- *Handlung:* Sibel und Cahit koksen im Hochzeitszimmer statt, wie ihnen der Bruder vorher deutlich zu verstehen gibt, der Tradition gemäß zu essen. Sibel ist am Ziel ihrer Träume angelangt, denn sie verbringt die Hochzeitsnacht mit einem anderen Mann ...

Die Funktionsweise der Tragikomik soll im Folgenden an zwei Szenen der langen Hochzeitssequenz genauer aufgezeigt werden, die sich darüber hinaus auch dazu eignet, andere formale Merkmale des Films, wie die Figurenkonstellation, die Inszenierung von Beziehungen, die Farbdramaturgie sowie Kamera- und Schnitttechniken herauszuarbeiten.

2.1.2 Sibel und ihre Familie – Wie die Kamera die Figuren im Raum zueinander in Beziehung setzt

«Ich habe mich auf Hochzeiten nie wohl gefühlt. Ich hatte immer das Gefühl einer kollektiven Spannung. Warum ist das Licht so hell, warum gucken sich alle so an? Warum laufen türkische Hochzeiten immer gleich ab, wie in einer Fabrik?»²¹

Fatih Akin

Das Hochzeitsfest ist eine der wenigen Szenen, in denen die räumliche Anordnung der Figuren in einem vollständig ausgeleuchteten Raum deutlich zu sehen ist. Meist lässt die Nähe der Kamera zu den Figuren, der Einsatz von Reallicht und die Bevorzugung von (desorientierenden) Detailaufnahmen gegenüber Establishing Shots²² den Raum in GEGEN DIE WAND in den Hintergrund treten.

20 Seref und Selma waren ursprünglich als komisches Liebespaar im Kontrast zum tragischen Paar Sibel und Cahit geplant. Diese dramaturgische Idee wurde aber im Schnitt fallen gelassen.

21 Interview mit Fatih Akin: Daniel Bax: «Ey, das ist nur eine Geschichte». In: *die tageszeitung*, 01.03.2004.

22 Bereits die erste Szene des Films (nach dem Auftritt der türkischen Folkloregruppe) startet beispielsweise mit Detailaufnahmen von Deckenflutern. Die Szene im Wartezimmer, nach Ca-

Die Funktion dieser Raumin szenierung der türkischen Hochzeit lässt sich im Unterricht gut anhand einer Zeichnung veranschaulichen, die den Raum in der Aufsicht zeigt. Indem dort die Positionen der Figuren und Kameras mit ihren verschiedenen Aufnahmewinkeln eingezeichnet werden, lässt sich die Auflösung, d.h. Zergliederung der Szene und des Raumes in verschiedene Einstellungen, die Anordnung der Figuren zueinander und die Inszenierung ihrer Blicke durch die Kamera sehr plastisch vor Augen führen. Ein solches Verfahren lenkt zudem die Aufmerksamkeit auf den Produktionsprozess: Nicht nur das fertige Bild, sondern die Art und Weise wie es entsteht, kann so reflektiert werden. Laut Bergala ist eine Analyse des Schaffensprozesses für ein tieferes Verständnis des Films grundlegend und kann einen späteren Schritt in die eigene filmische Praxis vorbereiten.

Analog der folgenden Analyse der Szene in zwei Teilen (Teil 1 Streit vor dem Tanz, Teil 2 Blickwechsel Sibel-Eltern während des Tanzes) bietet es sich an, zwei getrennten Zeichnungen zu erarbeiten. Dabei hat es sich als sinnvoll erwiesen, die Grundzüge des Raumes (Position des Sängers, Tür, Anordnung der Tische, Podest des Brautpaares) am Anfang vorzugeben und gemeinsam die Figuren und die Kamerapositionen einzuzeichnen, um im Einzelnen die jeweilige Wirkung und Funktion der Anordnung zu diskutieren. Im Folgenden soll dies anhand einer zusammenfassenden Analyse geschehen, die sich im Unterricht immer wieder an das Schaubild rückbinden lässt.

Die Szene im roten Festsaal beginnt mit einer Einstellung auf den Sänger, der den Tanz des Brautpaares ankündigt. Von dort ausgehend gibt ein langsamer, kreisförmiger Kameraschwenk den Blick auf den Raum frei. Man sieht Personen zu einer Tür hereinkommen und rundum an Tischen angeordnet die Hochzeitsgäste. Erst ganz am Ende gerät auch das Brautpaar auf dem rotweißen thronartigen Podest in den Fokus der Kamera. Entgegen der Ankündigung des Sängers bleibt dem Zuschauer der Blick auf das Brautpaar zunächst vorenthalten. Stattdessen hört man es auf der Tonebene streiten: Sibel bittet Cahit zu tanzen, er weigert sich.

Mit dieser Diskrepanz zwischen Bild- und Tonebene²³ wird ein komischer Widerspruch inszeniert: Der festlichen, erwartungsvollen Hochzeitsgesellschaft im Bild (Schein) steht die «reale» Paarbeziehung, die Ablehnung des Rituals durch Cahit im Ton (Sein) kontrastierend gegenüber. Zudem wird eine räumliche Anordnung präsentiert, die die Situation des Brautpaares charakterisiert. Sie sind den Erwartungen einer kulturellen Gemeinschaft «ausgesetzt», deren Traditionen sie

hits Selbstmord wird durch Detailaufnahmen von Notausgangsschildern eingeleitet.

23 Dies wird erreicht durch eine unterschiedliche Positionierung von Kamera und Mikrophon: Während die Kamera den Raum in der Totalen aufnimmt, erfasst das Mikrophon das Brautpaar in einer Nahaufnahme.

erfüllen sollen, ohne dass sie diese teilen. Die Blicke der Anderen zwingen sie förmlich zum gemeinsamen Tanz.

Nach einer halbnahen Aufnahme des streitenden Brautpaares (Abb. 7) geht die Kamera auf Distanz, um auch die beiden Trauzeugen ins Bild zu rücken, die links und rechts daneben sitzen und zu vermitteln versuchen. Diese optische «Brückenfunktion» entspricht der Rolle, die ihnen im Film zukommt: Der alleinstehende Seref, Cahits einziger Freund, und die emanzipierte Selma, Sibels Istanbuler Cousine, stellen als einzige Vertraute eine Verbindung zu der türkischen Gemeinschaft her und werden dem Paar auch nach der Katastrophe beistehen.

Als das Paar schließlich widerwillig die Tanzfläche betritt, zieht sich die Kamera kurzzeitig zurück und filmt die Tanzenden aus der Perspektive der Hochzeitsgäste.

Der zweite Teil der Tanzszene zeigt einen stummen Blickwechsel zwischen der tanzenden Sibel und ihren Eltern. Er wird in einer Kombination von Schuss-Ge-schussverfahren und Kamerafahrt inszeniert. Zunächst ist die ernst blickende



Abb. 11–16 (v. l. n. r.): Sibel und ihre Eltern: Blicke sagen mehr als Worte ...

Sibel zu sehen, es folgt der Gegenschuss auf den ebenfalls ernsten Vater, der an einem Tisch unter den Hochzeitsgästen sitzt, verbunden mit einer leichten Kamerafahrt weg von ihm. Danach folgt ein Schnitt auf die allein am Eingang stehende Mutter, der sich die Kamera in einer leichten Fahrt nähert, bevor im Gegenschuss wieder Sibel gezeigt wird, die sich mittlerweile einmal um ihre Achse gedreht hat. Abschließend erneut ein Schnitt auf das sorgenvolle Gesicht der Mutter, jetzt in einer halbnahen Einstellung. Die Kamera fährt die Achse zwischen den Personen (Vater – Sibel – Mutter) ab und nimmt dabei den Blick von der meist in halbnaher Einstellung zu sehenden Sibel auf. In diesem stummen Dialog mit Blicken scheint das zur Sprache zu kommen, was hinter der prachtvollen Feier verborgen liegt: Dass Sibel nicht aus Liebe heiratet, sondern um sich dem Einfluss ihrer Eltern zu entziehen und ihr eigenes Leben zu leben. Die anfangs komische Situation kippt an dieser Stelle ins Tragische (Abb. 11–16).

