

ERLAUBT DER HIMMEL, DASS ANGST DIE SEELE AUFISST: EINE
UNTERSUCHUNG DES EINFLUSSES VON DOUGLAS SIRK AUF RAINER
WERNER FASSBINDER

by

BERIT WILKER

(Under the direction of Dr. Christine Haase)

ABSTRACT

The aim of this thesis is to provide an insight into the supposed influence American filmmaking had on the German one during the 1970s. A short overview of the situation of the German film industry after World War II and its takeover by Hollywood forms the basis of my analysis. Subsequent chapters will focus respectively on the characterization of the prototypical New German Cinema director Rainer Werner Fassbinder and the German expatriate Hollywood director Douglas Sirk. In order to discuss their similarities in technique, style and ideology I will utilize a theoretical framework regarding the concept of influence. The final part of the thesis is devoted to a close reading of two melodramas by these directors to substantiate my claims.

INDEX WORDS: New German Cinema, Hollywood, Rainer Werner Fassbinder,
Douglas Sirk, melodrama

ERLAUBT DER HIMMEL, DASS ANGST DIE SEELE AUFISST: EINE
UNTERSUCHUNG DES EINFLUSSES VON DOUGLAS SIRK AUF RAINER
WERNER FASSBINDER

by

BERIT WILKER
MAGISTER ARTIUM, UNIVERSITÄT ROSTOCK, GERMANY 2000

A Thesis Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial
Fulfillment of the Requirements for the Degree

MASTER OF ARTS

ATHENS, GEORGIA

2002

© 2002

Berit Wilker

All Rights Reserved

ERLAUBT DER HIMMEL, DASS ANGST DIE SEELE AUFISST: EINE
UNTERSUCHUNG VON DOUGLAS SIRK AUF RAINER WERNER FASSBINDER

by

BERIT WILKER

Approved:

Major Professor: Christine Haase

Committee: Renate Born
 Martin Kagel

Electronic Version Approved:

Gordhan L. Patel
Dean of the Graduate School
The University of Georgia
May 2002

DANKSAGUNG

Ganz herzlich möchte ich mich bei Frau Dr. Christine Haase bedanken für die Bereitschaft, diese Arbeit zu betreuen sowie für ihre wertvollen Anregungen und Hinweise im Laufe der Fertigstellung. Während meines gesamten Aufenthalts in Athens war sie eine außergewöhnliche Inspiration und Motivation für mich.

Den Mitgliedern meines Prüfungskomitees, Frau Dr. Renate Born und Herrn Dr. Martin Kagel, gilt mein Dank für die hilfreiche Kritik und Verbesserungsvorschläge.

Ein besonderes Dankeschön geht an meine Mutter, Monika Wilker, meinen Freund, Holger Penning und meine Freundin, Sandra Bayer. Ohne ihre Liebe, moralische Unterstützung, konstante Ermutigung und Geduld wäre diese Arbeit nie zustande gekommen.

INHALTSVERZEICHNIS

| | Page |
|---|------|
| DANKSAGUNG | iv |
| KAPITEL | |
| 1 EINLEITUNG..... | 1 |
| 2 ZUR GESCHICHTE DES DEUTSCHEN FILMS..... | 3 |
| 3 RAINER WERNER FASSBINDER UND DER NEUE DEUTSCHE FILM...7 | |
| 4 DOUGLAS SIRK UND DAS MELODRAMA | 11 |
| 5 THE PLEASURE OF INFLUENCE | 15 |
| 6 NAHAUFNAHME: SIRKS <i>ALL THAT HEAVEN ALLOWS</i> UND FASSBINDERS <i>ANGST ESSEN SEELE AUF</i> IM VERGLEICH | 20 |
| 7 SCHLUSSBETRACHTUNG | 31 |
| ANHANG | 33 |
| LITERATURVERZEICHNIS | 34 |

KAPITEL 1

EINLEITUNG

Das amerikanische Filmmonopol ‚Hollywood‘ ist zweifellos das größte und bedeutendste seiner Branche auf der Welt. In Deutschland ist man geteilter Meinung über die Effekte seines Einflusses. Einerseits ziehen Millionen von Menschen mit Begeisterung jährlich in die Kinos, um sich Filme anzusehen, die ihnen das Amerika ihrer Träume und Hoffnungen präsentieren. Andererseits diskutieren Filmkritiker und Intellektuelle über den geistigen Anspruch dieser Filme und vor allen Dingen über den mangelnden Erfolg von in Deutschland produzierten Filmen. Es herrscht Konsens: Der deutsche Film ist nicht mehr das, was er einmal war.

Die Gründe für den Anfang dieser Entwicklung werden in dieser Arbeit zunächst anhand eines kurzen Überblicks über die Geschichte des deutschen Films seit Ende des 2. Weltkrieges erläutert. Während der 70er Jahre war es einigen deutschen Regisseuren gelungen, den ‚neuen‘ deutschen Film zu kreieren und diesen vor allem auch zu internationaler Anerkennung zu bringen. Interessant ist es, dass gerade die Ikone unter den Regisseuren der 70er Jahre, Rainer Werner Fassbinder, mit Hilfe von Anregungen und Beispielen älterer Regisseure einen ganz eigenen Stil schuf. Er ließ sich beispielsweise durch die Filme des nach Hollywood ausgewanderten Deutschen Douglas Sirk inspirieren. Fassbinders Filme sind eine Synthese aus dem Ausdruck von einzigartigem Genie und der Fähigkeit, Filme seiner Vorbilder als Basis für seine eigene

Bewältigung von Problemen zu benutzen, die ein Mensch als Mitglied einer Gesellschaft hat.

In der Darstellung ihrer technischen, stilistischen und ideologischen Gemeinsamkeiten entsteht der Ausgangspunkt für eine detaillierte Analyse zweier Filme dieser Regisseure. Fassbinders ‚neuer‘ deutscher Film *Angst essen Seele auf*, der in Deutschland spielt und auch dort gedreht wurde, gilt als das ‚remake‘ des klassischen Hollywood-Melodramas *All That Heaven Allows* von Sirk. Das vorher eingeschobene Kapitel THE PLEASURE OF INFLUENCE soll sowohl einen theoretischen Hintergrund für das Konzept von Einfluss liefern und so Grundlage für den darauffolgenden Vergleich sein, als auch auf die Vorteile hinweisen, die sich aus einem differenzierten Verhältnis zu einem Vorbild ergeben. Es ist optimal, wenn ein Vorbild nicht als Schablone zur Herstellung einer Kopie dient, sondern die Rezipienten dazu anregt, sich ein eigenes Bild zu malen, das eine Auseinandersetzung mit dem Original widerspiegelt.

Das Ziel dieser Arbeit ist es demzufolge, anhand eines konkreten Beispiels die positive Wirkung von Einfluss darzustellen. Gleichzeitig soll dem Leser ein wertneutrales Bild von der Filmindustrie im Allgemeinen gegeben werden, das weder Hollywood seines Erfolges wegen ‚anhimmelt‘ noch anklagt, aber auch die Periode des Neuen Deutschen Films weder als außerordentliche Innovation noch pessimistisch als letzten Versuch für eine ‚Wiederbelebung‘ der deutschen Filmindustrie ansieht. Fassbinder ist der Beweis dafür, dass es sich lohnt, einen Blick in die Geschichte zu werfen und dabei seine eigenen Anliegen nicht zu vernachlässigen.

KAPITEL 2

ZUR GESCHICHTE DES DEUTSCHEN FILMS

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war die deutsche Filmindustrie mit führend in der Welt. Besonders in den zwanziger Jahren entwickelte sie sich zu „one of the most prosperous and technically advanced film industries“ (Elsaesser 10), die eine Konkurrenz zu Amerikas Hollywood bildete. Mit der Machtübernahme der Nazis in den dreißiger Jahren nahm die internationale Anerkennung des deutschen Films rapide ab, so dass Hollywood zum mächtigsten Symbol der Filmindustrie wurde.

