



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Interkulturelle (Liebes-)Beziehungen im Film –
Fassbinder, Akin, Kaurismäki

Verfasserin

Mag. Françoise Babits

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Dr. Ulrich Meurer, M.A.

INHALTSVERZEICHNIS

<u>I. EINLEITUNG</u>	1
1.1. Themenfindung und Forschungsfrage	1
1.2. Aufbau der Arbeit	3
1.3. Theoretische Vorannahmen	5
1.3.1. Fremdheit als relationale Erfahrung – <i>Julia Kristeva</i> , „ <i>Fremde sind wir uns selbst</i> “.....	5
1.3.2. Fremdheit: Eine Grundvoraussetzung filmischen Erzählens.....	8
<u>II. „ANGST ESSEN SEELE AUF“ UND „GEGEN DIE WAND“ – GESCHICHTEN EINES „AMOUR FOU“</u>	11
2.1. Amour fou – Historischer Rückblick und Bedeutung	11
2.2. Angst essen Seele auf (1974)	12
2.2.1. Inhalt.....	12
2.2.2. Die Begegnung: Liebe auf den ersten Blick.....	14
2.2.3. Eine unkonventionelle Liebe.....	17
2.2.3.1. Die Unwahrscheinlichkeit der Beziehung.....	17
2.2.3.2. Die visuelle Logik: Polarisierungen und räumliche Oppositionen.....	19
2.2.3.3. Die Kommunikation zwischen Emmi und Ali.....	21
2.2.4. Die Bedeutung der Eheschließung – Das Motiv der Mesalliance.....	22
2.2.5. Der Ausfall des Intimsystems und das Scheitern der Liebe.....	26
2.3. Gegen die Wand (2004)	29
2.3.1. Inhalt.....	29
2.3.2. Von der zufälligen Begegnung zur Hochzeit.....	31
2.3.3. Die Scheinehe als Form der Vergesellschaftung und Weg in die Freiheit für Sibel.....	35
2.3.4. Die Entwicklung wahrer Liebesgefühle und die Folgen.....	39
2.3.4.1. Eine dramatische Amour-fou-Beziehung.....	39
2.3.4.2. Der tragische Wendepunkt der Geschichte und die Bedeutung der Musik.....	43
2.3.4.3. Die Eskalation der Handlung – Destruktion und Verzweiflung.....	47
2.3.5. Ein offenes Ende.....	49
2.4. Die Liebesgeschichte – Ein geeignetes Genre um gegen Stereotype vorzugehen?	52

<u>III. LE HAVRE (2011) – DIE MÄRCHENHAFTE GESCHICHTE EINER FREUNDSCHAFT</u>	56
3.1. Der Inhalt – Eine Dramaturgie der Ankunft	56
3.2. Die Begegnung mit dem kulturell Anderen	57
3.2.1. Der triste Alltag des Schuhputzers Marcel Marx.....	57
3.2.2. Die Einführung des Fremden in die Handlung.....	60
3.2.3. Die Entwicklung einer Freundschaft und Marcells Ausbruch aus der Alltagsroutine.....	67
3.3. Die Milieugestaltung – Verschiedene Sphären und Realitäten	69
3.3.1. Die optimistische Botschaft des Films.....	74
3.4. Zwischen Fiktion und sozialer Wirklichkeit	75
3.4.1. Eine surreale Stimmung – Die Ästhetik der Bilder und die Sprache.....	75
3.4.2. Die Darstellung einer sozialen Realität.....	77
3.5. Le Havre – Ein Wunschdenken?	79
3.5.1. Ein hoffnungsvolles Happy End.....	79
3.5.2. Derrida und die „Demokratie im Kommen“	84
<u>IV. DIE KONSTRUKTION DES FREMDEN UND DIE SOZIALKRITIK BEI FASSBINDER, AKIN UND KAURISMÄKI</u>	86
4.1. Das Bild des Fremden in den Filmen	86
4.1.1. Positive Figurenausstattungen.....	86
4.1.2. Angst essen Seele auf – Das Fremde als das Unterdrückte.....	87
4.1.3. Gegen die Wand – Das Fremde als das Heimatlose.....	88
4.1.3.1. Kulturelle Entwurzelung und Mehrsprachigkeit.....	91
4.1.4. Le Havre – Das Fremde als das Verfolgte.....	92
4.1.4.1. Das Motiv der Verfolgung und die Figur des Denunzianten.....	94
4.2. Die machtvolle Position des Fremden in der Gesellschaft	97
4.2.1. „Liminalität“ nach Victor Turner.....	97
4.2.2. Die Figur des Dritten.....	99

4.3. Die Hintergründe und sozialkritischen Aspekte der Filme.....	101
4.3.1. Das Problem der Fremdenfeindlichkeit und der kulturellen Segregation in Deutschland.....	101
4.3.2. „Le Havre“ und die Kritik an der prekären Situation von Flüchtlingen in Europa.....	103
<u>V. SCHLUSSBEMERKUNG.....</u>	<u>105</u>
<u>VI. QUELLENVERZEICHNIS.....</u>	<u>109</u>
6.1. Bibliographie.....	109
6.2. Filme.....	111
6.3. Internetquellen.....	111
<u>ABSTRACT.....</u>	<u>112</u>
<u>CURRICULUM.....</u>	<u>113</u>

I. EINLEITUNG

1.1. Themenfindung, Inhalt und Forschungsfrage

Im Rahmen meines Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft ging ich im Jahr 2010-2011 nach Berlin, um an der Freien Universität zu studieren. Ich wollte diesen Aufenthalt nutzen, um Anregungen für das Thema meiner Diplomarbeit zu finden. Im Sommersemester besuchte ich das Seminar „Der Code des Herzens – Figurationen von Intimität in Film und Medien“ von Dr. Thomas Morsch. Während dieses Seminars besprachen und sichteten wir ausschließlich Filme, in denen es um amouröse zwischenmenschliche Beziehungen ging und das Motiv der Liebe in unterschiedlichen Variationen vorkam. Die Auswahl der Filme, die wir uns gemeinsam ansahen, reichte von der unbeschwerten, komödiantischen Romanze bis zum Melodrama, wo die Liebe oft unerfüllt bleibt.

Dem Seminar ging die Feststellung voraus, dass das Thema der Liebe in der Filmwissenschaft weitgehend ausgespart wurde. Und das, obwohl die Liebe auf Grund ihrer Omnipräsenz und ihres inflationären Charakters ein sehr populäres Thema ist. Gerade dem Liebesfilm wird unterstellt, dass er trivial ist und über die Gesellschaft nicht aussagekräftig ist. Dieser Trivialitätsverdacht beim Thema der Liebe erklärt sich mitunter dadurch, dass sie nicht für wissenschaftsfähig gehalten wird. Demnach könnte sie zu nichts anderes führen, als zu einem schwärmerischen Diskurs. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema Liebe wird auch dadurch erschwert, dass es Vorbehalte bezüglich ihrer Repräsentation gibt. Weil die Liebe als Ausnahmezustand gilt, wird ihre Darstellbarkeit oft in Frage gestellt. Sie wäre so weit abgehoben von der alltäglichen Erfahrungswelt, dass sie sich nicht realistisch darstellen ließe. Das Thema der Liebe ruft somit gegensätzliche Haltungen hervor: Während sie im Alltag oft überbewertet wird und zum höchsten aller menschlichen Gefühle ernannt wird, wird sie in der Wissenschaft noch häufig als trivialer Forschungsgegenstand angesehen.

In meinen Filmanalysen hatte ich mich bis dahin auch immer nur am Rande mit dem Thema der Liebe beschäftigt. Die Komplexität dieses Themas und seine verschiedenen Implikationen wurden mir erst durch die Teilnahme an dem Seminar bewusst. Der Film „Angst essen Seele auf“ (1974) von Rainer Werner Fassbinder steigerte mein Interesse für die soziale und kulturelle Dimension dieses Themas. In diesem Film geht es um die gesellschaftliche Akzeptanz einer Liebesbeziehung, die sich zwischen der deutschen Putzfrau Emmi und dem deutlich jüngeren marokkanischen Gastarbeiter Ali entwickelt. Die beiden lernen sich durch

Zufall in einer vorwiegend von Ausländern frequentierten Kneipe in München kennen. Auf Grund ihrer Andersheit stoßen Emmi und Ali auf einen starken gesellschaftlichen Widerstand. Ihre Beziehung, die von ihrem sozialen Umfeld als abseitig und skandalös empfunden wird, gerät schließlich in eine Krise. Ausgehend von diesem Film entschied ich mich dazu, den Schwerpunkt meiner Diplomarbeit auf die Darstellung interkultureller (Liebes-)Beziehungen zu legen. Die interkulturelle Liebesbeziehung ist ein häufig wiederkehrendes filmisches Motiv. Eine mögliche Begründung dafür ist, dass sich Filme bevorzugt am Ausnahmefall und am „Ungewöhnlichen“ in der Liebe interessieren.

In den Filmen "Angst essen Seele auf", "Gegen die Wand" (2004) von Fatih Akin und "Le Havre" (2011) von Aki Kaurismäki, mit denen ich mich in meiner Diplomarbeit auseinandergesetzt habe, erzeugt die Beziehung zu einer Person, die sich vor allem in kultureller Hinsicht als fremd erlebt, den grundlegenden Konflikt. In allen drei Filmen, die in unterschiedlichen Jahren und kulturellen Kontexten entstanden sind, geht es um die scheinbar unmögliche Verbindung zwischen zwei Menschen, die unterschiedlicher Herkunft sind und einen starken Altersunterschied aufweisen. Allerdings tragen sich die Handlungen der Filme in feindlichen Umgebungen zu, die einen hohen sozialen Druck auf die ProtagonistInnen ausüben.

"Gegen die Wand" handelt von einer unglücklichen Liebe zwischen einem etwa 40-jährigen Deutschen türkischer Herkunft namens Cahit und Sibel, einer jungen Türkin, die in Hamburg aufgewachsen ist und ein selbstbestimmtes Leben außerhalb ihrer patriarchalen und traditionsverhafteten Familie führen möchte. Bis zu seiner Begegnung mit Sibel führt Cahit ein vereinsamtes Leben im Drogen und Alkoholexzess. Nach einem missglückten Selbstmordversuch lernen sich die beiden in einer psychiatrischen Klinik kennen. Auch die Liebesbeziehung, die sich allmählich zwischen ihnen aufbaut, hält dem äußeren gesellschaftlichen Druck nicht Stand.