Die Bewegung der Kamera, die den Gefühlen Sibels zu folgen scheint, führt vom Vater weg hin zur Mutter. Während der Vater als Teil der türkischen Community präsentiert wird, steht die Mutter hervorgehoben durch ihr rotes Kleid und durch eine auf sie weisende Naheinstellung isoliert. Dies kann als Kommentar auf die Situation der Frau innerhalb einer patriarchalisch geprägten Kultur gelesen werden, oder wie ein Fingerzeig auf die Entwicklung der Handlung: Der Vater, als «Vertreter des Gesetzes», wird Sibel später verstoßen, die Mutter wird versuchen, dies zu verhindern. Sibel steht räumlich und symbolisch zwischen den beiden.

In diesem Zusammenhang ist auch die Farbsymbolik bedeutsam. Die das Dekor des Festsaaes dominierende Farbe Rot verbindet die beiden Frauen miteinander – Sibel trägt an ihrem weißen Brautkleid einen roten Bändchen, traditionelles Zeichen ihrer Jungfräulichkeit – und setzt sie in Kontrast zu den schwarzen Anzügen der anwesenden Männer. Schwarz-weiß-rot sind die Farben mit denen der Film auf dem Plakat angekündigt wird, sie prägen die Gestaltung der Liebestragödie: Schwarz, Farbe der Todessehnsucht, kleidet vor allem Cahit zu Anfang des Films; in der zweiten Hälfte dann auch Sibel, als sie die verzweifelt-destruktive Haltung Cahits übernommen hat. Weiß, traditionell die Farbe der Unschuld, wird von Akin in der ersten Hälfte des Filmes ironisch Sibel, der «falschen Unschuld», zugeordnet. Das Rot der Frauen und des Blutes steht für Liebe und Leiden, Leidenschaft und Lebenswillen.

Mit der Inszenierung des Raumes und der Blicke durch die Kamera gelingt es Akin, der eingangs erwähnten «kollektiven» Spannung Ausdruck zu verleihen und zugleich komprimiert die Figurenkonstellation und die zentralen Konfliktlinien zwischen Individuum, Familie und kultureller Gemeinschaft herauszustellen. Die Inszenierung der Blicke, als Indikator für menschliche Beziehungen, ist ein wesentliches ästhetisches Merkmal des Films: Auch die Liebe zwischen Cahit und Sibel wird sich zunächst über Blicke anbahnen.

2.1.3 Wie durch die Montage Gefühle vermittelt und Figuren charakterisiert werden

Die Szene in Cahits Wohnung beginnt, wie bereits bei der Analyse von Abb. 8 herausgestellt wurde, mit einem parodistischen Spiel mit den Hochzeitskonventionen: Cahit trägt Sibel über die Schwelle. Im Kontrast zu der vorangehenden Szene im Hochzeitsfest fallen die Unordnung, die Dunkelheit und Schatten auf, die den Raum authentischer erscheinen lassen. Akin arbeitet hier, wie in den meisten Szenen, mit realen Lichtquellen. Der Raum wird nicht mit zusätzlichen Scheinwerfern ausgeleuchtet und ist nur schemenhaft erkennbar. Die Kamera bleibt nahe an den Figuren, deren Dialog im Schuss-Gegenschussverfahren gezeigt wird.

Der Stimmungsumschwung von Komik zu Tragik erfolgt schnell und heftig. Als Sibel – die auf dem Standesamt erfahren hat, dass Cahit Witwer ist – ihn hier nach dem Namen seiner verstorbenen Frau fragt, wird sie von ihm erst mit einer Bierdose beworfen und dann aus der Wohnung geschmissen. Auf Sibels Annäherung erfolgt die sofortige Abstoßung. Schnelle Schnitte in Kombination mit einem plötzlichen Schwenk, der die Bewegung Cahits zur Tür hin aufnimmt, betonen die Heftigkeit.

Nachdem Sibel die Tür zugeschlagen hat, bleibt Cahit in sich zusammengesunken an den Türrahmen gelehnt zurück, man sieht sein Profil in Nahaufnahme. Sein differenziertes Mienenspiel und ein *Jump Cut*²⁴ in dem Moment als er den Namen Katharina ausspricht verleihen dem Augenblick eine besondere Intensität. Akin setzt die irritierende, dynamisierende, diskontinuierliche Wirkung des «springenden» Schnitts in GEGEN DIE WAND systematisch für die Charakterisierung Cahits ein. Die *Jumps Cuts*, die in dieser Szene bereits zu Anfang zu sehen sind, verleihen seiner Impulsivität und Widersprüchlichkeit Ausdruck und übertragen seine eruptiven Gefühle auf den Zuschauer.

Dass Cahit durch die Liebe zu Sibel auch die Freude am Leben wiederfindet, äußert sich im Verzicht auf schnelle Schnitte. Die Liebe der beiden wird in langen, ungeschnittene Einstellungen festgehalten, Cahits Warten in Istanbul mit dem Mittel der Überblendung spürbar gedehnt. Steht der *Jump Cut*, mit dem Cahit bereits in der Selbstmordszene am Anfang eingeführt wird, für die Verzweiflung und kulturelle Entwurzelung der Figur, so findet mit seiner zunehmenden Reifung auch die Form zur Ruhe.

Mit dem tragikomischen Wechselspiel von Schein und Realität in der Hochzeitssequenz inszeniert Akin die Identitätskonflikte der beiden Protagonisten, die im Spannungsfeld von Werten der türkischen Kultur und den Freiheitsansprüchen

24 *Jump Cut* (engl. «springender Schnitt»): Aus einer längeren, kontinuierlich gedrehten Aufnahme werden Stücke herausgeschnitten und so die Aufnahme in mehrere Einstellungen zergliedert. Die Schnitte zwischen den Einstellungen wirken springend, weil sich die Perspektive nicht ändert. Der *Jump Cut*, im Spielfilm erstmals von Jean-Luc Godard in *AUSSEER ATEM* (*A BOUT DE SOUFFLE*) (1959) als Bruch mit der filmischen Konvention des «unsichtbaren Schnitts» eingesetzt, gehört heute zu den gängigen Mitteln des Erzählkinos.

der deutschen Gesellschaft entstehen: Auf der Suche nach einem Kompromiss zwischen Tradition und individueller Selbstverwirklichung verstrickt sich Sibel in unauflösbare Widersprüche, während Cahits völlige Ablehnung seiner kulturellen Wurzeln ein wesentlicher Grund für seine selbstzerstörerische Einsamkeit ist. Aus dem zunächst scheinbar souveränen Spiel mit den Identitäten und Konventionen wird Ernst, als sich die beiden ineinander verlieben. Wenn Sibel sich ihren Ex-Geliebten mit den Worten: «Ich bin eine türkische Frau und wenn Du mir zu Nahe kommst, bringt mein Mann Dich um» vom Leib hält und Cahit in tragischer Erfüllung des Dahingesagten diesen tatsächlich totschießt, fallen die beiden ungewollt in die von ihnen abgelehnten Verhaltensmuster zurück. Sie werden zum Klischee nicht nur der türkischen Gemeinschaft, deren Ehrauffassung durch das Verhalten von Cahit bestätigt wird, sondern auch einer deutschen Öffentlichkeit, deren Meinung von Schlagzeilen der Boulevardzeitungen bestimmt wird: Die tragische Liebesgeschichte wird zum «Eifersuchtsdrama in St. Pauli».²⁵

2.2 ANGST ESSEN SEELE AUF als melodramatisches Lehrstück – Die Eröffnungssequenz

2.2.1 Wie eine Gesellschaft Ausschluss produziert

In der ersten Sequenz²⁶ von ANGST ESSEN SEELE AUF wird expliziter noch als in der Hochzeitssequenz die gesellschaftliche Dimension der Liebesbeziehung zwischen Emmi und Ali herausgestellt, denn hier zeigt der Film die gesellschaftlichen Ausschluss-Mechanismen im Vollzug. Vor diesem Hintergrund ließe sich die Hochzeitssequenz des Films bereits als Effekt der Ausgrenzung verstehen: Ein Paar, das sich über Konventionen hinwegsetzt, begibt sich in die Isolation. Die Isolation stand auch in Fassbinders Film FONTANE EFFI BRIEST im Zentrum der Inszenierung: «Über die Einhaltung [der sozialen Normen] wacht die Umwelt. Die Verletzung der Ordnung wird durch Sanktionen bestraft: durch Ausschluß aus der Gemeinschaft.»²⁷

25 So der Titel des Leitartikels einer Boulevard-Zeitung, mit dem das Geschehen kommentiert wird. Akins durchaus kritische Haltung gegenüber der deutschen Gesellschaft und ihrer Liberalität zeigt sich in der Mordszene: Die Eskalation der Situation scheint auch durch die eigenartige Gleichgültigkeit bedingt, mit der die Anwesenden auf die chauvinistischen Provokationen und Beleidigungen von Niko reagieren. Eingegriffen wird erst, als es zu spät ist.