Während der dreißiger und zu Beginn der vierziger Jahre wurde die deutsche Filmindustrie in zunehmendem Maße zentralisiert und vom Staat kontrolliert. Der von Goebbels kreierte UFI (Abkürzung für UFA-Film)¹ hatte die alte UFA vereinnahmt „with its extensive, vertically integrated production, exhibition and international distribution branches, but also included technical laboratories, patent rights and subsidiary interests such as publishing, sheet music and recording“ (Elsaesser 11). Ein derartiges Medien-Reich mit massivem Potential zum Monopol wurde als Rivale zur MPEA (Motion Picture Export Association) gesehen, so dass die Vereinten Besatzungsmächte nach 1945 auf eine Auflösung der UFI bestanden. Obwohl die Ausführung dieses ‚Befehls‘ nicht ohne Schwierigkeiten von sich ging und auch langwierig war, vernachlässigten die USA nicht ihre Prioritäten in Bezug auf die deutsche Filmindustrie: „to let production resume along lines that implemented the pro-capitalist, anti-communist ‚hearts and minds‘ re-education

¹ 1 mehr zur Geschichte der UFA in Klaus Kreimeiers [The UFA Story: A History of Germany's Greatest Film Company](#).

programme of free enterprise, and to stop it from becoming a monopoly“ (Elsaesser 11).
Somit konnte sich dieses freie Unternehmen weder von Hollywood loslösen noch eine ökonomische Dominanz innerhalb von Deutschland erreichen oder sich auf dem europäischen Markt ausbreiten.

Seit den zwanziger Jahren waren deutsche Filme in Lateinamerika, Südafrika, Frankreich, Italien, im Fernen Osten und besonders in Zentral- und Osteuropa ein Exportschlager gewesen. Nach 1933 stoppte die Filmindustrie ihre Ausbreitung auf dem ausländischen Markt nicht, sondern –im Gegenteil- förderte ihre Erweiterung mit Nachdruck. Die Auswirkungen von Goebbels’ Propaganda-Ministerium und Hitlers Besessenheit mit ökonomischer Autarkie waren nicht ohne Folgen für die Filmproduktion und –exhibition. „[T]he artificial production boom“ (Elsaesser 16) während des Zweiten Weltkrieges und die allgemeine Ablehnung von in Deutschland produzierten und deutschsprachigen Filmen führten dazu, dass der deutsche Markt 1945 auf ein Drittel seiner Größe im Vergleich zur Vorkriegszeit geschrumpft war. Das goldene Zeitalter des deutschen Films war mit den Nazis endgültig beendet worden.

Hollywood nutzte dieses Vakuum an Kultur und Unterhaltung in Deutschland, und „over 200 American films were released annually in the three Western-occupied zones“ (Elsaesser 10) bis 1951, ganz im Sinne der US-amerikanischen Regierung. Das geteilte Deutschland wurde nach 1945 eine der Hauptarenen für den ‚Kalten Krieg‘, in der die US-amerikanische Regierung deutsche Filme als einen Fokus ihrer politischen Kontrolle behandelte. Hollywood konnte den deutschen Filmmarkt jedoch auch ohne expliziten politischen Druck manipulieren, da es ihm seine längst in den USA gespielten und Verluste wieder gutgemachten Filme zu Preisen verkaufte, die neue Produktionen

erheblich unterboten und so eine Wiederaufführungswelle von Unterhaltungsfilmen der Dreißiger und Vierziger auslösten.

Nicht nur politische Gründe trugen maßgeblich zur Krise innerhalb der deutschen Filmindustrie bei. Die Einführung von Tonfilmen in den dreißiger Jahren hatte beispielsweise den Export von deutschen Filmen schon eingeschränkt. Außerdem ging seit den Fünfzigern die Zahl der Kinobesucher stetig zurück, und daher mehrten sich die Schließungen von Kinos drastisch. Diese Entwicklung lag in der zunehmenden Bedeutung der Neuerfindung ‚Fernseher‘ begründet, sowie in der steigenden Verfügbarkeit von Privatautos; zwei Faktoren, die Freizeit und Unterhaltung –nicht nur des deutschen Publikums- erheblich beeinflussten. Die Bemühungen und finanzielle Hilfe der westdeutschen Regierung waren weder sehr engagiert noch effektiv.

Beim 8. Filmfestival in Oberhausen im Februar 1962 protestierten 26 Regisseure, Schriftsteller und Künstler formal gegen die vorherrschende Situation, indem sie ein Manifest unterschrieben, das den alten deutschen Film für ‚tot‘ erklärte. Dies war der Anfang einer Reihe von Organisationsgründungen zur Unterstützung des ‚Neuen deutschen Films‘. Das 1965 geformte *Kuratorium Deutscher Film* wählte als Jury von überwiegend Journalisten und Filmkritikern geeignete Filmprojekte aus und verlieh Geldmittel für Erstlingswerke, die von der Regierung zur Verfügung gestellt wurden. Allerdings bekamen größtenteils nur solche Filme finanzielle Unterstützung, die versprachen, Publikumserfolge zu werden. Die junge Generation der deutschen Regisseure hatte jedoch meist kaum Interesse am kommerziellen Kino. Mit der Gründung des *Filmverlags der Autoren* 1971 gelang es letztendlich, den „neuen“ deutschen Film zu

etablieren. Sowohl Publikumszuwachs als auch internationale Erfolge und Auszeichnungen waren zu verzeichnen; zumindest ein Jahrzehnt lang.

KAPITEL 3

RAINER WERNER FASSBINDER UND DER NEUE DEUTSCHE FILM

Eines der Gründungsmitglieder des ‚Autorenverlages‘ war der 1946 geborene Absolvent der ‚Münchener Hochschule für Film und Fernsehen‘ Rainer Werner Fassbinder. Als Autorenfilmer galt er als Sinnbild für den ‚Neuen Deutschen Film‘. Sein plötzlicher Tod 1982 wird oft in Einklang mit dem Ende dieser besonderen Periode in der deutschen Filmgeschichte gebracht. Innerhalb von 13 Jahren (1969-1982) schuf Fassbinder mit Hilfe eines engen Teams von Kollegen und Freunden, zu denen unter anderem Kurt Raab, Peter Raben und Hanna Schygulla gehörten, über 40 Filme, 17 Theaterstücke, Hörspiele und Drehbücher. Außerdem war er Mitbegründer des Münchner ‚antitheater‘, das bis zur Gründung von Fassbinders Produktionsgesellschaft ‚Tango Film‘ auch an der Herstellung seiner Filme beteiligt war, und er agierte oft selbst als Schauspieler, Kameramann, Cutter und Produzent. Er widmete sein Leben dem ‚Neuen Deutschen Film‘, frei nach dem Motto: „Who wants to survive? It’s luxuries that make life worth living.“ (Haymann 107)

Ein Großteil von Fassbinders Filmen zeichnet sich jedoch durch technische und thematische Gemeinsamkeiten aus, die alles andere als Luxus präsentieren. Aufgrund erheblichen Geldmangels wurden viele seiner Filme – besonders in seiner Anfangszeit – so billig wie möglich produziert, was sich beispielsweise durch das Ausleihen von riesigen unbeweglichen Kameras realisieren ließ. Technisch gesehen ist an Fassbinders Filmen die statische Einstellung der Kamera ein auffälliges Merkmal. Unbeabsichtigt wurde somit aus der Stillfotografie eine Art Stilprinzip von Fassbinders Filmen. Die

Unbeweglichkeit der Kamera wirkte sich auch extrem günstig auf die Eigenheit des Regisseurs aus, seine Figuren in etliche Türrahmen, Fensterstöcke, Treppengeländer, Spiegel etc. eingesperrt zu zeigen. Mit diesen Einstellungen gelang es ihm auch, die Motive, die ihn immer wieder beschäftigten und zum Filmen inspirierten, technisch und visuell zu untermauern und so intensiver zu gestalten.

Zu den Hauptthemen in seinen Filmen zählt die Sprache; Mangel an Kommunikationsfähigkeit und Zerstörung der Sprache: „Language – that is “proper“ grammatical language – is shown to be a means of socio-political oppression“ (Franklin 135). In seinen Filmen wirken die weniger sprachgewandten Menschen oft sympathischer. Die Individuen und ihre Sprache werden durch die moderne Gesellschaft insoweit beeinflusst und beeinträchtigt, dass Kommunikation nahezu unmöglich und Sprache zu einer sozialen Waffe wird. Fassbinders Filme erzählen auch von der belastenden Enge in den Köpfen der Menschen, die er selbst als Kultfigur des deutschen Films der siebziger Jahre und ‚enfant-terrible‘ director functioning by force of his personality, as an imperious genius“ (Franklin 132) vor allem in Deutschland zu spüren bekam.