Während es „Angst essen Seele auf“ und „Gegen die Wand“ um eine romantische aber tragisch endende Liebesbeziehung zwischen einem Mann und einer Frau geht, handelt der Film „Le Havre“ von einer Freundschaft zwischen einem älteren Mann und einem kleinen Jungen aus Gabun. Der Junge, der sich Idrissa nennt, ist vor den Behörden auf der Flucht, weil er illegal nach Frankreich eingereist ist. Durch Zufall lernt er den Schuhputzer Marcel Marx kennen, der in der kleinen französischen Hafenstadt ein bescheidenes Leben mit seiner Frau Arletty führt. Marcel nimmt Idrissa unter seine Obhut und schafft es mit Hilfe seiner solidarischen Nachbarn und Freunde die Ausreise des Jungen nach London zu organisieren.

In meiner Auseinandersetzung mit diesen Filmen möchte ich der grundlegenden Frage nachgehen, inwiefern die Darstellung interkultureller (Liebes-)Beziehungen ein Mittel ist, Sozialkritik zu üben. Allerdings hat das Filmbild nicht nur einen abbildenden Charakter, sondern es spiegelt auch immer einen Standpunkt gegenüber der Wirklichkeit wider:

„(...) es reproduziert nicht nur ein Bild, sondern es produziert es, und in diesem künstlerisch-ästhetischen Produkt wird die Art und Weise sichtbar, in der Regisseur und Kameramann die darzustellende Welt sehen und wie sie wollen, dass der Betrachter sie wahrnimmt. Insofern formuliert das Filmbild immer eine Haltung zum abgebildeten, es zeigt nicht nur eine mögliche Wirklichkeit, sondern auch einen Standpunkt, den es dieser Wirklichkeit gegenüber bewusst einnimmt.“ (Bienk 2008: 52)

Mit welchen Erzähldramaturgien operieren die Filme, um die Begegnung und die Beziehung zum Fremden darzustellen? Eignen sich diese um gegen Stereotype vorzugehen? Um eine Antwort auf diese Fragestellung zu finden, werde ich versuchen, die Filme hinsichtlich der folgenden Aspekte zu analysieren:

- Was zeichnet die Beziehungen zwischen den Figuren aus (Liebe/Freundschaft) und wie gestalten sich diese?
- Inwiefern werden die Beziehungen durch die Gesellschaft konditioniert?
- Legen die Filme eine Gleichwertigkeit der Figuren nahe oder werden kulturelle Differenzen betont (z.B. über die Sprache, die Musik, die Licht- und Farbgebung, Kameraperspektiven oder die Besetzung der Figuren)?
- Welche Bedeutung erhalten die interkulturellen Beziehungen durch den Ausgang der Filmhandlungen?

Dabei werde ich mich vor allem auf den Aufsatz *„Zwischen Abwehr und Umarmung – Die Konstruktion des anderen in Filmen“* (1995) von Knut Hickethier stützen, in dem verschiedene Repräsentationen des Fremden im Film vorgestellt und kritisch hinterfragt werden.

1.2. Aufbau der Arbeit

Die Filme *„Angst essen Seele auf“*, *„Gegen die Wand“* und *„Le Havre“* gehen von völlig desillusionierten Situationen für ihre Charaktere aus. Emmi ist vereinsamt, Cahit vom Leben enttäuscht und Marcel tagtäglich Zeuge der sozialen Kälte in seiner Stadt. Die zufällige Begegnung mit einem anderen, fremden Menschen durchbricht die Eintönigkeit ihres

Lebens und ihre Alltagsroutine. In der Einleitung meiner Diplomarbeit, die in vier Abschnitten gegliedert ist, möchte ich zunächst erläutern, was Fremdheit überhaupt bedeutet. Nach Julia Kristeva in „*Fremde sind wir uns selbst*“ (1990) ist Fremdheit keine festgelegte Eigenschaft von Personen, sondern eine bedeutende zwischenmenschliche Erfahrung. Ihre Definition von Fremdheit bietet eine theoretische Einführung in die Thematik der Filme. Anschließend möchte zeigen, dass Fremdheit die Dramaturgie und die Rezeption von Filmen maßgeblich beeinflusst (Hickethier 1995). Ausgehend von diesen theoretischen Vorannahmen werde ich die Filme sowohl auf der Ebene des Inhalts als auch auf der Ebene der medialen Darstellungsmittel vergleichend untersuchen.

Zunächst möchte ich zeigen, dass sich die Liebesbeziehungen in „Angst essen Seele auf“ und „Gegen die Wand“ den gesellschaftlichen Normen hinwegsetzen, indem sie dem Prinzip des *amour fou* – einer unerklärlichen und spontanen Liebe – folgen. Worin äußern sich die Unterschiede zwischen den Figuren und wie wird die Radikalität ihrer Liebe dargestellt? In „Angst essen Seele auf“ werden die Differenzen zwischen Emmi und Ali durch erhebliche sprachliche Defizite betont. In diesem Zusammenhang möchte ich den Begriff der „*Inkommunikabilität*“ erklären, der eine besondere Deutung des Schweigens oder des Kommunizierens mit nonverbalen Mitteln in einer Beziehung ermöglicht (Luhmann 1982). Trotz ihrer Unterschiede lassen sich die Figuren in beiden Filmen rasch auf eine Ehe ein. Allerdings führt die Ehe nur zu einer vorübergehenden Entspannung des Konflikts. Wie wird die Eskalation der Handlung in beiden Filmen sichtbar gemacht und weshalb scheitern die Liebesbeziehungen zum Schluss? Ausgehend von Hickethier werde ich schließlich zeigen, dass sich beide Filme dem genretypischen Erzählmuster der Liebesgeschichte entziehen, um die Beziehung zum kulturell Anderen darzustellen.

Im dritten Kapitel meiner Arbeit möchte ich die Erzählstrategie des Films „Le Havre“ analysieren, der sich inhaltlich und formal stark von den zwei anderen Filmen unterscheidet. Wie wird der Fremde in die Handlung eingeführt und wie entwickelt sich die freundschaftliche Beziehung zwischen Marcel und Idrissa? Inwiefern lenkt Kaurismäki auch den Blick auf die Not der MigrantInnen? Um diese Frage zu beantworten, werde ich die besondere Milieugestaltung im Film untersuchen. An Hand der Beschreibung einzelner Schauplätze und Szenen werde ich zeigen, dass der Film zwischen einer realistischen Darstellungsweise und einer märchenhaften Stilisierung der Bilder schwankt. Während „Angst essen Seele auf“ und „Gegen die Wand“ auf dramatische Art und Weise vom Verhältnis zwischen den Kulturen erzählen, setzt sich das Filmmärchen "Le Havre" distanziert und humorvoll mit der Realität auseinander. Ist „Le Havre“ mit seinem Happy End

und seiner märchenhaften Erzählform weniger sozial wirksam? Um diese Frage zu beantworten möchte ich Jacques Derrida heranziehen, der von der Demokratie spricht, die stets im Kommen ist (Derrida 2003).

Im letzten Teil meiner Arbeit möchte ich zunächst auf die Figurenausstattung in allen drei Filmen eingehen. Weshalb verkörpern Ali, Sibel und Idrissa den kulturell Anderen und wie wird ihre Fremdheit konstruiert? Inwiefern wird durch die Darstellung einer interkulturellen Beziehung Sozialkritik geübt? In den Kultur- und Sozialwissenschaften wird dem Fremden eine machtvolle Position in der Gesellschaft eingeräumt. In diesem Zusammenhang möchte ich das Konzept der „Liminalität“ nach Victor Turner und die transzendente „Figur des Dritten“ in der Sozialtheorie vorstellen (Turner 2005/Koschorke 1971). Diese Ansätze bieten Erklärungen für die Bedeutung des Fremden in den Filmen. Abschließend möchte ich auf die Hintergründe und die sozialkritischen Aspekte der Filme eingehen.

1.3. Theoretische Vorannahmen

1.3.1. Die Konstruktion des Fremden – Julia Kristeva, *„Fremde sind wir uns selbst“*

Fremdheit wird im Allgemeinen negativ konnotiert und als Störung und Gefahr für die Gesellschaft angesehen. In ihrem Buch *„Fremde sind wir uns selbst“* (1990) geht Julia Kristeva von der Feststellung aus, dass der Fremde meistens als marginalisiertes Subjekt und unterdrücktes Opfer gesehen wird. Wie ein „schwarzer Engel“ würde sich der Fremde stets in der Position des Leidenden befinden und in ein Abhängigkeitsverhältnis zu seinen Unterdrückern geraten:

„Die Feindseligkeit, die der Fremde auslöst, oder zumindest die Gereiztheit (»Was machen Sie denn hier mein Guter, Sie sind nicht an Ihrem Platz«), erstaunen ihn kaum. Er empfindet häufig eine gewisse Bewunderung für die, die ihn aufgenommen haben, denn meistens meint er, daß sie ihm überlegen sind, sei es materiell, politisch oder gesellschaftlich.“ (Kristeva 1990: 16)

Kristeva möchte auf diese Weise betonen, dass die gesellschaftliche Randstellung des Fremden nicht natürlich ist, sondern gesellschaftlich konstruiert wird. Demnach ist Fremdheit keine festgelegte Eigenschaft von Personen oder Dingen. Auch wenn der Fremde mit seinem Gesicht und weiteren äußeren Merkmalen offenbart, dass er nicht „von hier“ ist, spiegelt er auch immer unseren eigenen Blick auf die Welt wider. Kristevas zentrale These besagt, dass der Fremde ein konstitutiver Bestandteil des eigenen Selbst ist:

„Der Fremde, Figur des Hasses und des anderen, ist weder das romantische Opfer unserer heimischen Bequemlichkeit, noch der Eindringling, der für alle Übel des Gemeinwesens die Verantwortung trägt. Er ist weder die kommende Offenbarung noch der direkte Gegner, den es auszulöschen gilt, um die