26 Fassbinders Film ist wie ein Theaterstück in Szenen geschrieben und inszeniert, daher wäre der Begriff der Szene, verstanden als Einheit von Raum und Zeit, zutreffender als der der Sequenz. Die Dialoge des Films sind abgedruckt in: Rainer Werner Fassbinder: *Angst essen Seele auf*. In: Michael Töteberg (Hrsg.): *Fassbinders Filme*. Bd. 3. Frankfurt am Main 1990. S. 52-96.

27 Michael Töteberg: *Rainer Werner Fassbinder*. Reinbek bei Hamburg 2002. S. 73-86; S. 86. Die Entstehung der Filme ANGST ESSEN SEELE AUF und FONTANE EFFI BRIEST überschneidet sich zeitlich. Mit der Arbeit an FONTANE EFFI BRIEST hat Fassbinder 1972 begonnen; der Film wird nach einjähriger Unterbrechung 1974 fertiggestellt.



Abb. 17–20: Emmi betritt die Kneipe: Show-Down der Blicke

Anhand der Analyse der ersten Sequenz aus *ANGST ESSEN SEELE AUF* werden auf formeller Ebene auch Korrespondenzen zu den filmischen Verfahren erkennbar, die in Akins Hochzeitsinszenierung zur Anwendung kommen. Methodisch gesprochen heißt dies: Filmausschnitte lassen sich nicht nur miteinander vergleichen, wenn sie motivische Ähnlichkeiten aufweisen, sondern auch, wenn sich stilistische Vergleichspunkte finden lassen.²⁸

2.2.2 Trennende Schnitte, verbindene Bewegungen

Am Anfang der Sequenz betritt Emmi allein eine Gastarbeiterkneipe, in der ausländische Männer und junge deutsche Frauen versammelt sind und in der arabische Musik aus der Musikbox tönt. Schon die räumliche Anordnung lässt erkennen, wie Fassbinder hier eine Miniaturgesellschaft inszeniert, in der Emmi als die älteste Person zur Außenseiterin wird: Auf der einen Seite des Raums sind wie in einem Gruppenbild mehrere jüngere Menschen am Tresen versammelt, auf der anderen Seite steht Emmi allein, unsicher an der Kneipentür. Der schlauchförmige Raum

²⁸ Bergala zufolge lassen sich zwischen Filmausschnitten «Beziehungen aller Art – analytische, poetische, den Inhalt oder die Form betreffende» herstellen. Bergala, S. 84.

wird in seiner Tiefe inszeniert, die eine große Distanz zwischen den Figuren schafft. Auch die Kamera muss diese Distanz zu Emmi überwinden: Über mehrere Tische hinweg nimmt sie Emmi aus der Totalen ins Visier. Hier wird, wie auch in der Analyse der Filmstills deutlich wurde, dem Zuschauer die Rolle des unbeteiligten Beobachters zugewiesen, der Einsicht in die Verhältnisse erlangen soll.

Charakteristisch für die Sequenz ist der Austausch von Blicken zwischen verschiedenen Figuren, der in Schuss-Gegenschuss mit teilweise auffällig langen Einstellungen aufgelöst wird, sodass die Blicke förmlich an ihren Objekten haften bleiben. Die überwiegend statischen Kameraeinstellungen, die reglos wirkenden Figuren und ihre eingefrorenen Mienen haben eine verfremdende Wirkung. Der hier dargestellte Austausch von Blicken schafft statt einer kommunikativen Situation eine konfrontative: Die Schuss-Gegenschuss-Montage lässt im buchstäblichen Sinn an einen Show-Down denken.

Gegen diese starren, exkludierenden Blickkonstellationen setzt Fassbinder einen bewegten Blickaustausch, der eine Verbindung zwischen zwei Figuren knüpft: Wenn die Wirtin Barbara zu Emmi an den Tisch geht, folgt die Kamera nicht ihrer Bewegung, sondern bleibt bei den beiden Männern an der Theke und fährt langsam, nah an Ali heran: Während die Kamera Ali fokussiert, nimmt dieser wiederum Emmi ins Visier. Es folgt ein Umschnitt auf Emmi, die sich an ihrem Tisch mit der Wirtin über die fremdartige, arabische Musik unterhält, die aus der Musikbox tönt. Wie zuvor auf Ali fährt die Kamera nun langsam auf Emmi zu, bis sie allein und nah im Bild ist. Der kurze Dialog zwischen Emmi und Barbara endet mit einem abschließenden Blick Emmis zu Ali. Mit diesen beiden akzentuierten Kamerafahrten und dem wechselseitigen Blickaustausch wird die Beziehung der Protagonisten angebahnt. Wie bei Fassbinders Vorbild, dem Melodramen-Regisseur Douglas Sirk, für den die Kamera «wichtigstes Stilelement» des Films war, dient auch die Bewegung der Kamera in *ANGST ESSEN SEELE AUF* der Inszenierung von Gefühlen: «Motion is emotion». ²⁹ In ganz ähnlicher Weise erzählt die Kamera auch in Fatih Akins Hochzeitsinszenierung durch zwei akzentuierte Fahrten die emotionale Beziehung zwischen Sibel und ihren Eltern (siehe: 2.1.2).

Im weiteren Verlauf der Sequenz knüpft Fassbinder noch stärker an den Stil des amerikanischen Melodramas an, indem er die sich anbahnende Liebe zwischen Emmi und Ali nun explizit ins Bild setzt. Eine junge Frau wird zur unfreiwilligen Kupplerin zwischen den beiden, als sie Ali mit den spöttischen Worten «Was is – willst nicht mal mit der Alten tanzen?» ³⁰ zu Emmi schickt. Daraufhin fordert Ali Emmi zum Tanz auf. Die beiden gehen zur Tanzfläche und beginnen, sich langsam im Takt des deutschen Lieds «Du schwarzer Zigeuner» ³¹ wiegend zu tanzen. Diese Szene wird weniger stark

29 Vgl. Töteberg 2002, S. 82f.

30 Zitiert nach: Fassbinder 1990, S. 55.

31 Das populäre Tanzstück ist 1932, gesungen von Paul Dorn, in Berlin für *Woolworth Deutschland* aufgenommen und verschiedentlich gecovered worden, etwa 1953 von Vico Torriani: www.youtube.com/watch?v=ao4qZuGeAhI (10.06.08).



Abb. 21–24 : Emmi und Ali: Das Paar findet im ersten Tanz zusammen

als der Filmanfang durch die Montage zergliedert. Vielmehr sind die Tanzenden nun längere Zeit zusammen im Bild zu sehen. Auch die zunächst distanzierte Kameraeinstellung, bei der die Sicht auf das Paar durch eine ins Bild ragende Musikbox verstellt wird, ersetzt Fassbinder nach kurzer Zeit durch eine Nahaufnahme. In Emmis und Alis erster Liebesszene ist das Paar in rotes Licht gehüllt, das gewissermaßen einen Raum im Raum schafft und die beiden gegen feindselige Blicke immunisiert. Text und Melodie des Tanzstücks «Du schwarzer Zigeuner» lassen sich in verschiedene Richtungen deuten: Hinter dem rassistischen Titel, der sich auf das ausgrenzende Verhalten der umstehenden Figuren wie auf die deutsche Mehrheitsgesellschaft insgesamt beziehen ließe, verbirgt sich ein melancholisches «Lied von Lieb und Leid», das auf Emmis und Alis Situation wie auf das Genre des Melodramas verweist. Der Dialog, den Emmi und Ali in der Tanzszene führen, steht in enger Korrespondenz dazu: Indem sie einander ihre Einsamkeit mitteilen, teilen sie auch ihr Leid; und schließlich stiftet das geteilte Leid die Liebesbeziehung zwischen den beiden.