Ein weiteres beliebtes Motiv Fassbinders ist die Darstellung von gesellschaftlichen Außenseitern und des Gruppenverhaltens von Menschen, wobei er insbesondere die herrschenden Vorurteile, unmotivierter Feindschaft, Langeweile der Nachbarn sowie das Tratschen und Observieren derselben in den Blickwinkel rückt. Die Behandlung dieser Themen spiegelt Fassbinders Persönlichkeit als „an outspoken, homosexual, leftist critic of modern capitalist society“ (Franklin 130) wider. Er fühlte sich selbst als sozialer Außenseiter und wurde als solcher auch von seinem sozialen

Umfeld gesehen. Seine Filme sind sehr persönlich und sozialkritisch; sie reflektieren nicht nur ihren ‚Macher‘, sondern auch den sozialen Kontext. Das Individuum wird konstant in seiner Umgebung erforscht und sein Verhalten ganz im Sinne von Marx darauf zurückgeführt. Die Essenz der modernen Existenz ist für Fassbinder Entfremdung, Manipulation und Ausbeutung. Die Protagonisten in Fassbinders Filmen stehen ausgebeutet und ‚unschuldig‘ einer entfremdeten und ‚bösen‘ modernen Gesellschaft gegenüber und werden dadurch dann selber ‚böse‘. Hier erkennt der Zuschauer Brechts Dialektik, die Fassbinder auch dramaturgisch mit Hilfe von Verfremdungseffekten realisiert. Seine Filme wirken oft, als wären sie auf einer Bühne aufgeführt, da die Schauspieler häufig hintereinander aufgereiht in die Linse der Kamera blicken. Die Linse gibt dem Zuschauer einen Einblick in die Welt, die Fassbinder durch die Darstellung sozialer Unterdrückung politisch zu dokumentieren versucht, um damit auf die Dringlichkeit eines sozialen Wechsels zu deuten. Die zuvor erwähnten statischen Kameraeinstellungen lassen die Menschen noch verkrampter, eingeschränkter und trostloser erscheinen. Sie reflektieren ein Leben, das sich nicht in Bewegung befindet, sondern an Stagnation aufgrund von gesellschaftlichen Verhältnissen leidet.

Bei Fassbinder stehen Unterdrückungs- und Gewaltverhältnisse in Liebesbeziehungen als Spiegel der Unterdrückung in gesellschaftlichen Verhältnissen im Mittelpunkt, denn Liebesbeziehungen sind für ihn politische Beziehungen. Er demonstriert, welchen Einfluss der Staat und seine Politik auf das Verhältnis der Partner zueinander hat und in welchem Maße er so ihre Intimität zerstört. Das Paar kann seinen Gedanken und Gefühlen nicht freien Lauf lassen, da es von den Doktrinen der Gesellschaft blockiert wird.

Seine Filme prägt eine „Spannung von Kontinuität und experimenteller Offenheit“, wobei sich in ihnen „die Tendenzen und Widersprüche dieses Jahrzehnts des Übergangs vom politischen zum psychologischen Diskurs“ (Lensen 270) kreuzen. Seine Arbeit entwickelte sich zu einem eigenen Universum, in dem persönliches Interesse, ein Spektrum von Themen und Variationen der filmischen Formen zusammenschmolzen.

Die Form, um die sich Fassbinders Werke konsequent kristallisierte, war das Melodram, dessen theatralische und filmische Tradition der Filmautor für sich entdeckte und weiterentwickelte. Seine Vorbilder waren unter anderem Douglas Sirk's amerikanische Melodramen der fünfziger Jahre. Der deutsch/dänische Emigrant und Hollywood-Regisseur Sierck/Sirk selbst galt für Fassbinder auch als ein Vorbild, jedoch nicht im Sinne unreflektierter Bewunderung und Nachahmung sondern eher in Bezug auf Motivation und Impulsgebung. Tony Rayns beurteilt die Situation folgendermaßen:

„What Fassbinder learned from Sirk was more a strategy than a specific style or method. [...] Fassbinder's real discovery in Sirk's film was that melodrama is not only still viable as a cinematic form but uniquely suited to engagement and distanciation. In demonstrating that, Sirk in effect taught Fassbinder how to handle genre, which became an important facet of Fassbinder's audience-getting strategies“. (Rayns 43)

KAPITEL 4

DOUGLAS SIRK UND DAS MELODRAMA

Der 1900 in Hamburg geborene Sohn dänischer Eltern Detlef Sierck hatte jahrelang als Regisseur am Weimarer Theater gearbeitet „where his productions reflected new trends in acting and set design but avoided radical experiments“ (Hake 131). Es ist schwer zu bestreiten, dass die Arbeit am Theater in den zwanziger Jahren Siercks Blick “for the *mise-en scene* of emotion“ (Hake 132) schärfte und ihn auf den Zusammenhang zwischen Emotion und ‚Motion‘ aufmerksam machte, der sich am besten mit Hilfe einer Kamera realisieren lässt. 1934 unterzeichnete er einen Vertrag mit der UFA und führte in sieben Filmen Regie, bis er mit seiner jüdischen Frau 1937 Deutschland verließ, weniger aufgrund künstlerischer Probleme, denen er als ‚Linker‘ im nationalsozialistischen Deutschland gegenüberstand, als eher wegen der antisemitischen Politik des Nazi-Regimes. Er „landete“ 1940 in Hollywood und wurde Douglas Sirk. In Hollywood konnte er seiner Vorliebe und Begabung für das Melodram nachgehen und dieses Genre weiterentwickeln.

Typisch für das Genre ‚Melodrama‘, „eine Entdeckung der dreißiger Jahre, die in Frankreich ebenso wie in Hollywood gepflegt wurde“ und „die Sehnsucht nach einer großbürgerlichen, edlen und wohlhabenden Welt“ (Witte 139) widerspiegelte, sind die Betonung des Gefühlsaspektes und geringere Beachtung, die der Aktion im Film geschenkt wird. Es gilt als nicht besonders rebellisch, sondern vorwiegend systemerhaltend, weil Krisen in einem Melodrama innerhalb der bestehenden

Gesellschaftsordnung gelöst werden. Ohne größere Einflüsse, die sich durch das Auftreten von Nebenhandlungen ergeben würden, lösen sich alle Probleme in einem Melodrama innerhalb des vorgegebenen Rahmens ganz selbstverständlich. Das heißt jedoch nicht, dass jedes Melodrama ein ‚Happy End‘ haben muss. Es ist auf keinen bestimmten Ausgang hin ausgerichtet, dabei jedoch gespickt mit Klischees aller Art. Die Handlung wird von eindimensionalen Symbolen getragen, und Zufälle spielen eine zentrale Rolle. Im Melodrama reagieren die Figuren auf Geschehnisse, die ihnen in der Gesellschaft auf stereotype Weise passieren. Die dem Film innewohnende Kritik richtet sich somit auf den ersten Blick nur gegen Individuen.

Die Mehrzahl der Film-Melodramen, die während der fünfziger Jahre in Hollywood produziert wurden „were concerned with gender-identity formation and its relationship to family structure: the nuclear family based on the heterosexual married couple” (Byars 6). Aufgrund gravierender gesellschaftlicher und politischer Umbrüche wurde die Bedeutung von Familie und damit verbundene Wertvorstellungen für Amerikaner in dem Jahrzehnt auf sozialer und kultureller Basis ein besonders wichtiger Bestandteil ihres Lebens. Einerseits stellte der unglaubliche Gewaltakt, mit dem die USA den Krieg mit Japan beendeten, die Existenz von Menschlichkeit in Frage. Andererseits erschütterte die stark zunehmende Anzahl von berufstätigen amerikanischen Frauen die elementarste der sozialen Institutionen, die Familie. Insofern war die amerikanische Ideologie „in need of melodrama, the modern mode for constructing moral identity“ (Byars 9). Somit kann man die Funktion des Melodramas wie folgend beschreiben:

“Melodrama expresses a reality experienced by most of the people most of the time. This means also that melodrama expresses the contradictions that most

people live most of the time, as well as the negotiations over the conflicts they cause” (Byars 16).