Gruppe zu befrieden. Auf befremdliche Weise ist der Fremde in uns selbst: er ist die verborgene Seite unserer Identität, der Raum, der unsere Bleibe zunichte macht, die Zeit, in der das Einverständnis und die Sympathie zugrunde gehen. Wenn wir ihn in uns erkennen, verhindern wir, daß wir ihn selbst verabscheuen.“ (ebd.: 11)

Der Fremde löst unweigerlich eine weite Bandbreite an Emotionen und Reaktionen bei uns aus, die von Liebesempfindungen und respektvoller Anerkennung bis hin zu heftigen Feindseligkeiten reichen:

„Vom Herzschlag zum Faustschlag – das Gesicht des Fremden zwingt uns, die verborgene Art, wie wir die Welt betrachten, wie wir alle, bis hin zu den vertrautesten, abgeschlossensten Gemeinschaften anschauen, offenzulegen“ (ebd.: 13)

So kann die Begegnung mit einem anderen, fremden Gesicht zu einer Neudefinierung der eigenen Subjektposition führen. Die Begegnung, die als eine flüchtige Übergangssituation beschrieben wird, erweitert den eigenen Erfahrungshorizont:

„Der Fremde erweckt eine neue Vorstellung von Glück. Zwischen Flucht und Ursprung: eine fragile Grenze, ein provisorisches Gleichgewicht. Dieses Glück, das ernst, gegenwärtig, manchmal sicher ist, versteht sich dennoch als Übergang, wie das Feuer, das nur leuchtet, weil es sich verzehrt.“ (ebd.: 14)

In diesem Zusammenhang möchte ich Otfried Schöffers' Definition von Fremdheit anführen, der sie als einen bestimmten „Beziehungsmodus“ beschreibt:

„Erst wenn Grenzen zu Kontaktflächen werden, wird Fremdheit zur bedeutsamen Erfahrung. So läßt sich festhalten, daß nur dann, wenn wir uns näher gekommen sind, die Fremdheit des anderen überhaupt erst in Erscheinung tritt. Fremdheit ist daher keine Eigenschaft von Dingen oder Personen, sondern ein Beziehungsmodus, in dem wir externen Faktoren begegnen.“ (Schöffter 1991: 12)

Fremdheit wird hier als ein Ausdruck des zwischenmenschlichen Kontaktes und damit auch als eine relationale Erfahrung gesehen. Erst durch eine Begegnung könnten die zugrundeliegenden Unterschiede zwischen Personen zu Tage treten und sich zu persönlichen, politischen oder kulturellen Reibungsflächen aufbauen (vgl. ebd.: 11). Dieser relationale Begriff des Fremden ist nicht statisch, da die Begegnung auch immer von den jeweiligen historischen und gesellschaftlichen Verhältnisse abhängig ist. Somit erhält Fremdheit eine neue Bedeutung, wenn sie als zwischenmenschliche Begegnung und Möglichkeit der Selbsterfahrung verstanden wird. Kristeva beschreibt die Begegnung mit einem fremden Menschen sogar als eine persönliche Schwellenerfahrung, die unser Bewusstsein erweitert und unser Denken entgrenzt. Sie ruft ein Gefühl der Ohnmacht hervor und löst das eigene „Ich“ kurzweilig auf:

„Angesichts des Fremden, den ich ablehne und mit dem ich mich identifiziere, beides zugleich, lösen sich meine festgefügteten Grenzen auf, meine Konturen zerfließen, Erinnerungen an Erlebnisse, in denen man mich fallengelassen hat, überfluten mich, ich verliere die Haltung. Ich fühle mich »verloren«, »konfus«.“ (Kristeva 1990: 203)

Die unmittelbare Konfrontation mit dem Fremden stellt nicht nur unsere Solidarität in Frage, sondern ermöglicht auch die Auseinandersetzung mit alternativen Lebensentwürfen:

„Mit dem anderen, mit dem Fremden leben konfrontiert uns mit der Frage, ob es möglich ist, ein anderer zu sein. Es geht nicht einfach – im humanistischen Sinn – um unsere Fähigkeit, den anderen zu akzeptieren, sondern darum, an seiner Stelle zu sein und das heißt, sich als anderer zu sich selbst zu denken und zu verhalten.“ (ebd.: 23)

Allerdings führt der Fremde ein ereignisreiches Leben, da er nicht gebunden ist und sich zum Beispiel zwischen mehreren Kulturen bewegt. Seine Randposition ermöglicht es ihm, den Rest der Gesellschaft aus einer kritischen Distanz zu betrachten. Er ist in der Lage, die Eintönigkeit des bürgerlichen Lebens festzustellen, die sich durch Ruhe und Routine ausdrückt (vgl. ebd.: 16-17). Da er keinem einzigen Ort zugehörig ist, kann er die Welt mit anderen Augen sehen:

„Keinem Ort zugehörig, keiner Zeit, keiner Liebe. Der Ursprung ist verloren, die Verwurzelung unmöglich, eine Erinnerung, die sich immer tiefer gräbt, eine Gegenwart mit offenem Horizont. Der Raum des Fremden ist ein fahrender Zug, ein fliegendes Flugzeug, der jedes Anhalten ausschließende Transit selbst.“ (ebd.: 17)

Die wahre Begegnung findet laut Kristeva in dem Moment statt, wo der Gastgeber sich seinem Gast öffnet und sie sich gegenseitig anerkennen. Sie beginnt häufig mit einem Gaumenfest – Der Fremde wird bewirtet und darf sich ausnahmsweise bei seinem Gastgeber „wie zuhause“ fühlen (vgl. ebd.: 21). Kristeva betont, dass diese Begegnung eine äußerst fragile und instabile Relation ist. Dauert sie zu lange an, kann der Fremde auf Ablehnung stoßen: *„Die Begegnung als wechselseitige Anerkennung bezieht ihr Glück aus dem Provisorischen; Konflikte würden sie zerreißen, wenn sie fortgesetzt werden müsste“* (ebd.: 21). Gerade in dieser radikalen Ablehnung äußert sich aber auch unsere Vertrautheit mit dem Fremden. In Anlehnung an Freud und seinem Buch „Das Unheimliche“ (1919), macht Kristeva folgende Bemerkung:

„In der faszinierenden Ablehnung, die das Fremde in uns hervorruft, steckt ein Moment jenes Unheimlichen, im Sinne der Entpersonalisierung, die Freud entdeckt hat und die zu unseren infantilen Wünschen und Ängsten gegenüber dem anderen zurückführt – dem anderen als Tod, als Frau, als unbeherrschbarer Trieb. Das Fremde ist in uns selbst. Und wenn wir den Fremden fliehen, kämpfen wir gegen unser Unbewußtes – dieses »Uneigene« unseres nicht möglichen »Eigenen«.“ (ebd.: 208)

Um das Fremde als integralen Bestandteil des Selbst zu begreifen, verwendet Kristeva daher den Begriff des „*Freudschen Unbewußten*“ (vgl. ebd.: 197). Fremdheit und Vertrautheit

würden sich demnach gegenseitig bedingen (vgl. ebd.: 199). Aus dieser Perspektive charakterisiert das Fremde nicht mehr ausschließlich den kulturell Anderen, sondern konstituiert auch biologisch und symbolisch das eigene Selbst. Es wird als das „Unheimliche“ ins Innere eines jeden Menschen integriert (vgl. ebd.: 198). In einer abschließenden Bemerkung vergleicht Kristeva den Fremden mit einem „Symptom“, das sich auf unser Unvermögen bezieht mit dem anderen zu leben:

„Unter psychologischen Gesichtspunkten bezeichnet er unsere Schwierigkeit, als anderer und mit den anderen zu leben; unter politischen unterstreicht er die Grenzen der Nationalstaaten und des nationalen politischen Bewußtseins, das sie charakterisiert und das wir alle so tief verinnerlicht haben, daß wir es normal erachten, daß es Fremde gibt, das heißt Menschen, die nicht dieselben Rechte haben wie wir.“ (ebd.: 112)

Demnach kann Fremdheit in bestimmten gesellschaftlichen und politischen Kontexten auch zu einem bevorzugten Mittel der Ausgrenzung und Unterdrückung werden.

1.3.2. Fremdheit: Eine Grundvoraussetzung filmischen Erzählens

Für Hickethier ist Fremdheit eine grundlegende Voraussetzung filmischen Erzählens. Sie äußert sich zunächst über die Differenzen, die Menschen in ihrem Aussehen, ihren Gewohnheiten, Sitten sowie in ihrer Sprache aufweisen. Die Haut- und Haarfarbe, die Physiognomie, der Körperbau oder auch das Alter bestimmen das Aussehen eines Menschen und gelten als seine sichtbarsten Unterscheidungsmerkmale. Damit Menschen aber überhaupt ein Aussehen als abweichend empfinden, müssen sie zunächst eine Vorstellung davon haben, „ [...] daß es einen Standard gibt, wie „man“ innerhalb eines kulturellen Zusammenhangs auszusehen hat“ (vgl. Hickethier 1995: 26). Die Bilder, die wir vom Fremden haben, sind kollektiv wirksam und ein Produkt langer kultureller Traditionen.¹ Aus psychologischer Sicht wird der Fremde dabei zur Fläche für unsere eigenen Projektionen. Es werden ihm alle

¹ Als Beispiel beschreibt Hickethier die kulturgeschichtliche Entstehung des Bildes des Räubers, das bis heute die Medienproduktionen beeinflusst:

„Das Bild des Räubers, so wissen wir aus kulturgeschichtlichen Untersuchungen, ist wesentlich geprägt durch das Erscheinungsbild der Revolutionäre von 1848. Mit der Niederschlagung der Revolution und in der Restaurationszeit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die Revolution im Räuberbild mit Schlapphut, Feder, Bart und schmuddeligem Äußeren (Anleihen bei der Gestalt Garibaldis) diskriminiert. Und noch heute ist in den Medienproduktionen das Bild des Schurken durch seine dunklen Haare, einen finsternen Gesichtsausdruck, einen „südländischen“ Gesamteindruck geprägt. Was wir als fremd empfinden, ist durch die kulturellen Bilder und Konventionen geprägt, auch gerade dort, wo es nicht zum Thema gemacht, sondern eher unbewusst benutzt wird.“ (ebd.: 27)

Eigenschaften zugeschrieben, die uns selber ängstigen und in unsere Ordnung nicht hineinpassen. Filme können sich auf verschiedenen Ebenen mit Fremdheit auseinandersetzen und zwar nicht nur, indem sie Konflikte mit dem kulturell Anderen zeigen, sondern auch indem sie soziale Schichten, fremde Welten und Galaxien oder die menschliche Psyche ergründen. Der, die oder das Fremde nimmt dabei immer entweder die Position des Freundes oder des Feindes ein. (vgl. ebd.: 22) Durch die Konfrontation von bekannten und fremden Elementen baut sich eine dramatische Spannung auf, die den Zuschauer in den Bann zieht:

„Kaum ein Film kommt ohne die Darstellung von Fremdheiten aus. Die medialen Dramaturgien leben geradezu davon, daß sie das Bekannte mit dem Unbekannten, das Reguläre mit dem Außergewöhnlichen, das Eigene mit dem Fremden konfrontieren. Daraus entsteht erst dramatische Spannung, am Konflikt des Vertrauten mit dem Fremden erst entzündet sich häufig unser Interesse am Zuschauer – nicht am unentwegt Gleichen und Harmonischen.“ (Hickethier 1995: 21-22)

Ein filmischer Stoff, der in seiner dramaturgischen Aufbereitung Komplikationen aufweist, ist demnach grundsätzlich spannender für den Zuschauer, als eine absolut glatte und lineare Erzählung. Allerdings bedienen Filme häufig gängige Klischees und Stereotype, um eine Irritation zu erzeugen und das Fremde in seiner Andersartigkeit darzustellen.