In der Tanzszene kommen Stilmittel des Melodramas zur Anwendung, die einen Liebesdiskurs suggerieren: Farb- und Lichtdramaturgie, nostalgische Musik, Bewegungen im Bild – im Kontrast zur versteinert dastehenden Figurengruppe –, Nahaufnahmen statt Totalen, emotionale Dialoge. Auch die dargestellte Grund-

konstellation, die Inszenierung einer «unmöglichen Liebe»³² zwischen zwei Außen-seitern, verweist auf das Genre des Melodramas.

Nach der Tanzszene knüpft Fassbinder wieder an die verfremdende Inszenierungsweise vom Beginn der Sequenz an: Aus einer Distanz schaffenden Totalen ist zu sehen, wie Emmi und Ali nun als Paar die Theke passieren, wo sie den Blicken der anderen Figuren ausgesetzt sind.³³ Auf diese Weise wird der gesellschaftliche Spießrutenlauf vorausgedeutet, dem die beiden nach der Hochzeit ausgesetzt sein werden. Die Ausgrenzung richtet sich jetzt nicht mehr allein gegen Emmi, sondern gegen das Paar Emmi und Ali. Vor den bohrenden Blicken der anderen schützt sie sich, indem sie jetzt mit dem Rücken zu ihnen platznimmt. Die Kamera ist nun bei der Tür positioniert und zeigt das Paar in Nahaufnahme, während die anderen Figuren in der Tiefe des Raums zu sehen sind. Gegenüber dem Anfang der Sequenz bedeutet diese Neupositionierung der Kamera eine Umkehrung der Blickrichtung: Die unmögliche Liebesbeziehung ist eine Möglichkeit geworden. Die Sequenz endet damit, dass Emmi und Ali zusammen die Kneipe verlassen. Das Schlussbild zeigt in einer langen Einstellung, wie die Wirtin einen missbilligenden Blick in Richtung Kneipentür wirft.

In der Inszenierung des Filmanfangs spiegeln sich zwei stilistische Spielarten wider, die den Stil des gesamten Films repräsentieren. Fassbinder verknüpft in *ANGST ESSEN SEELE AUF* zwei einander zuwiderlaufende ästhetische Konzepte, die sich, zugespitzt formuliert, als analytisch-distanzierend und emotional-aufladend beschreiben ließen. Anfang und Ende der ersten Sequenz zeichnen sich durch eine verfremdende Inszenierung aus, die der Brechtschen Theatertradition nahe steht. Durch die Inszenierung von Blicken führt Fassbinder in beinahe lehrstückhafter Weise vor, wie gesellschaftlicher Ausschluss produziert wird. Dagegen wird die emotionale Annäherung zwischen Emmi und Ali in der Tanzszene, die im Zentrum der ersten Sequenz steht, nach dem Vorbild des amerikanischen Melodramas von Douglas Sirk inszeniert.

2.2.3 Melodrama und Utopie

Die Umkehrung der Blickrichtung, die in der ersten Sequenz aus *ANGST ESSEN SEELE AUF* ins Bild gesetzt wird, vollzieht sich in den 1970er Jahren in Fassbinders Schaffen überhaupt. Eine Retrospektive mit Filmen von Douglas Sirk, die Fassbin-

32 «Das ist ein Film über die Liebe, die eigentlich unmöglich ist, aber eben doch eine Möglichkeit.» Fassbinder über *ANGST ESSEN SEELE AUF* zitiert in: Robert Fischer und Joe Hembus: *Der Neue Deutsche Film 1960-1980*. Mit einem Vorwort von Douglas Sirk. München 1981. S. 89-91: 89.

33 Um die Stilmittel der Verfremdung genauer in den Blick zu nehmen, sollten auch Schauspiel und Dialog stärker in die Analyse einbezogen werden: z.B. typisierte Figurenzeichnungen und Dialoge, wenn beispielsweise Emmi zu Ali sagt: «Ich habe auch viel Arbeit. Arbeit ist das halbe Leben.» Töteberg, 1990, S.56.

der 1970 im Münchner Filmmuseum gesehen hatte, beeinflusste ihn nachhaltig: «Wurde früher der Kleinbürger mit grimmigem Humor entlarvt, so zeichnete Fassbinder jetzt die Menschen mit Liebe und Sympathie.»³⁴ In *ANGST ESSEN SEELE AUF* werden die Figuren Emmi und Ali mit der gleichen «Zärtlichkeit»³⁵ inszeniert, die Fassbinder an Sirk so bewunderte. Dagegen wird das gesellschaftliche Umfeld des Paares verfremdet dargestellt, um dem Zuschauer eine Einsicht in die Mechanismen der Ausgrenzung durch die deutsche Mehrheitsgesellschaft zu vermitteln. In einem Interview, das vor den Dreharbeiten zu *ANGST ESSEN SEELE AUF* geführt wurde, verknüpft Fassbinder seine gesellschaftskritische Perspektive mit einer utopischen. Vor dem Hintergrund dieser Aussagen wird auch die Wahl der inszenatorischen Mittel – die Verbindung Brechtscher Verfremdung, die Fassbinders früherem Inszenierungsstil näher steht, mit dem Sirkischem Melodrama – nachvollziehbar:

«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 deprimierenden Verhältnisse nur reproduziert, sie damit verstärkt. Deshalb sollte man eher die herrschenden Verhältnisse so durchschaubar darstellen, dass sie bewusst werden, und zeigen, dass sie überwunden werden können.»³⁶

34 Töteberg: 2002. S. 75f.

35 Töteberg: 2002. S. 75f. Zum Verhältnis Fassbinders zu Sirk siehe auch: 4.1.

36 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. Fassbinder hatte die Geschichte von Emmi und Ali bereits in seinem Film *DER AMERIKANISCHE SOLDAT* (1970) erzählen lassen.

3. Der Verstoß aus der Familie – Ein Sequenzvergleich

Neben der Hochzeit ist der Verstoß aus der Familie ein weiteres, für die Dramaturgie wesentliches Motiv in beiden Filmen. Bezeichnenderweise ahnden sowohl die türkische Gemeinschaft in *GEGEN DIE WAND* als auch die deutsche Gesellschaft in *ANGST ESSEN SEELE AUF* den Tabubruch mit einem Verstoß der Frau. Begründet wird dies in beiden Fällen mit dem Verlust der Ehre: «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.»³⁷, sagen Emmis Kinder, bevor sie die Mutter wegen ihrer Eheschließung mit Ali verlassen. «Wir mussten unsere Ehre retten», begründet Sibels Bruder gegenüber Cahit den Verstoß Sibels durch den Vater, nachdem ihr Ehebruch durch den Tod ihres Ex-Geliebten publik wird. Ausschlussmechanismen gibt es offenbar in jeder Gesellschaft.

Ein Vergleich dieser beiden motivgleichen Sequenzen eignet sich, um die stilistischen und formalen Unterschiede beider Filme und die sich darin äußernde unterschiedliche Haltung der Regisseure zu ihrem Sujet herauszustellen. Auch Bergala schlägt in *«Kino als Kunst»* vor: « [...] eine Filmsequenz einer anderen Sequenz aus einem anderen Film gegenüberzustellen, besonders, wenn sie ästhetisch und historisch sehr weit auseinanderliegen.»³⁸

3.1. Wie inszenieren beide Regisseure das gleiche Motiv?

Der auffälligste Unterschied beider Sequenzen betrifft die Tonebene. Während Fassbinder ausschließlich mit Dialogen und realer Atmo arbeitet und keine Musik einsetzt, verzichtet Akin auf Geräusche und Dialoge, bei ihm gibt die Musik den Ton an: So beginnt die Sequenz demonstrativ mit einer DetailEinstellung auf eine Hand, die eine CD einlegt, gefolgt von einer Großaufnahme auf das weinende Gesicht Sibels. Melancholische türkische Popmusik gibt die Stimmung vor, sie wird zunächst als On-Musik der Trauer Sibels zugeordnet, um dann aus dem Off die gesamte Sequenz zu untermalen und zu dramatisieren. Dieser Umgang mit Musik ist für beide Filme charakteristisch: Fassbinder setzt sehr sparsam und gezielt, neben einem wiederkehrenden Liebesmotiv für Emmi und Ali vorwiegend im Handlungsraum vertonte Musik ein. Akin bedient sich dagegen einer Fülle verschiedener musikalischer Stilrichtungen (im On und im Off), um die Figuren zu charakterisieren und ihren Gefühlen Ausdruck zu verleihen: Punkrock und Gothic für Cahit, (türkischer) Pop für Sibel, traditionelle türkische Arabeskmusik oder Soul für die Liebe usw. Die Reduktion der Tonebene auf die Musik in der Verstoß-Sequenz bewirkt zudem eine Loslösung von linearen raum-zeitlichen Zusammenhängen und eine collagear-