Bei Sirk ist das Melodrama allerdings ein Vehikel für seine Kritik an Gesellschaft und Massenkultur. Bei ihm funktioniert das Melodrama als ein Repräsentationsmodus. Er kaschiert seine Systemkritik mit der Oberflächenkritik gegen die Individuen. Aspekte wie „the importance of women characters, the emphasis on social and racial differences, the tension between individual and community, the fascination with decline and degeneration, and the reliance on recurring motifs such as the inevitability of guilt, the ubiquity of suffering, and the impossibility of happiness” (Hake 132) erhalten melodramatischen Wert durch die Konzentration auf Emotionalität. Gleichzeitig ästhetisieren Symbolismus, Theatralität und Stilisierung den emotionalen Einfluss auf diese dramatischen Gebilde. Sirk war berühmt für seinen „anti-intellectual, emotionally appealing style of directing“ und seine “tearjerking and empathy-seeking melodramas” (Koch 17).

Auf den ersten Blick scheint Sirk keinerlei Techniken anzuwenden, die den Zuschauer zur Distanzierung bzw. kritischen Reflektion des Filmgeschehens anregen. Hollywood erwartete von ihm, Filme herzustellen, die ein breites amerikanisches Publikum ansprachen und dies schonungslos emotional in die Handlung verwickelten. „Sirk knew this audience to be immune to irony [and] drew on his theatrical experience to intensify the generic conventions, rather than to break them” (Willemsen 90) und kreierte so Filme, die zweierlei Publikum ansprachen. Sirks Konzept der Stilisierung reflektiert dabei ein elitäres Element: die Unterscheidung zwischen einem Massenpublikum, das sich mit den Filmcharakteren identifiziert, und einem ausgewählten

Wunschpublikum, das die Klischees als solche erkennt “by occupying a different intellectual, political or historical vantage point to that occupied by the audience as constructed by the consciousness industry” (Willemen 91). Sirk verwendet in vielen Filmen Symbole auf eine extrem stilisierte Weise, so dass sie parodisierend und selbstironisch wirken. Ironie ist auch aus der Funktion der Kamerabewegungen zu erkennen. Sirks Kamera hält grundsätzlich eine gewisse Distanz zu den Schauspielern und „is almost continuously in motion“ (Willemen 92). Dieses Paradox „between an involving mobility, which maintains some insecurity about the viewer’s position and the distance which generates detachment and endows the diegesis with a solid space refers to a dialectic which is perhaps the most dynamic aspect of the Sirkean system” (Willemen 93). Spiegel sind ein auffälliges Requisit in seinen Filmen, die sowohl die Spieler als auch die Zuschauer konstant daran erinnern, dass “there is no escape from representation, that there is no private space, that all is show” (Willemen 93). Durch die Spiegelung entsteht ein Effekt der Verdopplung, der Ironie einer Gesellschaft gegenüber zeigt, die scheinbar stark und aufwärtsstrebend, im Grunde jedoch innerlich erschöpft und zerrissen ist.

Dem deutschen Hollywood-Regisseur gelang es mit seinem eigenwilligen Stil „the contradictions within the society that presided over the making and the circulation of his film“ (Willemen 94) zu manifestieren und zu thematisieren.

KAPITEL 5

THE PLEASURE OF INFLUENCE

In den frühen siebziger Jahren wurden die, wie bereits erwähnt, im höchsten Maße stilisierten Film-Melodramen von Douglas Sirk aus den Fünfzigern wieder entdeckt und sowohl der Regisseur als auch seine Motive und Filme erneut geschätzt, diesmal von Kritikern und Intellektuellen und nicht wie damals hauptsächlich vom Publikum. „His films were reconstructed as social criticism, and politically oriented critics looked for other such films. A genre was born.” (Byars 14) Während das historische Genre des Melodrama schon längst von der Filmindustrie und dem Publikum verstanden und akzeptiert (obwohl auch teilweise mit dem Finger darauf gezeigt) wurde, formte eine kleine Gruppe talentierter, von stilistischer Manipulation besessener Regisseure „the theoretical genre of ‚melodrama‘“ (Byars 15). Die Filmemacher des ‚Neuen Deutschen Kinos‘ entdeckten auch einen US-orientierten Enthusiasmus in Sirks Filmen wieder, der sie an die Geschichte des populären deutschen Kinos seit den dreißiger Jahren erinnerte, das wegen seines Missbrauchs durch die Nazis zu Propagandazwecken von nachkommenden Generationen nicht selten abgelehnt wurde. Weniger „the material itself“ als die „trends within filmstudies“ (Byars 14) beeinflussten die Wiederentdeckung bzw. Konstruktion dieses Genres. Die eigene missliche Lage und der Einfluss, den Hollywood „as an image of redemption and unparalleled technical proficiency [and] as the propagator of ideological and economic imperialism“ (Corrigan 1) auf die deutsche Filmwelt ausgeübt hatte, können als die Hauptgründe für diesen

Rückblick genannt werden. Wim Wenders, ein weiterer Mitbegründer des Filmverlages der Autoren, der sich selbst in einer konstanten Schwebelage zwischen den USA und Deutschland befindet, sagte 1976 in einem Interview: „the need to forget 20 years created a hole, and people tried to cover this [...] in both senses [...] by assimilating American culture“ (Corrigan 1). Im Fall ‚Sirk-Fassbinder‘ kann jedoch nicht von purer Assimilation, sondern eher von kreativer Anregung gesprochen werden.

1972 hatte sich Fassbinder anerkennend und emporblickend über Sirks Intention geäußert, Filme nicht über etwas, sondern mit etwas zu machen „mit Menschen, mit Licht, mit Blumen, mit Spiegeln, mit Blut, eben mit all diesen wahnsinnigen Sachen, für die es sich lohnt“ (zit. in Prinzler 555). Offensichtlich lässt sich bei Fassbinder keine *Anxiety of Influence* diagnostizieren, der Titel eines Buches von Harold Bloom, das eine Theorie von Poesie auf der Basis von poetischem Einfluss bzw. intrapoetischen Beziehungen beschreibt und diese mit Liebesbeziehungen innerhalb der Familie vergleicht: „The profundities of poetic influence cannot be reduced to source-study, to the history of ideas, to the patterning of images. Poetic influence, or as I shall more frequently term it, poetic misprision, is necessarily the study of the life-circle of the poet-as-poet“ (Bloom 7). Als Prototyp des gescheiterten Poeten wird Oscar Wilde genannt, “because he lacked strength to overcome his anxiety of influence” (Bloom 6). Harold Bloom argumentiert, dass Kritik nicht automatisch eine Sprache der Kritik hervorruft, sondern eine Sprache “in which poetry already is written, the language of influence, of the dialectic that governs the relations between poets *as poets*” (Bloom 25). In jedem Leser sind sowohl ein Dichter als auch ein Kritiker vereint, wobei der Dichter nicht dieselbe ‚disjunction‘ beim Rezipieren fühlt wie der Kritiker in ihm. Des Kritikers Freude

könnte die Angst des Poeten sein, die eine Melancholie beherbergt und so die nötige Tiefe zu eigenen Kreationen.

Es ist schwer einzuschätzen, ob Sirk und seine Melodramen den Kritiker oder den Filmemacher in Fassbinder beeinflussten. Tatsache ist, dass Fassbinders Leben aus ‚Filme sehen‘ und ‚Filme machen‘ bestand, und „[a]bove all he loved making movies of the ones he had watched“ (Reimer 282). Setzt man Filme als Kunstwerke mit Gedichten gleich, lässt sich ein Zusammenhang zu Blooms Theorie erkennen: „For the poet is condemned to learn his profoundest yearnings through an awareness of *other selves*“ (Bloom 26). Den Dichter bzw. Regisseur in Fassbinder trieb dieses fast zwanghafte Bedürfnis, die Filme anderer ‚Künstler‘ zu sehen. In ihnen entdeckte er -in Bezug auf Bloom- die Dialektik des Einflusses, und dass ihn die Kunst des Filmemachens nicht nur äußerlich (beispielsweise im Kino) umgibt, sondern sich auch tief in seinem Innern befindet. Offensichtlich wurde bei dieser Entdeckung auch der Kritiker in Fassbinder angesprochen, der Gefallen daran findet, sich von der Kunst der anderen ‚Poeten‘ zu distanzieren und einen Prozess auslöst „that will end only when he has no more poetry within him“ (Bloom 25). Die Filme Sirks schüchterten also glücklicherweise nicht den ‚Dichter‘ Fassbinder ein, sondern weckten seine Geister als Kritiker. Er würde daher für Bloom nicht zu den „strong poets“ zählen, die zu „[poetic] history by misreading one another, so as to clear imaginative space for themselves“ (Bloom 5) beitragen, sondern zu den Dichtern, die keine Angst vor ‚poetic influence‘ hatten. Interessant ist, dass auch Sirk nicht zu den von Bloom verachteten ‚strong poets‘ gehörte und sich gern von schon existierenden Filmen inspirieren ließ. So drehte er zum Beispiel 1959 *Imitation of Life*,

eine Hollywood-Neuverfilmung des gleichnamigen Films von John Stahl aus dem Jahr 1934.