In den fünfziger und sechziger Jahre sind laut Hickethier zahlreiche Filme entstanden, in denen Fremde als farbige und sozial marginalisierte Menschen dargestellt wurden. Ihnen wurden systematisch negative Eigenschaften zugeschrieben, um sie gegenüber den „weißen Herren“ herabzusetzen. Solche Darstellungsweisen sind nach wie vor in einzelnen Kinofilmen, Serien aber auch im Fernsehen wirksam und suggerieren, dass die Differenzen zwischen den Figuren natürlich sind:

„Die soziale Hierarchie zwischen Weiß und Schwarz wird als „natürlich“ eingeführt und immer wieder bestätigt. Damit wird auch bereits deutlich, daß es Formen der Thematisierung gibt, die auf eine scheinbare Integration und Gleichbehandlung hinzielen, und die dennoch eine latente Form des Rassismus verfolgen: indem die Differenz der Erscheinung und der Herkunft immer eng mit einer Differenz der sozialen Stellung verbunden ist.“ (ebd.: 24)

Laut Hickethier verstärken Filme besonders dann eine negative Wahrnehmung des Fremden, wenn sie bereits vorhandene Feindbilder instrumentalisieren:

„Wenn sich diese Dramaturgie mit latent vorhandenen Bedrohungsängsten verbindet, verstärken solche Filme unterschwellig eher die tradierten Bilder wie „Das Boot ist voll“, von der „Asylantenschwemme“, von der „Einwanderungswelle“ – alles bekannte Metaphern, die das Gefühl der von außen kommenden Bedrohung ansprechen.“ (ebd.: 34).

Während das Fremde meistens als traditionell und rückständig dargestellt wird, erscheint die dominante Gesellschaft, in die er eingeführt wird, fortschrittlich und modern. Diese dualistische Darstellungsweise schafft im Vorhinein ein ungleichwertiges Verhältnis zwischen der eigenen und der fremden Kultur:

„Fortschritt und Rückständigkeit, Modernität und Tradition stehen sich gegenüber, und die Hinzugekommenen haben sich einzufügen, auch wenn die Teilhabe an der modernen Industriegesellschaft ihren Preis hat.“ (ebd.: 34-35)

Hickethier verdeutlicht diese Problematik am Beispiel von Filmen, in denen Deutschland als moderne Industriegesellschaft und Ankunftsart für ausländische Arbeitskräfte dargestellt wird. Viele dieser Filme nähren das Vorurteil, dass Gastarbeiter einer weniger entwickelten Kultur angehören und sich daher den Verhältnissen in Deutschland einzupassen haben (vgl. Hickethier 2004: 35). In „Angst essen Seele auf“ wird diese Vorstellung und die damit einhergehende Ausgrenzung des kulturell Anderen thematisiert. Der Film bedient sich des Stereotyps des sozial schwachen und marginalisierten Gastarbeiters, um kulturelle Differenzen aufzuzeigen und den Konflikt zur Mehrheitsgesellschaft darzustellen.

In „Angst essen Seele auf“ und „Gegen die Wand“ führt die schicksalhafte Begegnung mit dem Fremden, die sich innerhalb kurzer Zeit zu einer Liebesbeziehung entwickelt, zu unerwarteten dramatischen Wendungen. Trotz ihres Altersunterschieds und ihrer kulturellen Differenzen finden die Figuren in den Filmen zueinander. Wie wird ihre Begegnung in den Filmen dargestellt und inwiefern kann die Liebesbeziehung, die sich zwischen den Figuren entwickelt, als „Amour fou“ bezeichnet werden? In beiden Filmen kommt es zur Eheschließung der beiden Hauptfiguren. Die Ehe wird im Allgemeinen als höchste Garantie für die gesellschaftliche Akzeptanz einer intimen Beziehung betrachtet. Sie birgt den Wunsch nach Anerkennung und Gleichberechtigung. Die Ehe kann jedoch auch zu einer Form der sozialen Exklusion führen. Laut Christian Schuldt garantiert die Ehe nicht nur das „*Einssein mit dem Partner*“, sondern sie verspricht auch das „*Anderssein als alle anderen*“ (Schuldt 2004: 5). Unter welchen Umständen findet die Hochzeit in den Filmen statt und wie wirkt sich die Ehe auf das soziale Umfeld der Protagonisten aus? Erleben die Figuren eine größere gesellschaftliche Akzeptanz oder werden sie noch stärker ausgegrenzt? Warum hält die Liebe, die sich in den Filmen zwischen den Figuren abzeichnet, dem äußeren sozialen Druck am Ende doch nicht Stand?

II. „ANGST ESSEN SEELE“ AUF UND „GEGEN DIE WAND“ – GESCHICHTEN EINES „AMOUR FOU“

2.1. Amour fou – Historischer Rückblick und Bedeutung

André Breton kanonisierte die Bezeichnung „Amour fou“ 1937 in einer gleichnamigen Erzählung, in der das Leitthema die absolute Liebe ist. Die Amour fou ist eine radikalisierte Beziehungsform, welche sich der Vernunft und den gesellschaftlichen Moralvorstellungen widersetzt:

„Voraussetzung, um die Euphorie dieser Art der Liebe zu erleben, ist, dem Diktat der Vernunft zu entkommen und alle ästhetischen oder moralischen Bedenken fallen zu lassen.“ (Bornemann 2009: 49)

Die Geburt des Credo eines empathischen Lebens war eine wichtige Entwicklung in der Moderne, die zur Entstehung der Amour fou geführt hat. Ein empathisches Leben zeichnet sich dadurch aus, dass es emotional intensiv gelebt wird. Es kann weder wiederholt, noch konserviert werden und vollzieht sich spontan und heftig. Diese kompromiss- und bedingungslose Lebensweise verletzt die vorherrschenden Normen in der Gesellschaft. Der Wertekodex des Patriarchats, gesellschaftliche Hierarchien, Religion, tradierte Geschlechterrollen sowie die moralischen Werte in der Gesellschaft werden dadurch hinterfragt. (vgl. ebd.: 46) Nach Breton ist die Amour fou eine exklusive und sinnliche Liebesbeziehung, die sich heftig und unbewusst manifestiert. (vgl. ebd.: 50) Sie wird als radikal unbewusste und grenzüberschreitende Liebesbeziehung angesehen. Die Betroffenen streben nach symbiotischer Einheit, was häufig zu einer devianten Sexualität führt: Sie wird entweder extrem ausgelebt oder divergiert von der Sexualität des Rests der Gesellschaft. Die Amourfouristen sagen sich von der Gesellschaft los und stehen in Opposition zum vorherrschenden Wertesystem. Die fortwährende Konfrontation mit der Gesellschaft und ihren sozialen Konventionen verursacht das Scheitern der Amour fou:

„Die amour fou ist weder kontrollierbar noch kalkulierbar; sie ist etwas radikal Nicht-Bewusstes. [...] Die amour fou ist eine exklusive, asoziale Erscheinung, die nicht öffentlich gemacht werden darf [...]. Werden die Liebenden gezwungen ihre Beziehung zu sozialisieren, ist dies stets an das Gebot der Mäßigung gebunden. Hieran scheitert die amour fou [...].“ (ebd.: 55)

Allerdings zeichnet sich die Amour fou durch die Unmöglichkeit aus, eine anhaltende Liebe zu realisieren. Auf Grund der Stigmatisierung und der gesellschaftlichen Exklusion ist die Beziehung auf lange Sicht nicht existenzfähig: *„Durch die Stigmatisierung oder die physische Separation (oder beides) scheitert die Beziehung. Die amour fou lässt sich nicht <verbürgern>.“* (ebd.: 67) Die soziale Isolierung der Amourfouristen hängt mit ihrem

starken Individualisierungsgrad zusammen. Ihre Liebe macht sie zu etwas Besonderem und unterscheidet sie vom Rest der Gesellschaft. Um diesen Kontrast sichtbar zu machen, werden sie in Filmen oft Figuren gegenübergestellt, die ein komfortables und angepasstes Leben innerhalb der Gesellschaft führen. (ebd.: 60) Somit erzählen Amour-fou-Geschichten von Ausnahmeschicksalen, die durch die radikale Liebe zwischen zwei ungleichen Individuen gekennzeichnet sind. Um die Unwahrscheinlichkeit dieser Liebe zu betonen, werden die Protagonisten häufig sehr unterschiedlich charakterisiert. Oft kommt eine der zentralen Figuren aus der Fremde. (vgl. ebd.: 45) Ein weiteres Kennzeichen ist das „asymmetrische Verhältnis“ der Liebespartner zueinander. Dieses Ungleichgewicht kann sich über die kulturelle Andersheit sowie über die emotionale Überlegenheit manifestieren. (vgl. ebd.: 66)

2.2. Angst essen Seele auf

2.2.1. Inhalt

Der Film „Angst essen Seele auf“ ist eine freie Interpretation des 1955 produzierten Hollywood-Films „All that heavens allows“ von Douglas Sirk in dem es um das nicht standesgemäße Liebesverhältnis zwischen einer reichen Witwe und ihrem Gärtner geht. „Angst essen Seele auf“ handelt auch von einer problematischen Liebesbeziehung zwischen der als Putzfrau arbeitenden Emmi Kurowski (Brigitte Mira), die bereits drei erwachsene Kinder hat und einem wesentlich jüngeren marokkanischen Gastarbeiter namens Ali (El Hedi ben Salem M'Barek Mohammed Mustaffa). Im Gegensatz zu Sirk operiert Fassbinder in seinem Film gegen eine traditionelle melodramatische Struktur. Anstatt die Tragik der Liebesbeziehung in den Mittelpunkt zu stellen, geht es in seinem Film um das Spannungsverhältnis der beiden Hauptprotagonisten zu ihrem sozialen Umfeld. Emmi lässt sich von Beginn des Films an und ohne langes Zögern auf eine Beziehung mit Ali ein:

*„As Emmi seeks to leave her previous experience of loneliness behind and realise her wish for happiness in a relationship, she takes action without hesitation and enters into an unconventional relationship with Ali **at the beginning** of the film. [...] Consequently, Emmi's ability to take the initiative makes **Ali: Fear Eats the Soul** represent an attempt to **avoid** melodrama.“* (Millitz 2006: 142).