37 Fassbinder 1990, S. 73.

38 Bergala 2006, S. 88



Abb. 25–36 (v. l. n. r.): Der Verstoß Emmis: Theaterhafte Distanzierung

tige Verdichtung des Geschehens. Mit der emotionalen und formalen Klammer der Musik führt Akin auch zwei parallele Handlungsstränge in extremer zeitlicher Raffung zusammen: Sibels erneuten Selbstmordversuch und den Verstoß durch den Vater, die in der abschließenden Verfolgung Sibels durch den Bruder zusammengeführt werden.³⁹ Dieser Heterogenität von Handlung, Ort und Zeit in *GEGEN DIE WAND*, steht *ANGST ESSEN SEELE AUF* eine an die Theatertradition erinnernde konsequen-

39 Folgende Handlungseinheiten und Orte werden zusammengeführt: Sibels Trauer, ihr erneuter Selbstmordversuch und die anschließende «Heilung» (Wohnung, Krankenhaus); die Information des Bruders über eine Boulevard-Zeitung (Arbeitsplatz), die Trauer der Familie, der Verstoß durch den Vater, den die Mutter zu verhindern versucht (Wohnung der Familie), schließlich die Verfolgung Sibels durch den Bruder (Straße vor Sibels Haus).

te Einheit gegenüber: Emmi hat ihre Kinder bei sich zu Hause versammelt, stellt ihnen ihren neuen Mann vor und wird infolgedessen beschimpft und verlassen.

Dieser Konzentration auf eine Einheit der Handlung entspricht in *ANGST ESSEN SEELE AUF* auch eine konsequente Reduktion der kamera- und schnitttechnischen Mittel. Wie in der Eingangssequenz des Films wird die Situation als Konfrontation im Schuss-Gegenschussverfahren inszeniert, wobei Fassbinder in einer eindrücklichen Abwandlung des «Overshoulder-Shots» Emmi und Ali immer im Bild behält: Ihre oder seine Hand «rahmen» von links die Aufnahmen der sitzenden Kinder, als wolle Fassbinder betonen, dass sich die beiden Parteien nicht «auf Augenhöhe» begegnen. Wie bereits bei der Analyse der Filmstills erarbeitet wurde, filmt die Kamera das Geschehen meist aus der Distanz. Es dominieren unbewegliche, halbnah bis halbtotale Einstellungen.⁴⁰ Sogar als Emmi am Ende weinend auf das Sofa sinkt, wird dies diskret, fast unbeteiligt aus einer Totalen gefilmt.

Die Großaufnahme, die üblicherweise eingesetzt wird, um den Gefühlen der Figuren Ausdruck zu verleihen und eine identifikatorische Nähe herzustellen, verwendet Fassbinder nur einmal, mit einer verfremdenden Wirkung: Indem die Kamera langsam die versteinerten Gesichter der Kinder abfährt, um ihre Reaktion auf die Neuigkeit einzufangen, wird wie durch ein Vergrößerungsglas ihre groteske Starre und Emotionslosigkeit, Kälte und Lieblosigkeit deutlich.

Bei Akin dagegen ist die Kamera ständig in Bewegung. Es wechseln lange ruhige Einstellungen (z.B. auf Sibels erneuten Selbstmordversuch) mit dynamisierenden Reißschwenks (z.B. zur Einleitung der Verfolgungsjagd) sowie die verschiedensten Einstellungsgrößen von Detailaufnahme bis zur Totalen. Großaufnahmen auf die weinenden Gesichter von Sibel und ihren Vater stellen eine starke emotionale Nähe zu den Figuren her, die in ihrer Trauer wieder vereint werden. Die Kamera begibt sich aber buchstäblich auf Distanz zu ihren Handlungen, wenn sie Sibels Selbstmordversuch und den Streit zwischen den Eltern nur verdeckt durch einen Türrahmen aus einer halbtotalen Einstellung filmt.⁴¹

Detailaufnahmen dienen einer starken Emotionalisierung und Dynamisierung, aber auch einer symbolischen Deutung des Geschehens: So wird dem Zuschauer beispielsweise durch das plötzliche Einblenden der blutigen Rasierklinge schockartig die Grausamkeit der Handlung vor Augen geführt. Das darauffolgende Nähen der Wunde (ebenfalls in Detailaufnahme) erzählt nicht nur zeitlich extrem gerafft von Sibels mit einem Ortwechsel ins Krankenhaus verbundenen Rettung, sondern verweist explizit darauf, dass sich Sibel diesmal – zum ersten Mal – selbst rettet. Sie wird im Folgenden keinen Selbstmordversuch mehr unternehmen, sondern Cahits auto-

40 Genau genommen sind die oben beschriebenen Einstellungen eine Kombination aus Detailaufnahme und halbtotalen bzw. halbnahen Einstellungen.

41 Akin verzichtet im ganzen Filme auf eine voyeuristische Darstellung der Gewalt. Auch die Vergewaltigung Sibels wird beispielsweise aus der Distanz gefilmt.



Abb. 37–48 (v. l. n. r.): Der Verstoß Sibels: Collageartige Verdichtung

aggressives Verhalten übernehmen.⁴² Das in Detailaufnahme gezeigte Verbrennen von Sibels Kinderbildern durch den Vater kommt einer symbolischen Auslöschung der Tochter gleich: So wird der Verstoß Sibels in seinem identitätszerstörerischen Ausmaß wortlos verdeutlicht.

3.2. Die Gewaltverhältnisse in ANGST ESSEN SEELE AUF und GEGEN DIE WAND

Die Verdichtung der Bilder und Töne in einem emotional und symbolisch intensiven Moment ermöglicht die Herstellung von Zusammenhängen, die für das Verständnis von GEGEN DIE WAND zentral sind: Zwischen in kulturellen Ehrbegriffen latenter, vom Bruder explizit angedrohter und auch ausgeübter misogynen Gewalt auf der einen und Sibels selbstzerstörerischen Verhalten auf der anderen Seite. Zwischen dem Verstoß aus der Familie, der als symbolische Vernichtung inszeniert wird, und dem Verlust ihrer sozialen Identität. So ist die z.T. exzessive Gewaltdarstellung in GEGEN DIE WAND nicht Selbstzweck, sondern expliziter Ausdruck der gesellschaftlichen

⁴² Sibel beginnt exzessiv Drogen zu nehmen, wird im Rausch Opfer einer Vergewaltigung und beleidigt daraufhin in einer paradoxen Selbstbehauptung pöbelnde Männer solange, bis diese sie brutal niederstechen.

Gewaltverhältnisse⁴³, die sich u.a. auch in der Gewalt der türkischen Männer gegen Cahit und Sibel äußert, und in den selbstzerstörerischen Identitätskonflikten ihrer Protagonisten, die mit ihrem individuellem Glücksanspruch buchstäblich immer wieder GEGEN DIE WAND der realen Lebensbedingungen stoßen.

In *ANGST ESSEN SEELE AUF* taucht Gewalt dagegen in latenter Form auf. Nur in der Verstoßszene kommt es einmal zu einem in seiner Unvermitteltheit und Hilflosigkeit grotesken Gewaltausbruch: Er richtet sich gegen Emmis Fernseher, den ihr Sohn reichlich ungeschickt, nach mehrmaligen Anläufen eintritt. Die gesellschaftliche Ausgrenzung führt dagegen zu Alis psychosomatischer Erkrankung, einem Magengeschwür, das der Arzt am Ende des Films explizit als Folge der erlittenen Diskriminierung erklärt. Diese Diagnose lässt sich auch auf die gesellschaftlichen «Gewaltverhältnisse» beziehen: Sie werden, dem Titel *ANGST ESSEN SEELE AUF* folgend, verinnerlicht, Gewalt wird als strukturelles Phänomen erkennbar. Die Kälte und Erstarrung der Mehrheitsgesellschaft spiegelt sich in der statischen ästhetischen Form des Films wider.