Das pure Schaffen von zahlreichen ‚remakes‘ ist nicht das einzige Charakteristikum, das Fassbinder mit Sirk gemeinsam hat. Dem Hollywood-Regisseur gelang es „by stylising his treatment of a given narrative“ (Willemen 91) auf einzigartige Weise eine Distanz zwischen dem Film und seinem narrativen Prätext zu kreieren. Außerdem waren ihm die Distanz zwischen dem Zuschauer und der Handlung, sowie des Schauspielers zu dem Charakter, den er darstellt, äußerst wichtig. Fassbinder scheint nicht nur innerhalb seiner Filme diese zwei Arten von Distanz realisiert zu haben, sondern auch in seiner Behandlung des ‚amerikanischen‘ Genres. Er bearbeitete eine Filmgattung, um vor allem seine Identität als Autor zu bestätigen bzw. zu bestärken, und nicht, damit das Melodrama die dominante Rolle einnimmt, die es im klassischen Hollywood hat. Obwohl Fassbinder die strukturellen Grundprinzipien, wie dramatische Symmetrien und ironische Umkehrungen, sowie das zweideutige Pathos, das sich aus der nachgiebigen Behandlung von ‚Schurken‘ ergibt, nicht vernachlässigt, scheint Genre für ihn „ultimately only one way of exploring identification and spectator-orientation on a much broader front“ (Elsaesser 139) zu sein. Diese Art von Intertextualität machte sein Schaffen so erfolgreich und erklärt auch heute noch seinen Platz in der deutschen Filmgeschichte. Seine Entdeckung der Melodramen Sirks förderte bzw. ließ „[h]is ability to reappropriate for a general audience the clichés of a popular genre“ (Elsaesser 138) frei.

Sowohl in Sirks als auch Fassbinders Melodramen sind die Helden Opfer der Gesellschaft, in der sie leben. Da sie jedoch grundsätzlich mit den Werten, die ihr Leben

einschränken, übereinstimmen, erkennen sie ihre Opferrolle recht verzögert und akzeptieren sie nur schwer. Während Sirks Charaktere vorwiegend die ‚upper-middle class‘ der ‚Hollywood dream factory‘ präsentieren, sind Fassbinders Helden im deutschen ‚lower-middle class‘ Arbeitermilieu angesiedelt. Die sozialen und häufig auch psycho-sexuellen Prozesse, in denen sie sich „devoid of special insight, but also of grand self-delusions“ (Elsaesser 138) als gewöhnliche Menschen befinden, machen sie zu Musterbeispielen von praktizierter Schikane. Durch Fassbinders Eigenart „over and over again within the films a masochistic identification with an idealised oppressor, or the tyranny of an idealized self-image“ (Elsaesser 138/9) zu repräsentieren, deutet er gezielt auf die masochistischen Elemente in Identifikationsprozessen in Zusammenhang mit Filmen hin. Das Publikum kann sich nur schwer mit diesem Masochismus identifizieren, weil er kaum in Einklang zu bringen ist mit “a unified and privileged perspective that the spectator is allowed to project on a character“ (Elsaesser 139). Fassbinder war sich der Notwendigkeit bewusst, die Bedeutung von Identifikation sowohl als Basis für eine Zerrüttung als auch transgressive Nutzung des Genres Melodrama in den Blickpunkt zu rücken.

KAPITEL 6

NAHAUFNAHME: SIRKS *ALL THAT HEAVEN* ALLOWS UND FASSBINDERS

ANGST ESSEN SEELE AUF IM VERGLEICH

Der von Fassbinder 1974 gedrehte Film *Angst essen Seele auf* gilt als die offensichtlichste Homage an Douglas Sirk und *All that Heaven Allows* von 1955. Man kann aufgrund der zahlreichen Ähnlichkeiten zwischen beiden Melodramen „his indebtedness to Sirk“ (Reimer 282) zwar nicht ignorieren, aber sich doch dessen bewusst sein, dass Fassbinders ‚remake‘ des Hollywood-Klassikers in höherem Maße des Regisseurs Auseinandersetzung damit während des Filmerlebnisses reflektiert, als dass es eine schlichte Neuverfilmung zwei Jahrzehnte später wäre. Er imitiert nicht stumm Sirks Charaktere, Situationen und seine Art des Melodramas, sondern formt eine komplexe Neuverfilmung, in dem er den Spielort, die Handlungszeit und die ganze dem Film zugrunde liegende Atmosphäre ändert: „He moves the story from a romanticized if somewhat satirized New England in the fifties to a de-romanticized Munich in the seventies and uses ensemble players rather than star actors“ (Reimer 282) Während in *All that Heaven Allows* eher die Probleme eines Liebespaares der oberen Schicht auf persönlicher Ebene im Mittelpunkt stehen, bekommt der Zuschauer bei *Angst essen Seele auf* Einblick in das trostlose Dasein von Ausländern, Barmädchen und Putzfrauen. Fassbinder lenkt so die Perspektive auf die sozio-politische Sphäre von Diskriminierung und Ausbeutung. Beide Filme zeigen ein Leben ihrer Protagonisten, das von der sie umgebenden Gesellschaft und ihrer Komplizenschaft mit selbiger bestimmt wird. Sie

fühlen sich zwar einerseits als Opfer, laufen jedoch auch im Gleichschritt mit der Gesellschaft solange sie selbst nicht angegriffen werden, sondern lediglich ihre Mitmenschen. Es werden also Charaktere porträtiert, die ihr Leben nicht ändern wollen bzw. sich nicht aus den Zwängen der Gesellschaft befreien können/wollen und somit selbst auch Schuld an ihrem Elend haben. Dieser Fakt ist eine der Gemeinsamkeiten, wenn auch das Element der Reproduktion von gesellschaftlichen Verhältnissen, der Einsamkeit und das Kreismotiv (die Lebensumstände der Protagonisten ändern sich nicht) bei Fassbinder wesentlich konzentrierter und übersteigert dargestellt werden. Überhaupt werden die Unähnlichkeiten zwischen beiden Filmen beim zweiten, genaueren Hinsehen offensichtlicher. Während das Melodrama - wie bereits erwähnt- bei Sirk stärker als ein Repräsentationsmodus von moralischen Werten innerhalb der Gesellschaft fungiert, wird bei Fassbinder die Illusion vom autonomen ‚Ich‘ verhandelt.

Bevor jedoch eine Gegenüberstellung von Unterschieden zwischen den zwei Filmen vorgenommen wird, soll an dieser Stelle kurz auf die die Filme thematisch verbindenden Elemente eingegangen werden. Die Hauptrolle spielt in beiden Filmen ein heterosexuelles Paar, wobei die Frau eine Witwe mit erwachsenen Kindern und der Mann ca. 20 Jahre jünger und alleinstehend ist. Nachbarn, Freunde wie auch Kinder reagieren auf die sich entwickelnde Liebe zwischen dem „ungleichen“ Paar mit Gehässigkeiten, Anfeindungen, Neid. Besonders die eigenen Kinder zeigen wenig bzw. gar kein Verständnis für das Glück der Mutter. Stolz und Ehre scheinen verletzt durch die Tatsache, dass sich ihre eigene Mutter in einen wesentlich jüngeren und von der Gesellschaft weniger bzw. nicht anerkannten Mann verliebt hat und zu dieser Liebe steht. Diese Liebe wird allerdings auch durch einige Krisen zwischen den Partnern auf die

Probe gestellt und erfährt leichte Erschütterungen. Der Trotz der Männer und die schwindende Kraft der Frauen, den Druck des intoleranten Umfeldes zu ertragen, führt zu einer kurzzeitigen Entfremdung der sich Liebenden, wodurch sich jedoch letztendlich alle Partner ihrer großen Zuneigung zum jeweils anderen bewusst werden. Erst als Ron und Ali aufgrund einer Verletzung/Krankheit (physischen Beeinträchtigung) ans Bett „gefesselt“ werden und sich dadurch auch die Frauen (Cary und Emmi) ihrer, die Konventionen der Gesellschaft übertrumpfenden Liebe vollends bewusst werden, fühlt man als Zuschauer, am Ende eines langen Kampfes angekommen zu sein. Beide Paare haben für ihre Daseinsberechtigung und die Anerkennung durch ihre Mitmenschen gekämpft. Sirk vermittelt auf versteckt ironische Weise den Eindruck, als seien Ron und Cary selbst die entscheidenden Faktoren für das Glück ihrer Beziehung. Fassbinder stellt Ali und Emmi nicht so autonom dar und weist daher wesentlich kritischer darauf hin, dass sie als Menschen zwar Teil der Gesellschaft sind, was jedoch nicht bedeutet, dass die Gesellschaft ihr Leben bestimmen sollte.