Beide leben in München und lernen sich in einer vorwiegend von Ausländern frequentierten Kneipe kennen. Noch am selben Abend verbringen sie ihre erste Liebesnacht miteinander. Ihre Beziehung entwickelt sich ab diesem Zeitpunkt sehr schnell zu einem dauerhaften Verhältnis: Zuerst zieht Ali bei Emmi ein und bald darauf heiraten sie. Weil sich Ali und Emmi auf eine eher ungewöhnliche Beziehung und Ehe miteinander einlassen, sehen sie sich plötzlich mit gesellschaftlichen Vorurteilen in Bezug auf Alter, Herkunft und Klasse

konfrontiert. (vgl. Spaich 1992: 268) Während Emmi und Ali versuchen ein gemeinsames Glück in der Beziehung aufzubauen und auszuleben, wird es immer schwieriger für sie, mit ihrer sozialen Umgebung zu interagieren. Selbst Menschen aus ihrer unmittelbaren Umgebung, mit denen Emmi sonst ein gutes Verhältnis pflegte, wenden sich von ihr ab oder lauern ihr nach. Auch in der Arbeit und innerhalb ihrer eigenen Familie stößt Emmi auf Ablehnung. Ihre Arbeitskolleginnen hören auf mit ihr zu sprechen und behandeln sie so, als ob sie garnicht existieren würde. Als sie Ali ihren Kindern vorstellt, verlassen diese empört die Wohnung und einer ihrer Söhne. Emmi scheint diese Reaktionen aus Liebe zu Ali noch erdulden zu können. Doch der soziale Ausschluss nimmt immer radikalere Formen an und greift in alle Bereiche ihres Lebens über. Unter dem gesellschaftlichen Druck bricht Emmi eines Tages in einem Gartenlokal in Tränen aus. Daraufhin beschließt sie mit Ali für einige Zeit wegzufahren. Nach ihrer Rückkehr gehen die Menschen aus Emmis sozialem Umfeld plötzlich wieder freundlich auf sie zu. Der Grund dafür ist, dass sich die Aufmerksamkeit von Emmis Kindern, ArbeitskollegInnen und Nachbarn in ihrer Abwesenheit auf andere Probleme des Alltags verlagert hat. Ihre Arbeitskolleginnen wollen sie zum Beispiel wieder in ihren Kreis aufnehmen, aber nur, weil sie an Stelle von Emmi nun eine neue Kollegin schikanieren, eine Gastarbeiterin aus Jugoslawien (vgl. Millitz 2006: 144). Diese Situation hat allerdings verheerende Folgen für die Beziehung Emmis und Alis. Es ist nun Emmi, die ihre Haltung gegenüber Ali völlig verändert. Sie ist nicht nur bemüht, den Menschen zu gefallen und die Werte ihrer Umgebung zu akzeptieren, sondern scheint plötzlich selber diese Werte in sich zu tragen. Sie erwartet nun auch ein anderes Verhalten von Ali und kommandiert ihn herum. Sie meint, er müsse die deutschen Sitten annehmen und liefert ihn sogar den voyeuristischen Blicken ihrer Freundinnen aus. Ali verlässt schließlich die Wohnung und findet vorübergehend Trost bei Barbara, der Besitzerin der Kneipe, mit der er ein Verhältnis eingeht. Den wichtigen Halt in seinem Leben hat er jedoch verloren: Er wirkt antriebslos und verspielt seinen ganzen Wochenlohn beim Kartenspielen. Am dem Punkt, an dem eine Versöhnung oder gar ein Neuanfang in ihrer Beziehung in Aussicht gestellt werden könnte und Emmi sogar verspricht, dass sie zusammen stark sein werden, bricht Ali auf Grund eines gefährlichen Magengeschwürs zusammen und kommt ins Krankenhaus. Mit dem Scheitern der Beziehung und Alis Zusammenbruch stellt Fassbinder zum Schluss eine aussichtslose Situation dar. Emmi steht Ali zwar am Ende wieder zur Seite, aber es bleibt unklar, ob sie weiterhin zusammenleben können.

2.2.2. Die Begegnung: Liebe auf den ersten Blick

Der Ausgangspunkt des Films ist die emotionale Frustration der zwei Charaktere, die nicht geliebt werden oder keine festen Bindungen zu anderen Menschen haben. Fassbinder ergründet ihre Gefühlswelt, indem er sie der Liebe zum Opfer fallen lässt:

„Fassbinder’s interest in the issue of the exploitation of feelings results in a sociopsychological pattern in which the protagonists repeatedly become victims of love“ (Millitz 2006: 30).

Der Vorspann des Films läuft in grüner Schrift über eine düstere Nachtaufnahme des nassen Straßenasphalts und einer Regenpfütze, in der sich die diffusen Lichter vorbeifahrender Autos spiegeln. Es läuft orientalische Musik im Hintergrund, die den Übergang in die erste Szene herstellt: Die Handlung beginnt, als die Eingangstüre der Kneipe aufgeht und Emmi – eine adrette alte Dame – hereintritt. Sie wird vom anderen Ende des Raumes in einer Kameratotale gefilmt und sieht dadurch klein und hilflos aus. Sie trägt einen dunkelgrünen Mantel und hält ihre braune Handtasche vor dem Körper. Die nächste Einstellung zeigt im Gegenschuss einen Biertresen, um den mehrere Menschen versammelt sind. Die blonde Wirtin hinter dem Tresen und ihre Gäste starren alle gleichzeitig in Emmis Richtung (Screenshot 1). Als Deutsche repräsentiert sie in der Kneipe die fremde Minderheit und wird daher als Eindringling wahrgenommen. Durch ihren Eintritt in die Ausländerkneipe – eine Enklave des Fremden in der deutschen Umgebung – erschüttert Emmi die klare Abgrenzung zwischen dem Eigenen und dem Fremden.



Screenshot 1 (*Angst essen Seele auf* 1974, 00:01:01)

Unter den Gästen befindet sich auch Ali, der in einem braunen Kostüm an der Bar steht. Emmi setzt sich an einen Tisch gleich neben der Eingangstür. Sie bestellt eine Cola und fragt die Wirtin interessiert, aus welchem Land die Musik kommt. Nachdem sie eine Weile alleine an ihrem Tisch gesessen ist, kommt Ali auf sie zu und fordert sie direkt zum Tanzen auf:

„ALI: *Du tanzen mit mir?*
EMMI: *Wie bitte tanzen?*
ALI: *Ja! Du allein sitzen, macht viel traurig, allein sitzen nicht gut.*
EMMI: *Warum eigentlich nicht.*“²

Emmi willigt ein und folgt Ali bis zur Tanzfläche, die sich am anderen Ende des Raumes befindet. Aus einer Musikbox ertönt der tendenziöse deutsche Schlager „Du schwarzer Zigeuner, komm, spiel’ mir was vor“ von Vico Torriani. Emmi und Ali werden beim Tanzen aus halbtotale Distanz gefilmt. Bereits beim Tanzen stellt sich eine große Vertrautheit zwischen den beiden her. Ali erzählt ihr, dass er seit zwei Jahren in Deutschland lebt und schildert seine Situation am Arbeitsplatz mit dem Satz „*Deutsche Herr, arabisch Hund.*“³. Damit macht Ali deutlich, dass er als Gastarbeiter ungleich behandelt wird und eine starke Diskriminierung erlebt. Nach dem Tanz setzen sich Emmi und Ali zusammen zurück an den Tisch und unterhalten sich weiter. Als Emmi gehen möchte, bietet ihr Ali an, sie nachhause zu begleiten.

Die nächste Szene hat den weiß beleuchteten Eingangsflur in Emmis Wohnhaus zum Schauplatz. An diesem Ort erzählt Emmi von ihrem Leben und überwindet sich Ali zu sagen, dass sie als Putzfrau arbeitet. Sie lässt auch ihre Traurigkeit darüber zum Ausdruck kommen, dass sie ihre Kinder so selten sieht und die meiste Zeit alleine ist. Ali zeigt sich mitfühlend und erzählt ihr von Marokko, wo die Familien immer zusammenhalten würden und die Mütter nie alleine bleiben müssten. Anstatt seine Bemerkung als Trost aufzufassen, antwortet Emmi mit dem Satz „*Tja, andere Länder, andere Sitten.*“⁴ und betont damit ihre kulturellen Unterschiede. Darüber hinaus erlaubt sie sich in dem Gespräch eine kritische Bemerkung über Alis äußeres Erscheinungsbild. Dabei wird Ali über Emmis Schulter hinweg gefilmt, so dass man ihn aus ihrer Perspektive sieht (Screenshot 2). Emmi gibt ihm den Rat, statt seinem braunen, traurigen Gewand, das sie abfällig als „dunkles Zeug“ bezeichnet, helle Anzüge zu tragen. Mit dieser Bemerkung, die womöglich auch eine Anspielung auf Alis dunkle Hautfarbe ist, wird Emmis eigene Abwehrhaltung gegenüber Ausländern erkennbar.