3.3. Emotionale Distanzierung vs. emotionale Verdichtung

Mit seiner Technik einer emotionalen Distanzierung inszeniert Fassbinder die ausgrenzenden Blicke der Deutschen auf das ungleiche Liebespaar, er übt aus der Distanz Kritik an der deutschen Nachkriegsgesellschaft. Akin dagegen bedient sich einer Technik der emotionalen Verdichtung: Er zieht alle Register, um an die Gefühle der Zuschauer zu appellieren und den extremen Gefühlsschwankungen seiner Protagonisten Ausdruck zu verleihen. So inszeniert Akin aus identifikatorischer Nähe die Identitätskonflikte seiner eigenen Generation türkischstämmiger Einwanderer: Der Film ist, wie er in einem Interview sagt, wie ein Pickel, den er sich einmal hätte ausdrücken müssen.⁴⁴

Jenseits dieser fundamentalen ästhetischen und politischen Differenz haben beide Regisseure für ihre Filme Mischformen gewählt, um der Komplexität des Gegenstands gerecht zu werden: Fassbinder verbindet ein Lehrstück über die gesellschaftlichen Missverhältnisse mit Elementen des Melodrams, um auch für die Liebesgeschichte eine Form zu finden. Und Akin versucht durch eine Mischung zwischen Komödie und Tragödie sowie durch die Zwischenspiele einer türkischen Folkloregruppe, die wie der Chor einer griechischen Tragödie den Film in fünf

43 «Analog setzt der Film Blut ein. Er versucht, seine Geschichte über die Wunden zu vermitteln, die sich die Figuren zufügen oder die ihnen zugefügt werden. (...) rot ist die Farbe und der gewaltsam geöffnete Körper ist die Grammatik des Films.» Cristina Nord in: TAZ, 13.02.2004. Allerdings ist diskussionswürdig, ob Akin mit dieser exzessiven Gewalt gegenüber seiner Protagonistin nicht einer eher problematischen Bestrafungslogik folgt.

44 «Ich hab mal gesagt, GEGEN DIE WAND zu drehen, das war wie einen Pickel auszudrücken. Der Film wollte aus mir heraus. Ganz viel an diesem Film war intuitiv.» Interview mit Fatih Akin in: TAZ, 26.09.2007.

Akte teilen, Distanz zu seiner emotionalen Wucht herzustellen. Während in *ANGST ESSEN SEELE AUF* die gezielte Reduktion formaler Mittel, ihr durchgehend konsequenter Einsatz und die fast starre Symmetrie in der Struktur auffällt, kennzeichnet *GEGEN DIE WAND* das Spiel mit vielfältigen Stilrichtungen und kulturellen Einflüssen, eine ikonoklastische Öffnung der Formen. So besteht die Liebestragödie aus zwei Erzählsträngen mit zwei tragischen Höhepunkten: Jede der beiden Figuren erlebt ihre Höllenfahrt, dafür gibt es am Schluss statt der Katastrophe ein versöhnliches Ende. Während in *ANGST ESSEN SEELE AUF* eine an die Vernunft appellierende Haltung dominiert, scheint die Form von *GEGEN DIE WAND* in letzter Konsequenz von Gefühlen (der Figuren, der Zuschauer, des Autors) diktiert. In seiner Hybridität ist der Film selbst Ausdruck einer Mischung der Kulturen und Identitäten.

4. Wie es zu dem zertretenen Fernseher kam – Ein motivgeschichtlicher Ausblick

Mit diesem abschließenden Exkurs soll der Blick für die filmgeschichtlichen Zusammenhänge geweitet werden, in denen Fassbinder und Akin sich verorten lassen. Indem die Geschichte eines wiederkehrenden Motivs in verschiedenen Filmen nachvollzogen wird, lassen sich Aussagen über das Motiv selbst treffen und Filmgeschichte anschaulich erfahrbar machen. Es wird nachvollziehbar, wie Regisseure im Lauf der Filmgeschichte an Vorbilder anknüpfen, wie ein Film andere Filme im Gefolge hat. Auch Bergala schlägt vor, in der Schule «Filme als Glieder einer ganzen Kette von Werken zu betrachten», «zwischen Werken der Gegenwart und Vergangenheit rote Fäden zu ziehen, Verbindungen zu knüpfen und auf Verwandtschaften hinzuweisen». Bildung, so Bergala, entstehe mit der «Fähigkeit, das Gemälde oder den Film, die man gerade sieht, oder das Buch, das man gerade liest, zu anderen Gemälden, Filmen und Büchern in Beziehung zu setzen.»⁴⁵ Die Methode, eine Kette von Beziehungen zwischen unterschiedlichen Werken der Film- und Kunstgeschichte herzustellen, wird hier anhand von Filmbeispielen vorgestellt.

Zwischen dem Motiv des Fernsehers, wie es in *ANGST ESSEN SEELE AUF* und in *GEGEN DIE WAND* vorkommt, lässt sich hier nur dann eine sinnvolle Verbindung herstellen, wenn der historische Kontext geklärt ist. Dazu wird zunächst die Funktion des Motivs in den Filmen *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* (*WAS DER HIMMEL ERLAUBT*, Douglas Sirk, USA 1955), *ANGST ESSEN SEELE AUF* und *FAR FROM HEAVEN* (*DEM HIMMEL SO FERN*, Todd Haynes, USA 2002) zu klären sein.

⁴⁵ Bergala 2006, S. 54.

4.1 Das Fernsehermotiv im Original und seine Remakes

ANGST ESSEN SEELE AUF ist ein Remake⁴⁶ von Douglas Sirks Melodrama ALL THAT HEAVEN ALLOWS und das Motiv des zertretenen Fernseherers in der Verstoßsequenz (siehe 3.2) stellt eine direkte Referenz an Sirks Film dar. In ALL THAT HEAVEN ALLOWS verliebt sich die bürgerliche Witwe Cary Scott (Jane Wyman) in den jungen Gärtner Ron Kirby (Rock Hudson). Anders als bei Fassbinder, wo die Ehe bereits vollzogen ist, bevor die Kinder eingreifen können, üben Carys Kinder einen so großen Druck auf ihre Mutter aus, dass sie schließlich der nicht standesgemäßen Heirat mit einem jüngeren Mann entsagt.

Es ist Weihnachten, Carys Kinder kommen zu Besuch und schmieden Zukunftspläne: Die Tochter will heiraten, der Sohn nach Paris gehen. Außerdem solle das Haus verkauft werden, weil es für die Mutter allein zu groß ist. Es läutet an der Tür, das Weihnachtsgeschenk wird geliefert. Zusammen mit dem Lieferanten trägt der Sohn das Geschenk herein: ein Fernseher! Während der Verkäufer noch die Funktion des Apparats erklärt: «All you have to do is turn that dial and you have all the company you want, right there on the screen [...]»⁴⁷, bewegt sich die Kamera langsam auf den Fernseher zu, bis Carys Spiegelbild ganz auf dem Bildschirm zu sehen ist. Vor dem Fernseher sitzt Cary gewissermaßen sich selbst gegenüber – gespiegelt und gerahmt im Fernsehschirm: eine einsame Witwe, die wegen ihrer Kinder die große Liebe aufgegeben hat.

Der Fernseher, in den 1950er Jahren als neue gesellschaftliche Errungenschaft begriffen, wird bei Sirk gleich zu Beginn der Fernsehgeschichte zum Einsamkeitsmotiv. Bei Fassbinder verfehlte Sirks Film und insbesondere dieses Motiv seine Wirkung nicht:

«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.»⁴⁸

46 Vgl. auch: Töteberg 2002, S. 78f, S.80.

47 Zur sozialen Funktion des Fernseherers siehe auch: Vräath Öhner: Talking Heads. In: *Meteor* 7, 1997. S. 59f: «Als eine der wesentlichsten Aufgaben, die das Fernsehen in den westlichen Industrieländern zu erfüllen hat, wird allgemein seine soziale Funktion angesehen, die den Verlust gemeinschaftlicher Bindungen im Gefolge der Modernisierung aller Lebensbereiche ausgleichen soll.»

48 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.