Obwohl in beiden Filmen die letzte Szene zeigt, wie Emmi und Cary mütterlich die Hand ihres Geliebten halten, der bewusstlos im Krankenbett liegt, vermitteln sie doch ganz andere Botschaften. Bei Sirk sieht man als letztes ein Reh, das sanft vor das überdimensionale Fenster mit zugefrorenen Scheiben tritt. Unschuldig und treu wie ein Schutzengel wacht es über das Pärchen. Es strahlt eine Sanftmütigkeit und Ruhe aus, die beim Zuschauer den Eindruck erweckt, als hätten Ron und Cary „das Größte“ überstanden und ihrem Glück stünde nun nichts mehr im Wege. Das Bild mit dem Reh verwandelt die ganze Story in eine Art Märchen, so dass man fast den altbekannten Spruch: ‚Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute‘ an dieser Stelle

erwartet. Der in Hollywood produzierte Film gibt einem damit auch die Illusion, dass das Individuum alles erreichen kann, wenn es nur hart und konsequent genug daran arbeitet. Der Einzelne ist Herr seiner selbst; er muss sich niemandem und nichts fügen, nicht einmal der Gesellschaft.

Fassbinder behandelt diesen Punkt wesentlich kritischer. Die letzte Szene in *Angst essen Seele auf* vermittelt keine positiven Aussichten bezogen auf das gemeinsame Leben von Ali und Emmi. Mit bestimmter Klarheit erklärt der Arzt Emmi, dass Ali ein aufgeplatztes Magengeschwür hat, das zwar kurzzeitig zu heilen ist, ihm jedoch in relativ kurzer Zeit (ca. 6 Monate) erneut Probleme bereiten wird aufgrund der harten Arbeit und des Stresses in seinem Leben als Gastarbeiter. Emmi ist sehr betroffen, mag aber den Tatsachen nicht voll ins Auge blicken. Sie sagt, sie will sich ‚Mühe geben‘ und gut für ihren Mann sorgen, damit so etwas nicht wieder passiert. Abgeklärt und teilnahmslos reagiert der Arzt daraufhin: „Ja, viel Glück auf alle Fälle, und bleiben Sie nicht so lange. Auf Wiedersehen!“. Er rechnet also mit einer nochmaligen Einlieferung Alis. Ali kann sich, wie hier gezeigt wird, nicht dem gesellschaftlichen Einfluss entziehen. Der Staat, in dem er arbeitet, bestimmt sein Leben in fundamentaler Weise.

Nur ein einziges Mal schaffen es Emmi und Ali, sich der erdrückenden Übermacht ihrer Umwelt zu entziehen. Emmi ist am Ende ihrer psychischen Kräfte. Das Mobbing der Kollegen, Nachbarn und des Lebensmittelhändlers machen sie auf Dauer mürbe. Sie fühlt sich von allen begafft (denn sie als Deutsche verkehrt mit einem jüngeren ‚schwarzen‘ Mann), wie es deutlich in der Szene im Biergarten wird. Hier hat sie auch die Idee, einfach für ein paar Tage/Wochen zu entfliehen. Dem Zuschauer wird diese Zeitspanne nicht gezeigt. Man sieht lediglich, wie die beiden nach dem Urlaub mit

Koffern aus einem Taxi steigen und das Lebensmittelhändlerpaar sich über die beendete Abwesenheit der beiden unterhält. Als ob der Traum von Emmi in Erfüllung gegangen sei, verhalten sich alle ihre Mitmenschen urplötzlich ihnen gegenüber extrem freundlich, jedoch nicht ohne Hintergrund. Es scheint, als hätten sie Emmis Hilfsbereitschaft, Gutmütigkeit, Freundlichkeit und Kaufkraft vermisst. Der Sohn möchte sie als Babysitter engagieren, die Nachbarin Emmis großen Keller und kräftigen Mann in Anspruch nehmen, und der Händler erinnert sich an ihren guten Umsatz. Im Grunde genommen hat sich die Einstellung dieser Menschen zu Emmi und ihrem marokkanischen Ehemann nicht geändert, aber sie vernachlässigen diese zugunsten der Vorteile, die ihnen Emmis Person bietet. Sie wiederum lässt sich leicht blenden und ausnutzen. Sie hat so stark zuvor gelitten, dass ihr jetzt kein Preis zu hoch ist. Emmi wechselt sogar die Fronten, was besonders augenfällig in der Szene wird, in der sie ihren Arbeitskolleginnen beim Kaffeetrinken ihren ‚tollen‘ Mann vorstellt. Sie führt ihn wie ein dressiertes Tier oder gar wertvolles Möbelstück vor; vergisst und misshandelt dabei Alis Gefühle. Ähnlich verhält sie sich der neuen jugoslawischen Kollegin gegenüber, die genau wie sie einstmals isoliert von den anderen hinter den Geländerstäben auf der Treppe sitzt. Aufgrund des veränderten Verhaltens ihrer Mitmenschen (also der sie umgebenden Gesellschaft) verfällt das ehemalige Opfer von Ausgrenzung selbst in die Täterrolle. Am wichtigsten scheint es ihr nämlich doch dazuzugehören.

Der Wechsel von Opfer zu Täter lässt sich auch bei Ali feststellen. Als Emmi in großer Sorge um Ali (er war eine Nacht nicht nach Haus gekommen), ihn bei seiner Arbeitsstelle aufsucht, steht sie ihm, der sich im Kreise seiner Arbeitskollegen befindet, gegenüber. Einer von ihnen fragt, ob sie Alis Großmutter aus Marokko sei, woraufhin

alle - eingeschlossen Ali - anfangen, laut loszulachen. Dieses Lachen wirkt zum einen höhnisch und zum anderen auch befreiend, denn Ali fühlt sich in dem Moment stärker, weil er sich in einer Gemeinschaft befindet, sozusagen als Teil einer Gesellschaft und nicht als schutzloses Individuum und Außenseiter.

Die Beschreibung des Druckes, den die Gesellschaft auf die ‚schwächeren‘ Glieder ausübt, wird filmisch vor allem durch die Thematisierung von Schauen realisiert. Schon in Sirks Film sieht man zahlreiche Spiegel, in die vor allem Cary guckt. Sie fühlt sich sehr einsam und von allen verlassen (ihr Ehemann ist verstorben und die Kinder sind die Woche über am College), und da scheint der Spiegel zu einer Reflexion ihrer selbst zu werden und zum Ausdruck ihrer Lebens- bzw. Identitätskrise. Einerseits ist Cary Mutter und Witwe, und sie meint ein von der Gesellschaft erwartetes, dieser Rolle entsprechendes Benehmen verkörpern zu müssen. Andererseits sind ihre Kinder erwachsen und relativ selbständig, und die Begegnung mit Ron hat in ihr das Gefühl von sexueller Attraktivität neu geweckt. Sie möchte gern wieder jung und ungebunden sein. Durch den Blick in den Spiegel wird sie jedoch mit der Realität konfrontiert. Ein rotes Kleid als Symbol für Kraft, Energie und Liebe gibt ihr zwar die Illusion einer Verjüngung, versteckt aber nicht ihre Falten und vor allem nicht das eigene Angesicht, dass selbst Spiegel ihres inneren Konfliktes ist. Das Bild des ‚gespaltenen‘ Individuums wird auch deutlich in der Szene, als Cary von ihren Kindern den seit langem angekündigten Fernseher zu Weihnachten geschenkt bekommt. Sie hatte sich lange gegen dieses Gerät zur Wehr gesetzt und besonders auch gegen dessen Zweck als ‚Allround Entertainer of middle-aged lonely women‘: „It gives you all the company you want“, sagt der Fernseh-Fachmann. In der Szene sieht man nun, wie sich ihr resigniertes trauriges

Gesicht in dem viereckigen Kasten widerspiegelt. Sie wirkt wie gefangen, vorher “nur“ in ihren eigenen vier Wänden (an Weihnachten blickt sie aus ihrem Haus durch die zahlreichen Fensterkreuze hinaus in die Natur und beobachtet die fröhlichen und geschäftigen Menschen) und nun sogar in einem Fernseher, dem Symbol für Passivität und Geistlosigkeit schlechthin.