² In: *Angst essen Seele auf* 1974.

³ In: ebd.

⁴ In: ebd.



Screenshot 2 (ebd., 00:09:11)

Trotz ihrer Vorurteile scheint sie Ali gerne zu haben und lädt ihn schließlich auf einen Kaffee in ihre Wohnung ein. Als sie die Treppen des Wohnhauses hochsteigen, wird Emmi von ihrer Nachbarin Frau Karges angesprochen. Die Nachbarin nutzt diese Gelegenheit, um sie auszuforschen und lauert Emmi durch das Gitter ihrer Eingangstür nach (Screenshot 3). Sobald Emmi und Ali aus ihrem Blickfeld verschwunden sind, läuft sie in ihrem Schlafmantel zu einer benachbarten Dame, Frau Ellis, um ihr mit aufgeregter Stimme zu schildern, was sie gerade gesehen hat:

„FRAU KARGES: *Die Kurowski hat einen Ausländer dabei, einen Schwarzen!*

FRAU ELLIS: *Was? Einen Neger?*

FRAU KARGES: *Garnicht ganz schwarz, aber ziemlich schwarz ist er doch.*“⁵



Screenshot 3 (ebd., 00:11:05)

In der nächsten Sequenz sitzen Emmi und Ali am Küchentisch in der Wohnung und unterhalten sich bei Kaffee und Cognac. Emmi erzählt, dass sie verwitwet ist und dass ihr Mann Pole war. Ihre Eltern seien mit ihrer Heirat nicht einverstanden gewesen, weil er kein Deutscher war. Sie gesteht ihm dann, dass ihr Vater und sie selbst Anhänger der

⁵ In: ebd.

nationalsozialistischen Partei waren. Dieses Geständnis lässt den Zuschauer annehmen, dass Emmis Mentalität noch durch den Nationalsozialismus geprägt wurde. Alis Erzählungen hingegen beziehen sich auf seine marokkanische Familie und seine prekäre Lebenssituation in Deutschland. Sein Vater sei Berber gewesen und er habe fünf ältere Schwestern, die in verschiedenen Ländern verteilt leben. In Deutschland teilt er ein winziges Zimmer mit anderen Gastarbeitern. Emmi findet diese Situation unerträglich und bietet Ali an, bei ihr im Gästezimmer zu übernachten. Ali nimmt ihr Angebot an, doch an diesem Abend kann er nicht einschlafen. Er besucht Emmi in ihrem Zimmer, um noch mit ihr zu reden. Dabei kommt es zu einer Berührung und schließlich verbringen die beiden ihre erste Liebesnacht miteinander.

2.2.3. Eine unkonventionelle Liebe

2.2.3.1. Die Unwahrscheinlichkeit der Beziehung

Das Prinzip der Unwahrscheinlichkeit bestimmt die erste Begegnung Emmis und Alis als romantische Liebeserfahrung. Es ist der Regen und damit eine schlichte Wetterlaune, die Emmi dazu führt, in die Kneipe hineinzugehen. Darüber hinaus sind Emmi und Ali so verschieden, dass es am Anfang nicht vorstellbar erscheint, dass sie sich verlieben könnten: „*The very first scene marks Ali and Emmy as a very unlikely duo, and this in two ways – race and age.*“ (Wartenberg 1999: 175-176). Während Emmi eine typische deutsche Hausfrau verkörpert und damit die dominante Kultur repräsentiert, wird Ali auf seine Herkunft als marokkanischer Gastarbeiter und seine dunkle Hautfarbe reduziert. Als Migrant der ersten Generation wird Ali von der deutschen Mehrheitsgesellschaft stigmatisiert. Der Skandal ihrer Beziehung zu Ali äußert sich darin, dass sie sich sowohl kulturell als auch vom Alter voneinander unterscheiden:

„Der scheinbare >Skandal< dieser Beziehung wird auf die Spitze getrieben, indem sowohl auf der national-kulturellen Ebene als auch auf generationaler Ebene sich >Unvereinbares< vereint: die >falsche< Kultur mit der >falschen< Generation.“ (Rauer 2010: 127)

Allerdings schafft der Altersunterschied eine weitere Abgrenzung zwischen Emmi und Ali, die ihre Begegnung noch unwahrscheinlicher macht. Emmi ist wesentlich älter und besitzt nicht mehr die Attraktivität einer jungen und körperlich begehrenswerten Frau. Dennoch folgt ihre Begegnung dem Ideal der „Liebe auf den ersten Blick“. Laut Schuldt würde gerade diese spontane, unerklärliche Liebe mit ihren vielen Unwahrscheinlichkeiten als wahre Liebe gelten, „ (...) weil hier das Schicksal besonders deutlich mitzumischen [scheint]“ (Schuldt 2004: 56). Darüber hinaus bringt diese romantische Form der Liebe potentiell Menschen wie

Emmi und Ali zusammen, die sich unter anderen Umständen niemals kennenlernen würden. Die unbefriedigende und erkaltete Gefühlslage Emmis und Alis zu Beginn des Films führt sie womöglich auch dazu, sich schneller aufeinander einzulassen und damit auch offen auf die jeweilige soziale Umgebung des anderen zu reagieren (vgl. Millitz 2006: 30). Emmi ist verwitwet und hat keine starke Bindung zu ihrer Familie, als sie Ali kennenlernt. Neben ihrer Arbeit als Putzfrau hat sie kaum soziale Kontakte. Da sie sehr vereinsamt ist, erkennt sie sich in Ali wieder, der als Gastarbeiter auch eine starke soziale Isolierung erlebt.

Die Liebesgeschichte zwischen Emmi und Ali ist die eines Amour-Fou, da sie über alle Differenzen hinweg ausgelebt wird. Sexualität wird auch von Beginn an in den romantischen Liebescode einbezogen. Es gibt zwar keinen expliziten Sexszenen, dennoch wird ihr körperliches Verhältnis filmisch herausgestellt, z.B. als sie sich nach ihrer ersten Liebesnacht innig im Badezimmer umarmen (Screenshot 4).



Screenshot 4 (ebd., 00:17:49)

Laut Niklas Luhmann in „*Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*“ (1982) macht die Liebe, die sich über gesellschaftliche Normen hinwegsetzt, eigene Vernunftsprüfungen geltend:

„Gegründet auf die Besonderheit ihres Reiches und ihrer Macht kann die Liebe ihre eigene Vernunft vorführen.“ (Luhmann 1982: 120)

Gleichzeitig beklagt sich die gesellschaftliche Ordnung über diese „*dazwischen-funkenden irrationalen Impulse der Liebe*“ (vgl. Luhmann 1982: 120). Emmis und Alis Beziehung wird von Anfang an von ihren Mitmenschen als anstößig betrachtet. Eine Arbeitskollegin Emmis äußert sogar ihre Verachtung gegenüber Frauen, die mit Gastarbeitern verheiratet sind. Auch Emmis Tochter Christa und ihr Schwiegersohn lachen ungläubig, als sie ihnen zum ersten Mal erzählt, dass sie sich in einen um zwanzig Jahre jüngeren Marokkaner verliebt hat. Der Film bemüht sich, ihre soziale Exklusion sichtbar zu machen. Der soziale Ausschluss manifestiert sich am stärksten am Arbeitsplatz. Emmi wird von ihren Kolleginnen anders

behandelt, als diese erfahren, dass sie mit einem Marokkaner liiert ist. Emmi wird ignoriert und darf nicht mehr an den gemeinsamen Gesprächen teilhaben. Der Film zeigt, wie sie nun ihre Mittagspause alleine verbringen muss (Screenshot 5).



Screenshot 5 (ebd., 00:57:02)

2.2.3.2. Die visuelle Logik: Polarisierungen und räumliche Oppositionen

Die unterschiedlichen Perspektiven über die emotionale Wirklichkeit werden im Film bewusst über eine bestimmte visuelle Sprache hergestellt. Fassbinder operiert in seinem Film mit melodramatischen Polarisierungen und konzentriert sich daher auf räumliche Oppositionen in seinen Bildkompositionen und in der Montage. Die Kamera wird so positioniert, dass sowohl ein Gefühl von Nähe und Vertrautheit zwischen Emmi und Ali entsteht als auch ihre soziale Isolierung sichtbar wird (vgl. Millitz 2006: 157-158). Gerade die erste Szene ist symptomatisch dafür, wie der Film mittels physischer Distanz die melodramatische Polarisierung der Figuren darstellt. Emmi kommt in die Kneipe hinein und setzt sich an einen Tisch weit weg von den anderen Gästen, die am anderen Ende des Raumes beim Tresen sitzen und sie anstarren. Als Emmi und Ali dann zum ersten Mal miteinander tanzen, werden sie alleine auf der Tanzfläche gezeigt. Das intime Verhältnis, das sich von Beginn an zwischen den beiden etabliert, wird räumlich verdeutlicht, indem sie in leichter Untersicht aus der Distanz filmt werden. Die ganze Szene ist in rotes Licht getaucht, wodurch ihre aufkeimenden Liebesgefühle betont werden (Screenshot 6). Das warme und satte Rot der Tischdecke im Vordergrund des Bildes verleiht der Szene eine farbliche und emotionale Intensität. Während sich Emmi und Ali so sorglos miteinander unterhalten, zeigt die nächste Einstellung im Gegenschuss, wie sie von den anwesenden Menschen, die um den Biertresen gruppiert sind, misstrauisch beobachtet werden. Starr blicken sie in einer Halbtotale zu Emmi und Ali hinüber (Screenshot 7). Die Abwehrhaltung, die Alis und Emmis Begegnung bei den anderen

auslöst und ihre daraus resultierende Isolation wird durch die kalten und distanzierten Blicke spürbar gemacht. Diese aushaltenden, schweigenden Blicke, die von Fremdheit und Abwehr zeugen, kennzeichnen den gesamten Film.



Screenshot 6 (ebd., 00:05:08)



Screenshot 7 (ebd., 00:05:20)

Durch das Vorführen einer räumlichen Distanz werden die Figuren eindeutig unterschiedlichen Sphären und Realitäten zugeordnet. Die räumliche Trennung schafft eine feindliche Atmosphäre, in der die Charaktere sich gegenseitig kritisch beobachten, „ [...] *a stuffy atmosphere of curiosity and latent hostility*“ (Millitz 2006: 148). Die statische Kameraführung ermöglicht darüber hinaus in mehreren Szenen eine doppelte Kadrierung und damit auch ein bestimmte Perspektive auf das Geschehen. Dieses Verfahren wird beispielsweise in der Sequenz eingesetzt, in der sie nach ihrer Hochzeit im Restaurant sitzen.