Das Zerstören des Fernsehers in *ANGST ESSEN SEELE AUF* lässt sich vor diesem Hintergrund als Angriff auf die bürgerliche Gesellschaft, ihre Entsorgungs- und Kompensationsstrategien, verstehen. Ironisch gewendet ließe sich Fassbinders Adaption des Motivs so kommentieren: Im Gegensatz zu Cary braucht Emmi den Fernseher nicht mehr; sie hat sich selbst Gesellschaft ins Haus geholt.

Mit seinem Film *FAR FROM HEAVEN*, der im Stil der 1950er Jahre gehalten ist, hat der amerikanische Regisseur Todd Haynes ein weiteres Remake von *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* gedreht, das sowohl an Sirks als auch an Fassbinders Film anknüpft. In Haynes' Version verlässt der erfolgreiche Geschäftsmann Frank Whitaker Frau und Kinder, um seinen homosexuellen Neigungen nachzugehen. Zusätzlich zu den Kategorien «race» und «class» rückt Haynes in dem neuesten Remake explizit die Kategorie «gender» in den Fokus der Aufmerksamkeit. Die Figur des Ehemanns in *FAR FROM HEAVEN* verweist implizit auch auf die tatsächliche Homosexualität von Rock Hudson, der bei Sirk die männliche Hauptrolle spielte, wie auf die Homosexualität von Fassbinder und seinem Partner El Hedi ben Salem, der in *ANGST ESSEN SEELE AUF* die Rolle des Ali verkörpert.⁴⁹ Die verlassene Mrs. Whitaker (Julianne Moore) in *FAR FROM HEAVEN* verliebt sich in den schwarzen Gärtner Raymond Deagan (Dennis Haysbert), in dessen Rolle sowohl Fassbinders Figur Ali als auch Sirks Figur Ron aufscheinen.

Zu Beginn des Films gibt Mrs. Whitaker ein Interview für ein *Society Magazine* und wird durch die Journalistin zu einer Figur des öffentlichen Lebens stilisiert: Mrs. Whitaker, stolze Ehefrau des Verkaufsleiters der Fernsehfirma «Magnatech», soll ein Portrait gewidmet werden, weil sie an der Seite ihres Mannes als «Mr. &



Abb. 49–51: «... you have all the company you want, right there on the screen ...»

49 Zu Hudsons Homosexualität siehe auch den filmvermittelnden Film: *ROCK HUDSON'S HOME MOVIES* (Mark Rappaport, USA 1992).



Abb. 52–54: Die stolze Ehefrau des Verkaufsführers der Fernsehfirma «Magnatech»

Mrs. Magnatech» auf den Werbeplakaten der Firma posiert.⁵⁰ Haynes kadriert das Bild in dieser Szene so, dass es Mrs. Whitaker immer zusammen mit ihrem Fernseher zeigt, während eine Magnatech-Werbung, die in einem Bilderrahmen über dem Fernseher hängt, meist nur im Anschnitt zu sehen ist. In einer eigenen Einstellung wird das Werbebild gesondert hervorgehoben und mit einer Fahrtaufnahme wird zusätzlich die Verbindung zwischen Fernseher und Mrs. Whitaker hergestellt. Anders als die Kamerafahrt bei Sirk, die zum Fernseher hinführte, um Fernseher und Frau in einem «Bild im Bild» festzuhalten, führt die Fahrt bei Haynes vom Fernseher weg hin zur Frau. Haynes geht sogar noch einen Schritt weiter: Mit der Abwendung vom Fernseher findet eine Verschiebung der Aufmerksamkeit auf ein anderes Objekt statt: den schwarzen Gärtner Raymond, der während des Interviews unerwartet erscheint.

Das Fernsehermotiv in *FAR FROM HEAVEN* stellt die bürgerliche Ehe als

Institution infrage: Der Film entlarvt die Ehe von Mr. & Mrs. Whitaker als Farce, so wie auch ihr Werbeimage als «Mr. & Mrs. Magnatech» von vornherein eine Farce ist. In Haynes' Remake wie in Sirks Original ist das Fernsehermotiv mit Einsamkeit konnotiert: Nachdem ihr Ehemann sie verlassen hat, bleibt Mrs. Whitaker auch das Zusammensein mit Raymond verwehrt.

4.2 Das Fernsehermotiv bei Akin

Aus filmhistorischer Perspektive gehört Fatih Akins Film *GEGEN DIE WAND* nicht in die mit Fassbinder und Haynes begründete Serie von Remakes des Sirk-Me-

50 Die Journalistin zu Mrs. Whitaker: «You are the proud wife of a successful sales executive, planning the parties and posing at your husband's side on the advertisements.» Der Werbeslogan der Firma lautet: «MR. & MRS. MAGNATECH CHOOSE NOTHING BUT THE BEST FOR THEIR HOME!» Zitiert nach: Todd Haynes: *FAR FROM HEAVEN, SAFE, and SUPERSTAR: THE KAREN CARPENTER STORY. Three Screenplays*. New York: Grove Press 2003. S. 14f.

lodramas *ALL THAT HEAVEN ALLOWS*. Aus motivgeschichtlicher Sicht jedoch lässt sich die Reihe mit Akin durchaus fortsetzen, denn auch in seinem Film wird das Fernsehermotiv mit der Einsamkeit des Protagonisten in Verbindung gebracht. Anders jedoch als in der Tradition des amerikanischen Melodramas wird in dieser Szene nicht von der Einsamkeit einer Ehefrau oder Witwe gehandelt, sondern von der des Witwers Cahit, in dessen Schicksal der Zuschauer durch diese kurze Szene eingeweiht wird: Heimgekehrt aus dem Krankenhaus, wo Sibel ihm die Heirat angetragen hat, holt Cahit seinen schon einmal getragenen Hochzeitsanzug aus einer Truhe hervor. Dabei fallen ihm Fotos seiner verstorbenen Frau Katharina in die Hände. Bei der Anprobe des Anzugs muss der Fernseher als Spiegel herhalten: Cahit stellt ihn aufrecht hin, wischt mit einem Ärmel den Staub und ein Anarchie-Zeichen von der Mattscheibe und betrachtet sich prüfend in der spiegelnden Oberfläche. Das tragische Schicksal des Protagonisten wird

auch hier mit komischen Mitteln – der Zweckentfremdung des Fernsehers – erzählt. Anders als bei Sirk, wo das Spiegelbild auch das Schlussbild der Szene war, endet Akins Szene mit einer Großaufnahme auf das Gesicht des Protagonisten, das sich vom Fernseher abwendet. Wie bei Haynes, nur mit Mitteln der Montage, vollzieht sich hier eine Hinwendung zum Protagonisten bei gleichzeitiger Abwendung vom Fernseher.

Führte Sirk mit der Selbst-Spiegelung im Fernsehschirm das Einsamkeitsmotiv ein, liegt in Fassbinders destruktiver Variante eine vehemente Ablehnung der gesellschaftlichen Implikationen, die in diesem Motiv angelegt sind. Haynes gibt in seiner überzeichneten Inszenierung die identifikatorische Geste mit dem Fernseher («Mr. & Mrs. Magnatech») zugunsten einer Hinwendung zu seiner Protagonistin auf. In Akins Inszenierung schließlich verbinden sich synthetisch die verschiedenen Darstellungstechniken von Sirk und Haynes: die Selbst-Spiegelung und die



Abb. 55–57: Cahit betrachtet sein Spiegelbild: Komische Zweckentfremdung des Fernsehers

Abwendungsbewegung vom Fernseher. Bei Akin wie bei Sirk und Haynes findet der Protagonist eine neue Liebe, die aber nicht von Dauer sein kann.