Der Fernseher spielt auch in Fassbinders Film eine entscheidende Rolle. Nachdem Emmi recht förmlich ihren Kindern Ali in ihrer Wohnung vorgestellt hat, steht einer ihrer Söhne entrüstet auf und zerstört mit wütenden Fußtritten die Bildröhre des im Wohnzimmer stehenden Fernsehers. Eine ähnliche und vielleicht eher zu erwartende (da üblichere) Reaktion wäre das Umstoßen des Tisches, Zerschlagen einer Vase oder Geschirrs gewesen. Aber hier wollte Fassbinder wohl auch seinen Beitrag zur Kritik am Phänomen ‚Fernseher‘ geben. Die Perfektion dieser Kritik enthält die Szene, in der Emmis Sohn nach einiger Zeit mal wieder zu Besuch kommt, eigentlich nur um die Hilfe seiner Mutter in Anspruch zu nehmen. Als Gegenleistung bzw. Bestechungsmittel überreicht er ihr einen Scheck für ein neues Fernsehgerät. Hier erfährt der Zuschauer, welch großen Stellenwert (als Ersatzbefriedigung, Hingebung an Illusionen und stupide Unterhaltung) ein Fernseher im Leben von Menschen bereits hat (obwohl man Emmi nie beim Fernsehen sieht).

Insgesamt gesehen ist aber in *Angst essen Seele auf* das Fernsehmotiv nicht so zentral, dafür stehen die Spiegelszenen mehr im Mittelpunkt. Besonders die Spiegel im Bad bei Emmi und der Kneipenbesitzerin wirken wie ein Schlüsselloch in die Intimität der Protagonisten. Der Spiegel ermöglicht es, die Figuren oder Teile von ihnen in ungewohnten Einstellungen zu sehen. Er funktioniert sozusagen als ein Fokus auf einen

bestimmten Punkt, den die Figur so nicht selbst sehen könnte, und thematisiert daher die voyeuristische Funktion, die parallel dem Medium ‚Film‘ innewohnt. Neben den Spiegeln, mit deren Hilfe der Zuschauer eher selbst die Figuren betrachtet, zeigen Sirk und Fassbinder auch, wie die Protagonisten von den ‚wachsamen‘ Augen ihrer Mitmenschen ins Visier genommen werden. In *All that Heaven Allows* wird dies besonders bei der Ankunft von Cary und Ron im Club sichtbar. Das schon zuvor begonnene Getratsche findet hier seinen Höhepunkt. In *Angst essen Seele auf* kommuniziert das Umfeld vorwiegend mit den Augen, das Tratschen wird quasi visualisiert. Fassbinder verschiebt die ‚verbale‘ Einmischung in das Leben der anderen von der sprachlichen auf die bildliche Ebene – vom Reden auf das Sehen. Das anfängliche Beobachten des Paares steigert sich zu Observieren und Starren seitens der Mitmenschen: das erste Mal wird dies inszeniert, als Ali mit Emmi in der Kneipe tanzt, und von dort an durchzieht dieses Spionagefilm-Motiv die ganze Geschichte. Beispielsweise steht eine Nachbarin regelmäßig hinter einer Vergitterung und beobachtet, wann und mit wem Emmi die Treppe hochgeht. Fassbinder steigert den Grad der Penetranz des ‚Glotzens‘ allmählich bis zu der Szene im Biergarten. Hier sind die vernichtenden Blicke einer Gruppe fremder Menschen gnadenlos starr und hart auf Emmi und Ali gerichtet. Dieser ‚Akt‘ ist dabei auch der Auslöser für Emmis fromm-kindlichen Wunsch, aus der grausamen Realität zu flüchten. Wie schon erwähnt verursacht ihrer beider Urlaub eine Wende und trägt dabei zur Ironisierung ihrer Utopie bei, da genau die Änderung der Zustände eintritt, die sie vorausgesagt und erhofft hatte.

Wichtig hierbei zu erwähnen scheint es, dass das Glück des Paares in großem Maße erst durch den Druck der Außenwelt erzwungen wurde. Zu Beginn des Films sieht

man Emmi und Ali jeweils als Einzelgänger. Ihr soziales Umfeld scheint weder positiv noch negativ von ihnen Notiz zu nehmen. Dieser Zustand ändert sich schlagartig, als die zwei einsamen Seelen zueinander finden und stolz ihren Mitmenschen gegenüber ihre Liebe zueinander demonstrieren. Während also einerseits die fehlende Wärme innerhalb der Gesellschaft das Kennenlernen von Emmi und Ali initiiert, sind sie andererseits durch die feindliche Ablehnung der Mitmenschen dazu gezwungen, noch stärker zusammenzuhalten. In dem Moment, als ihre Liebe scheinbar geduldet wird und sie sich wieder als ‚vollwertige‘ und akzeptierte Mitglieder dieser Gesellschaft sehen, verändert sich ihre Beziehung schlagartig. Sie fühlen sich wieder in der großen Masse geborgen und sind nicht so sehr auf die Zuneigung ihres Partners angewiesen. Ron und Carys Beziehung wird auch stark beeinträchtigt durch den negativen Gesellschaftszirkel. Allerdings bleibt ihnen die unberührte Natur (Rons Mühle und Baumschule) als Fluchtmöglichkeit, während es für Emmi und Ali keine Möglichkeit gibt, sich aus den Fängen der Gesellschaft zu befreien. Flucht bleibt für sie nur eine unerreichbare Illusion. Daher sieht der Zuschauer auch nicht, wo die beiden Urlaub machen, weil dieser ‚Fluchtpunkt‘ in gewisser Weise nirgendwo ist und sein kann. Seine unmögliche Existenz wird sozusagen durch das Nichtzeigen repräsentiert.

In *All that Heaven Allows* gibt es demzufolge eine Art Subtext, dessen Verfilmung in *Angst essen Seele auf* realisiert wird. Der Titel von Sirks Melodrama gibt dem aufmerksamen Zuschauer bereits einen Hinweis auf eine ironisierte Behandlung des Inhalts. Mit dem Verweis auf den Himmel (dem Symbol für Freiheit und ein besseres Leben), der alles erlaubt, wird zunächst eine idealisierte Vorstellung vom Leben gegeben. Wie der Zuschauer bald erfährt, handelt der Film nicht von ‚Himmelssachen‘, sondern

zwischenmenschlichen Beziehungen, die den Regeln des herrschenden Systems unterliegen. Ron und Carry leiden nicht an Gewissensbissen gegenüber Gott; sie stehen in keinerlei Konflikt zu ihrer Religion. Überhaupt wirken die Charaktere des Films nicht besonders religiös, denn Kirchenbesuche und Gebete spielen im Gegensatz zu den Auseinandersetzungen mit Verwandten, Freunden und Nachbarn keine entscheidende Rolle. Hier wird die Dichotomie zwischen Himmel und Erde deutlich: der Himmel ist ein unendliches Universum mit vielen Möglichkeiten und Freiheiten, während auf der Erde die Menschen auf die Grenzen ihrer kleinbürgerlichen Gesellschaft stoßen. Als Trost bleibt ihnen ein Blick zum Himmel und die damit verbundene Hoffnung auf eine freiere Existenz, und damit hat auch die christlich geprägte Gesellschaft und deren Häupter lange genug ihre Untertanen vertröstet, das heißt den ‚Himmel‘ auf diese Weise für die Errichtung ihrer eigenen Herrschaft instrumentalisiert.