2.2.3.3. Die Kommunikation zwischen Emmi und Ali

Laut Schuldt ist die Liebe weniger ein Gefühl, als eine besondere Form der Kommunikation. Sie bildet den Grundstein einer Beziehung und macht es überhaupt erst möglich, bestimmte

Gefühle auszudrücken (vgl. Schuldt 2004: 15). Die Sprache der Liebenden ist nicht zwingend logisch und allgemein verständlich; sie tendiert sogar dazu, wild und wirr zu sein (vgl. ebd.: 53). Der grammatisch fehlerhafte Titel „Angst essen Seele auf“ verweist bereits auf eine sprachliche und kulturelle Entwurzelung. Auf Grund sprachlicher Mängel kommt es zwischen Emmi und Ali zu erheblichen Kommunikationsproblemen. Diese werden allerdings nicht nur problematisiert, sondern werden auch als eigene intime Sprache der Liebenden stilisiert. Ihr gegenseitiges Bedürfnis, sich jemandem anzuvertrauen und in ihrer ganzen Persönlichkeit erfasst zu werden, bildet die Grundlage ihre Intimverhältnisses (vgl. Wartenberg 1999: 177-178). Während Alis Sprache immer an seine Situation als Gastarbeiter, der nicht ganz integriert ist, erinnert, entspricht Emmis eher einfache Sprache ihrem sozialen Stand. Dabei geht sie eindeutig mit der gesellschaftlich normierten Sprache konform. Dies wird deutlich, als sie verschiedene Sprichwörter verwendet, um Situationen zu beschreiben, wie „*Arbeit ist das halbe Leben*“ oder vor allem den Satz „*Andere Länder, andere Sitten*“⁶, als Ali ihr erklärt, dass in seinem Land die Mütter von ihren Kindern mit viel mehr Respekt behandelt werden. Die einfachen Antworten Emmis zeigen, dass sie oft keine eigene Meinung zu den Dingen hat. Alis knapp formulierte Sätze bezeugen dagegen von einem guten Urteilsvermögen und seiner grundlegenden Ehrlichkeit. „(...) *Unlike to Emmy, who often resorts to banalities, his language is notable for the immediacy of its perception and the clarity of its judgement*“ (Wartenberg 1999: 177). Seine Vermittlungsbemühungen spiegeln auch seinen Willen wider, sich in Deutschland zu integrieren und von seinem sozialen Umfeld akzeptiert und verstanden zu werden. Während Emmis Sprache den sozialen Erwartungen entspricht, wird Ali auf Grund seines sprachlichen Defizits von seinem Umfeld ausgeschlossen. (vgl. Millitz 2006: 154) Die sprachlichen Differenzen erfordern eine erhebliche Anstrengung von Seiten Emmis und Alis. Weil die sprachliche Bindung an ihre sozialen Milieus so stark ist, müssen sie sich auf kommunikativer Ebene sehr bemühen, um eine emotionale Nähe aufrecht zu halten. Um die Probleme und Unzulänglichkeiten einer verbal vermittelten Sprache zu umgehen und ihre Unterschiede zu maskieren, bleibt ihnen die nonverbale Kommunikation oft als einzig übriger Weg zur Verständigung. Darüber hinaus bringen die Gesten aber auch die Mimiken wenn sie schweigen noch besser ihre Gefühlslage zum Ausdruck. Niklas Luhmann bezeichnet diese Form der zwischenmenschlichen Interaktion mit dem Begriff der Inkommunikabilität. Er stellt diesen Begriff in Zusammenhang mit der Liebe, in der es seiner Auffassung nach um einen Sinn geht, der

⁶ In: *Angst essen Seele auf* 1974.

zerstört werden würde, wenn man ihn in Worte fassen müsste. Demnach bedeutet das Schweigen oder das Kommunizieren mit nonverbalen Mitteln in einer Liebesbeziehung nicht zwingend eine Beschränkung des Ausdrucksvermögens. Inkommunikabilität kann auch auf die tiefe Vertrautheit von zwei Menschen hinweisen, die sich verstehen, ohne überflüssige Worte miteinander austauschen zu müssen. Emmis und Alis Schweigen weist allerdings auch auf ihre Hilflosigkeit und ihre Ohnmacht hinsichtlich der gesellschaftlichen Situation hin.

2.2.4. Die Bedeutung der Eheschließung – Das Motiv der Mesalliance

Der Begriff Mesalliance kommt aus dem Französischen und bezeichnet eine Ehe zwischen Partnern, die ungleicher sozialer Herkunft sind. Sie wird auch als eine „*unglückliche, unebenbürtige Verbindung*“ definiert. (vgl. Duden 2007: 650) Sie erscheint als ein wichtiges narratives Motiv in „Angst essen Seele auf“. Emmi und Ali, die ein ungleiches Paar bilden, erleben auf Grund ihrer Andersartigkeit eine starke soziale Exklusion. Ihr Liebesglück ist bedroht, als Herr Gruber, der Sohn des Hausbesitzers, plötzlich in ihrer Wohnung aufkreuzt, um etwas Ernstes mit Emmi zu besprechen. Laut Mietvertrag dürfe Ali nicht bei ihr wohnen. Auf seine Anschuldigungen hin antwortet Emmi spontan, dass sie und Ali bald heiraten würden. Herr Gruber weiß darauf nichts zu antworten, aber appelliert noch an ihre Vernunft, bevor er die Wohnung verlässt. Ali nimmt den Heiratsvorschlag, der von Emmi nur als Ausrede gedacht war, sofort ernst. Emmi protestiert kurz, sie hätte es garnicht so gemeint, doch schließlich stoßen beide auf ihre Hochzeit an. Um ihre Verlobung zu feiern gehen sie in der darauffolgenden Szene in die Kneipe, wo sie eng umschlungen miteinander tanzen. Eine Frau, die in einer Gegenschussaufnahme sichtbar wird und die beiden beim Tanzen beobachtet, macht eine abfällige Bemerkung. Sie findet, das Verhältnis zwischen Emmi und Ali sei unnatürlich und ihre Beziehung könne gar nicht gut gehen. Diese Bemerkung, die den romantischen Moment zwischen Emmi und Ali herabwertet, lässt den Zuschauer bereits erahnen, dass sich der soziale Konflikt noch zuspitzen wird.

Die Sequenz ihrer Hochzeit ist von einer traurigen und düsteren Grundstimmung geprägt und beginnt, als sie an einem verregneten Tag das Standesamt verlassen. Eine statische Kamera filmt die Frischvermählten, wie sie Arm in Arm aus einem Torbogen hinauskommen (Screenshot 8). Weder Verwandte noch Freunde sind an ihrem Hochzeitstag anwesend. Der wolkenverhangene Himmel, der im Hintergrund deutlich wahrnehmbare Verkehrslärm und der Blick auf Schutt- und Kohlehaufen im Vordergrund des Bildes erzeugen eine triste Atmosphäre, die im Kontrast zu den Glücksgefühlen der Protagonisten steht. Der rote

Blumenstrauß, den Emmi hält, ist der einzige warme und fröhliche Farbton in diesem Bild.



Screenshot 8 (ebd., 00:37:48)

Dann nehmen Ali und Emmi ein Taxi, um in ein vornehmes italienisches Restaurant essen zu gehen. Bevor sie eintreten, erklärt Emmi, sie habe schon immer in dieses Restaurant gehen wollen, weil Hitler von 1929 bis 1933 regelmäßig in diesem Lokal essen war. Mit dieser Aussage bekundet Emmi ihre Sympathie für das NS-Regime und die nationalsozialistische Ideologie, was die Ambivalenz ihrer Persönlichkeit unterstreicht. Ihre widersprüchliche Haltung ist auch schon ein Hinweis darauf, dass ihre Beziehung zu Ali gefährdet ist. In der nächsten Einstellung sitzen Emmi und Ali als einzige Gäste in einem dunklen und rustikal eingerichteten Speisesaal. Ein Kellner steht am Türrahmen und wirft ihnen einen strengen Blick zu (Screenshot 9).



Screenshot 9 (ebd., 00:40:11)

Als er auf sie zukommt, um die Bestellung aufzunehmen, ist Emmi sichtlich überfordert. Sie weiß nicht, was sie für sich und Ali bestellen soll und lässt sich vom Kellner verunsichern, der sie kühl und distanziert behandelt. Die Überlegenheit des Kellners wird akzentuiert, indem er aus der Untersicht gefilmt wird, während Emmi und Ali zu ihm aufschauen. Nach dieser

unangenehmen Gesprächssituation wenden Emmi und Ali ihren Blick nach vorne und werden aus einer weiten Perspektive durch den Türrahmen gefilmt (Screenshot 10). Diese Einstellung, in der Emmi und Ali ohne ein Wort zu sagen vor sich hin starren, dauert etwa zehn Sekunden. Ihr langes, unnatürliches Schweigen kann als unheilvolles Zeichen gedeutet werden. Der Türrahmen erzeugt zudem eine doppelte Kadrierung des Bildes, die ihre Einsamkeit und Abgeschiedenheit hervorhebt.



Screenshot 10 (ebd., 00:42:18)

Die Inszenierung der Hochzeit verstärkt somit nachdrücklich die Isolation Emmis und Alis und kündigt zukünftige Komplikationen in ihrer Beziehung an. Sie werden stets aus einer beobachtenden Distanz gefilmt, die eine bedrückende Stimmung erzeugt und sie von ihrer Umgebung absondert. Die Szene, in der sich der Kellner ihnen gegenüber sehr überlegen verhält, veranschaulicht, wie gesellschaftliche Mechanismen der Marginalisierung funktionieren. Durch die Eheschließung werden diese Mechanismen noch sichtbarer. Während Emmi und Ali versuchen ein gemeinsames Glück in der Beziehung aufzubauen und auszuleben, wird es immer schwieriger für sie, mit ihrer sozialen Umgebung zu interagieren.