Mit *AUF DER ANDEREN SEITE* (D 2007), dem nach *GEGEN DIE WAND* zweiten Film in seiner Trilogie zu «Liebe, Tod und Teufel», schreibt Akin sich, Thomas Elsaesser zufolge, nun explizit in die hier bereits ansatzweise nahe gelegte melodramatische Tradition von Sirk und Fassbinder ein.⁵¹ Dabei ergibt sich die Nähe von Akins neuem Film zu Fassbinder nicht allein durch die Besetzung von Hannah Schygulla, die durch ihre zahlreichen Rollen in Fassbinders Filmen bekannt geworden ist. Vielmehr liegt sie in der politischen Dimension der Arbeiten beider Regisseure begründet, die sich in jeweils unterschiedlicher Weise als intensive Auseinandersetzung mit den «deutschen Verhältnissen» zu erkennen gibt:

«Um noch den letzten Zweifel auszuräumen, wurde *AUF DER ANDEREN SEITE* in Deutschland (nachträglich) zum zweiten Teil einer Trilogie erklärt, was als Anlehnung, so der Regisseur, an Fassbinders BRD-Trilogie (*DIE EHE DER MARIA BRAUN*, *LOLA*, *DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS*) gedacht sei. Was für Fassbinder das schwierige Verhältnis Westdeutschlands zu seiner nationalsozialistischen Vergangenheit war, sind für ihn, Akin, so scheint dieser zu verstehen zu geben, die nicht minder komplizierten Verhältnisse, in die Türken zwischen ihrer «Assimilierung» in Deutschland und ihrem Heimatland verstrickt sind.»⁵²

51 Thomas Elsaesser über *AUF DER ANDEREN SEITE*: «[T]he dense plotting is in keeping with the genealogy of Sirk-Fassbinder melodrama into which Akin is inscribing himself.» Thomas Elsaesser: *Ethical Calculus: The cross-cultural dilemmas and moral burdens of Fatih Akin's THE EDGE OF HEAVEN*. In: filmcomment. May/June 2008. <http://www.filmlinc.com/fcm/mj08/heaven.htm> (20. Mai 2008)

52 «Just to remove any doubt, in Germany *THE EDGE OF HEAVEN* was billed (retroactively) as the second film of a trilogy meant to respond, according to the director, to Fassbinder's BRD Trilogy (*THE MARRIAGE OF MARIA BRAUN*, *LOLA*, *VERONIKA VOSS*). What the troubled relationship between West Germany and its Nazi past was to Fassbinder, Akin seems to imply, is to him the no less troubled negotiation between «assimilated» Turks in Germany and their homeland.» Elsaesser 2008.

Abbildungsnachweis

Bettina Henzler

- Abb. 1: CHRONOPHOTOGRAPHIE (Etienne-Jules Marey, F 1890)
Abb. 2: THE SEASONS (Arthur Pelechian, UDSSR 1975)
Abb. 3: CANON (Norman McLaren, Kanada 1964)
Abb. 4: VORMITTAGSSPUK (Hans Richter, D 1928)
Abb. 5: RAINBOW DANCE (Len Lye, USA 1936)
Abb. 6: NOTES ON THE CIRCUS (Jonas Mekas, USA 1966)

Claude und Francis Desbarats

- Abb. 1: WAY DOWN EAST (*Cahiers du Cinéma*, Sonderheft «Scénographie», 1980)
Abb. 5: SIEBEN CHANCEN (*Cahiers du Cinéma*, Nr. 222, 1970)
Abb. 7: VERDACHT (*Caméra stylo*, November 1981)
Abb. 8, 11: VERDACHT; Abb. 10: DER MANN, DER ZUVIEL WUSSTE, Abb. 12: DIE VÖGEL, Abb. 13: CITIZEN KANE (*Cahiers du Cinéma*, Sonderheft «Hitchcock», 1980)
Abb. 9: OTHON (*Cahiers du Cinéma*, Nr. 223, 1970)
Abb. 14: DIE LADY VON SHANGHAI, Abb. 15: OTHELLO (*Cahiers du Cinéma*, Sonderheft «Welles», 1982)

Sebastian Schädler

- Abb. 1: DAS STREITGESPRÄCH. KNACKIG ODER BEKNACKT – DAS BILD DER FRAU IN DER WERBUNG (WDR-Redaktion, D 1983)
Abb. 3, 6, 10, 20, 22, 24: SNOW WHITE AND THE 7 DWARFS (SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE, Walt Disney, USA 1937)
Abb. 5, 7, 9, 13, 15: SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE (Erich Kobler, D 1955)
Abb. 2, 16, 18: SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE (Gottfried Kolditz, DDR 1961)
Abb. 8, 19, 21, 26, 29: SNOW WHITE (SCHNEEWITTCHEN UND DIE 7 ZWERGE, Toshiyuki Hiruma, USA/J 1995)

- Abb. 14: FAERIE TALE THEATRE SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARVES (SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE, TV-Produktion, Peter Medak, USA 1984)
Abb. 12, 21, 26: SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE (Rankin / Bass Prod., USA, o.J.)
Abb. 17: DIE MÄRCHENSTUNDE: SCHNEEWITTCHEN (Jünger Prod., D o.J.)
Abb. 23, 25: SHICHININ NO SAMURAI (DIE SIEBEN SAMURAI, Akira Kurosawa, 1954).
Abb. 11: SPUR DER STEINE (Frank Beyer, DDR 1966)
Abb. 4: EVITA (Alan Parker, USA 1996)

Christine Rüffert

- Abb. 1: LINE DESCRIBING A CONE (Anthony McCall, GB 1973) © LUX, London
Abb. 2: AT THE ACADEMY (Guy Sherwin, GB 1974) © LUX, London
Abb. 3–5: ALPSEE (Matthias Müller, D 1994), © Matthias Müller

Winfried Pauleit

- Abb. 1, 2: SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN (François Truffaut, F 1959)
Abb. 3–12: DIE FALSCHSPIELERIN (Pres-ton Sturges, USA 1941)

Jan Sahli

- Abb. 1a–b: STAR GUITAR (The Chemical Brothers, Michel Gondry, USA 2001)
Abb. 2a–b: MENSCHEN AM SONNTAG (Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, D 1929)
Abb. 3: DIE NIBELUNGEN (Fritz Lang, D Teil I 1922/Teil II 1924)
Abb. 4: A ZED AND TWO NOUGHTS (EIN Z UND ZWEI NULLEN, Peter Greenaway, GB/NL 1985)
Abb. 5a–d: LICHTSPIEL OPUS I (Walter Ruttmann, D 1921)
Abb. 6: RHYTHMUS 21 (Hans Richter, D 1924)
Abb. 7: DIAGONAL SYMPHONIE (Viking Eggeling, D 1925)

Bettina Henzler und Stefanie Schlüter

Abb. 1–4, 17–36: *ANGST ESSEN SEELE AUF* (R. W. Fassbinder, D 1973)

Abb. 5–16, 37–48, 55–57: *GEGEN DIE WAND* (Fatih Akin, D 2004)

Abb. 49–51: *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* (Douglas Sirk, USA 1955)

Abb. 52–54: *FAR FROM HEAVEN* (Todd Haynes, USA 2002)

Eugène Andréanszky

Abb. 1–4 *PEAU D'ÂNE* (Jaques Demy, F 1970) © Les enfants de cinéma

Michael Loebenstein

Abb. 1: © Österreichisches Filmmuseum

Abb. 2A: © Österreichisches Filmmuseum

Abb. 2B: aus: Jim Taylor, DVD *DEMYSTIFIED*, 2002;

Abb. 2C: www.dydafteredit.com

Abb. 4: Edition Österreichisches Filmmuseum 2006: DVD zu *BLIND HUSBANDS* (Erich von Stroheim, USA 1919)

Abb. 5: © sixpackfilm

Michael Baute und Volker Pantenburg

Abb. 1–6: *DREI MINUTEN IN EINEM FILM VON OZU* (Helmut Färber, D WDR, 1988)

Abb. 7: *FORT APACHE* (John Ford, USA 1948), Abb. 8: *VERFOLGT* (Raoul Walsh, USA 1947); beide aus: *ACTION, ACTION, ACTION – LOGISCHE DINGE IN LOGISCHER ABFOLGE. ASPEKTE DER INSZENIERUNGSWEISE VON PURSUED.* (Winfried Günther, D 2005)

Abb. 9–12: *M. EINE ANALYSE* (Jean Douchet, F 1989)

Abb. 13: *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (Fritz Lang, D 1931), aus: *Fritz Lang* (Werner Dütsch, D WDR 1991)

Abb. 14, 15: *LA SORTIE DES USINES LUMIÈRE* (Louis Lumière, F 1885), aus: *ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK* (Harun Farocki, D 1995).

Abb. 16, 17: *ATTELAGE D'UN CAMION* (Lumière, F 1897), aus: *LE CINÉMA, UNE HISTOIRE DE PLANS* (Alain Bergala, F 1998/9, Les enfants de cinéma).