Die Enge innerhalb dieser Gesellschaft erzeugt ein Gefühl von Angst, das Sirk nicht so stark thematisiert, Fassbinder jedoch als Ausgangspunkt für seinen Film aufgreift und zum Leitmotiv entwickelt. Der Autorenfilmer, der sich selbst im Gegensatz zu Sirk auch nicht unter den Zwängen des riesigen Filmmonopols Hollywood befand und somit wahrscheinlich weniger Abhängigkeit spürte, nutzte seine relative ökonomische und soziale Freiheit in der Gesellschaft, um den Ort der Angst in eben dieser Gesellschaft zu lokalisieren. Fassbinder porträtiert seine Charaktere und deren Stellung innerhalb der Gesellschaft erheblich unromantischer. Der Zuschauer sieht traurige, ängstliche Menschen in einer grauen, trostlosen Welt. Fassbinder greift in seinem Film Aspekte des menschlichen Lebens auf, die Sirk nur andeutet, und versucht diese besonders in den Mittelpunkt des Geschehens zu rücken, sowie eine Ausweglosigkeit aus dieser Situation

darzustellen. Daher hinterlässt der Film von Sirk eher einen positiven, der Film von Fassbinder jedoch einen stark negativen Eindruck. So wirkt *All that Heaven Allows* als Titel versteckt ironisch, *Angst essen Seele auf* eher direkt und pointiert ehrlich. Unter dem Himmel passieren viele Dinge, die der Mensch nur schwer beeinflussen kann. Er muss jedoch mit seiner Angst vor der Ungewissheit kämpfen, damit sie ihn nicht beherrscht und seine Seele angreift.

„Fassbinder clearly feels that relationships cannot prevail against outside forces, and in his films he aims to deconstruct the Hollywood atmosphere that pervades Sirk’s New England town.” (Reimer 284). Bei Sirk sind Symbole wie das Reh, die Wedgwood-Kanne und die Mühle in Bezug auf die gewöhnlichen Hollywood-Idyllen und Illusionen von ‚wahrer Liebe‘ enorm stilisiert und wirken daher parodisierend und selbstkritisch. Fassbinder unterstreicht diesen Pessimismus gegenüber Liebesbeziehungen, indem er Ali und Emmis Liebe außerhalb ihrer Ehe scheitern und den Film ohne falschen Hoffnungsschimmer enden lässt. Liebesbeziehungen können zwar kurzzeitig den Individuen über Einsamkeit und Mangel an Anerkennung hinweghelfen, sind jedoch nur erfolgreich lebbar in einer Gesellschaft, in der ‚Liebe‘ für einen Partner, die Familie und auch Nächstenliebe wirkliche Werte darstellen und auch ernsthaft praktiziert werden. Ali und Emmi als Mitglieder von „society’s marginalized underclass“ (Reimer 282) sind dazu verdammt, in der Realität ihres Lebens und der sie umgebenden Gesellschaft auszuharren, da sie nicht in Sirks Hollywood leben. Angst wird auch weiterhin ihre Seele aufessen, weil sie nicht im Himmel, sondern auf der Erde leben.

KAPITEL 7

SCHLUSSBETRACHTUNG

Am Beispiel der Vorbildwirkung, die Douglas Sirk auf Rainer Werner Fassbinder ausübte, konnte auf den vergangenen Seiten gezeigt werden, welchen positiven Effekt der Blick sowohl in die Vergangenheit als auch in eine andere Kultur haben kann. Es scheint besonders in der heutigen Zeit, am Anfang des dritten Jahrtausends, als sei die Homogenisierung innerhalb von und zwischen unterschiedlichen Kulturen ein problematisches Konzept. Einerseits kann der Prozess der Globalisierung als Bedrohung für eine lokale und nationale Identitätsbildung gesehen werden und andererseits auch als eine Chance zur Förderung der Kooperation von Kulturen. Der Bereich der Populärkultur spielt dabei eine entscheidende Rolle, da er einen Spiegel für die Bedürfnisse der Mehrheit eines Volkes darstellt.

In Deutschland lässt sich beispielsweise eine große Vorliebe des Publikums für synchronisierte Hollywood-Filme nachweisen, während sich deutsche Regisseure mit mehr oder weniger Erfolg bemühen, dem deutschen Film wieder einen Platz im internationalen Filmgeschäft zu verschaffen. Weder blindes Kopieren von Hollywood-Erfolgen noch das Produzieren von Filmen, die aus Gründen, die zu erörtern hier leider der Platz fehlt, wenig Resonanz beim Publikum erzeugen, können dazu beitragen, eine erfolgreiche Filmkultur zu etablieren.

Bis auf wenige Ausnahmen gelingt es deutschen Regisseuren heutzutage nicht, einen unterhaltsamen Mittelweg zwischen eindimensionalen Hollywood-Filmen und

hyperintellektuellen Autorenfilmen zu finden. Der junge Regisseur Tom Tykwer beispielsweise knüpft dort an, wo Fassbinder aufgehört hat, ohne spezifische Vorlagen zu verwenden. Er greift jedoch ebenfalls stilistisch und narrativ auf Hollywood zurück und verortet trotzdem seine Filme in der deutschen Kultur. So produzierte er in seinen Filmen eine Mischung aus Vergnügen, psychischem Tiefgang und kultureller Identitätsfindung, die das Publikum im In-und Ausland zu schätzen weiß. Das macht ihn zu einem Lichtblick am deutschen Filmhimmel.

ANHANG
AUSGEWÄHLTE FILMOGRAPHIE

Douglas Sirk: 1937 Zu neuen Ufern
 1937 La Habanera
 1952 Meet Me at the Fair
 1954 Magnificent Obsession
 1956 All That Heaven Allows
 1957 Written on the Wind
 1959 Imitation of Life

Rainer Werner Fassbinder: 1969 Katzelmacher
 1972 Die bitteren Tränen der Petra von Kant
 1974 Angst essen Seele auf
 1976 Chinesisches Roulette
 1978 Die Ehe der Maria Braun
 1979 Berlin Alexanderplatz
 1982 Querelle

LITERATURVERZEICHNIS

- Bloom, Harold. The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. New York: Oxford UP, 1973.
- Byars, Jackie. All that Hollywood allows. Chapel Hill: UNCP, 1991.
- Corrigan, Timothy. New German Film: the displaced image. Bloomington: Indiana UP, 1994.
- Elsaesser, Thomas. New German Cinema. A History. New Brunswick: Rutgers UP, 1989.
- Franklin, James. New German Cinema: From Oberhausen to Hamburg. Boston: Twayne Publishers, 1983.
- Hake, Sabine. „The melodramatic imagination of Detlef Sierck: *Final Chord* and its Resonances.” Screen 38:2. 1997: 129-148.
- Haymann, R. Fassbinder. Filmmaker. New York: Simon and Schuster, 1984.
- Koch, Gertrud. “From Detlef Sierck to Douglas Sirk.” Film Criticism 23, no. 2-3. Trans. Gerd Gemünden. 1998: 14-31.
- Kreimeier, Klaus. The UFA Story: A History of Germany’s Greatest Film Company. New York: Hill and Wang, 1996.
- Lenssen, Claudia. “Filme der siebziger Jahre.” Geschichte des Deutschen Films. Hrsg. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, und Hans Helmut Prinzler. Stuttgart: Metzler, 1993. 249-284.
- Prinzler, Hans H. „Chronik, 1895-1993“ Geschichte des Deutschen Films. Hrsg.

Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, und Hans Helmut Prinzler. Stuttgart:
Metzler, 1993. 519-558.

Rayns, Toni. Hrsg. Fassbinder. London: British Film Institute, 1977.

Reimer, Robert C. "Comparison of Douglas Sirk's *All That Heaven Allows* and R.W.
Fassbinder's *Ali: Fear Eats the Soul*; Or, How Hollywood's New England
Dropouts Became Germany's Marginalized Other." Literature/Film Quarterly 24,
no. 3. 1996: 281-7.

Willemen, Paul. Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory.
Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

Witte, Karsten. "Film im Nationalsozialismus." Geschichte des Deutschen Films. Hrsg.
Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, und Hans Helmut Prinzler. Stuttgart: Metzler,
1993. 119-170.