Emmis Mitmenschen reagieren mit großem Unverständnis, als sie von ihrer Hochzeit erfahren und wenden sich völlig von ihr ab. Unmittelbar nach der Hochzeit organisiert Emmi eine Zusammenkunft mit ihren beiden Söhnen, ihrer Tochter und ihrem Schwiegersohn, um ihnen mitzuteilen, dass sie geheiratet hat. Im ersten Moment reagieren sie amüsiert, doch als sie ihnen Ali vorstellt, verdüstern sich ihren Mienen schlagartig. Zuerst werden Emmi und Ali gezeigt, die erwartungsvoll in die Runde blicken (Screenshot 11). In einer Gegenschuss-Aufnahme wird die Reaktion der Kinder gefilmt, die sie fassungslos anschauen. Die Kamera gleitet langsam über ihre Gesichter, in denen sich Befremden und Misstrauen widerspiegeln. Der Schwiegersohn Eugen, der als letzter zu sehen ist, macht eine angewiderte Grimasse, die

seine tiefe Verachtung zum Ausdruck bringt (Screenshot 12). Er verkörpert einen herrschsüchtigen und aggressiven Mann, der sich gegenüber Frauen und Ausländern gehässig verhält. Die Tatsache, dass Rainer Werner Fassbinder selbst den Schwiegersohn spielt, kann als selbstironische Geste verstanden werden.



Screenshot 11 (ebd., 00:43:01)



Screenshot 12 (ebd., 00:43:20)

Die spannungsgeladene Atmosphäre in dieser Szene bewegt sich auf ihren Höhepunkt zu, als Emmis Sohn Bruno vor lauter Wut den Fernseher zerstört. Daraufhin verlassen ihre Kinder nacheinander die Wohnung. Sie empfinden die Beziehung ihrer Mutter als Schande für die Familie und wollen nichts mehr mit ihr zu tun haben. Dieser Vorfall steht am Anfang einer Kette von Ereignissen, die Emmis Leben von Grund auf verändern. In der nächsten Szene eskaliert erneut ein Streit zwischen Emmi und einem Lebensmittelhändler, der Ali keine Butter verkaufen möchte. Emmi stellt ihn zur Rede und wirft ihm vor, ausländerfeindlich zu sein. Der Verkäufer wirft Emmis Vorwurf mit der Begründung zurück, dass Ali die deutsche Sprache nicht ausreichend beherrschen würde und er ihn nicht richtig verstanden hätte. Da Emmi ihm nicht glaubt, fordert er sie dazu auf, sein Geschäft zu verlassen. Überall, wo sich Emmi und Ali aufhalten, begegnen ihnen die Menschen mit Verachtung. In ihrem Wohnhaus

werden sie von den Nachbarinnen schikaniert, am Arbeitsplatz wird Emmi von ihren Kolleginnen gemieden und in den Lokalen ernten sie beurteilende und missgünstige Blicke. Emmi scheint diese Reaktionen aus Liebe zu Ali noch erdulden zu können, bis ihr privates Glück mit Ali direkt bedroht ist. Es dringt sogar die Polizei in Emmis und Alis Wohnung ein, weil ihre Nachbarinnen sich über einen nicht-existenten Lärm beklagen. Der soziale Ausschluss nimmt immer radikalere Formen an und greift in alle Bereiche ihres Lebens über. Unter dem Druck, der auf ihren Schultern lastet, bricht Emmi in einem Gartenlokal weinend zusammen:

*„EMMI Und die sind alles bloß neidisch. Alle. (Sie weint) Alle.
SALEM Warum weinst du?
EMMI Weil...weil ich so glücklich bin auf der einen Seite, und auf der anderen Seite halt ich das alles nicht mehr aus. Dieser Haß von den Menschen. Von allen, allen. Von allen. Manchmal wünsch ich mir, ich wär mit dir ganz allein auf der Welt und keiner um uns rum. (...) (Sie lässt den Kopf weinend auf die Hände sinken)
SALEM (Streichelt ihr Haar) Habibi. Habibi.
EMMI Ich liebe dich auch.
SALEM Ich mehr.
EMMI Wieviel?
SALEM (breitet die Arme aus) So viel.
EMMI Und ich von hier bis nach Marokko. (...)“ (Töteberg 1990: 82)*

Obwohl der soziale Druck in dieser Situation seinen absoluten Höhepunkt erreicht, scheint die Liebe zwischen Emmi und Ali in dieser Szene noch intakt zu sein.

2.2.5. Der Ausfall des Intimsystems und das Scheitern der Liebe

Neben dem Motiv der Mesalliance weist der Film „Angst essen Seele auf“ Merkmale einer melodramatischen Struktur auf, die sich besonders dafür zu eignen scheinen, die Gefühlswelt der Charaktere darzustellen. Vor allem Emmi fühlt sich hin- und hergerissen zwischen ihrer Liebe für Ali und den Vorurteilen ihres sozialen Umfelds. Im Laufe des Films zeigt sich immer mehr, dass Emmi und Ali in einem ungleichwertigen Verhältnis zueinander stehen. In einer Szene treten ihre Gegensätze besonders deutlich zum Vorschein. Emmi sitzt gerade am Küchentisch, als Ali hereinkommt und ihr in einem Kuvert sein mühevoll verdientes Geld überreicht (Screenshot 13). Anstatt ihm dafür zu danken, wundert sich Emmi darüber, dass er das Geld nicht in der Kneipe ausgegeben hat. Mit dieser neckischen Bemerkung vermittelt sie den Eindruck, dass sie ihm nicht gänzlich vertraut. Ali erwidert, dass er nur noch trinkt, wenn sie zusammen sind. Da er leicht verärgert ist, will Emmi ihn mit den Worten „Ist ja schon

gut.“⁷ beruhigen. Dieser Satz, der abwiegeln klingt, macht deutlich, dass sie ihn herablassend behandelt. Ihre Gegensätze werden auch durch ihr äußeres Erscheinungsbild sichtbar gemacht. Alis Kleidungsstil hat sich sichtbar verändert: Er hat seinen braunen Anzug gegen ein beiges Sakko und eine helle Jeanshose eingetauscht. Hier wird offensichtlich, dass er sich dem westlichen Kleidungsstil angepasst hat. Im Kontrast dazu trägt Emmi in dieser Szene eine Brille und eine schwarz-weiß gestreifte Bluse, die ihr ein strenges Aussehen verleihen und ihre dominante Rolle in der Partnerschaft betonen.



Screenshot 13 (ebd., 00:49:19)

Etwa in der dritten Hälfte des Films, wo Emmi unter dem gesellschaftlichen Druck und der zunehmenden Gehässigkeit der Menschen in einem Gartenlokal zusammenbricht, beschließt sie mit Ali in den Urlaub zu fahren. Nach ihrer Rückkehr gehen die Menschen aus Emmis sozialem Umfeld plötzlich wieder freundlich auf sie zu. Der Grund dafür ist, dass sich die Aufmerksamkeit von Emmis Kindern, Arbeitskolleginnen und Nachbarn in ihrer Abwesenheit auf andere Probleme des Alltags verlagert hat. Ihre Kolleginnen wollen sie zum Beispiel wieder in ihren Kreis aufnehmen, aber nur, weil sie an Stelle von Emmi eine Gastarbeiterin aus Jugoslawien schikanieren. (vgl. Millitz 2006: 144) Sie lassen ihre fremdenfeindlichen Gefühle und Ressentiments an der neuen Putzkraft aus. Ihre Marginalisierung wird auch räumlich verdeutlicht, indem sie Emmis Platz eingenommen hat (Screenshot 14). Wie Emmi sitzt sie nun in der Mittagspause alleine auf der Treppe. Durch die Wiederholung derselben Kameraeinstellung werden Ausgrenzungsmechanismen offensichtlich. Der Zuschauer wird daran erinnert, dass die soziale Exklusion, die Emmi und Ali erleben, kein Ausnahmefall ist, sondern eine soziale Realität für viele Menschen.

⁷ In: *Angst essen Seele auf* 1974.



Screenshot 14 (ebd., 01:15:03)

Emmis Sohn Albert nimmt auch wieder Kontakt zu Emmi auf, doch nur weil er jemanden braucht, der auf sein Kind aufpasst. Es sind immer externe soziale oder wirtschaftliche Faktoren, die Emmis soziales Umfeld dazu bewegen, sie wieder mit Respekt zu behandeln. Der soziale Druck verlagert sich von außen nach innen und Emmi verhält sich plötzlich abweisend gegenüber Ali. In der folgenden Szene, in der sich Ali darüber wundert, warum Emmi keinen Couscous kocht, wird die Veränderung innerhalb ihrer Beziehung besonders deutlich:

*„EMMI Ich kann kein Cous-Cous machen, das weißt du doch ganz genau. Langsam solltest du dich auch an die Verhältnisse in Deutschland gewöhnen. Und in Deutschland ißt man nun mal kein Cous-Cous.
SALEM Manchmal Cous-Cous gut.
EMMI (verzieht das Gesicht) Ich mag auch kein Cous-Cous.“ (Töteberg 1990: 88)*

Der Satz „Ich mag auch kein Couscous“ signalisiert den Ausfall des Intimsystems zwischen Emmi und Ali. Schlimmer noch als die Bedeutung ihrer Worte ist die Tatsache, dass Emmi überhaupt diesen Satz ausspricht. Damit äußert Emmi nämlich, dass sie die kulturellen Unterschiede nicht mehr ertragen kann und nicht mehr in der Lage ist, Ali so anzunehmen, wie er ist. Die Komplettberücksichtigung in ihrem Liebesverhältnis wird in Frage gestellt und die Liebe gerät in eine schwere Krise. Ali weiß auf Emmis Äußerung auch nichts mehr zu sagen und verlässt die Wohnung. Als Emmi bewusst wird, dass sie im unrecht getan hat, überkommt sie ein großer Kummer. Sie beschließt, Ali an seinem Arbeitsplatz aufzusuchen. Als sie in die Werkstatt kommt, wird sie von den Arbeitern schief angeschaut, denen sie alleine gegenübersteht. Die Rollen verkehren sich: Indem Emmi in ein männerdominiertes Terrain eindringt, ist sie auf einmal diejenige, die als Fremde wahrgenommen wird. Emmi lässt sich davon nicht verunsichern und bittet Ali, zu ihr zurückzukommen. Seine Arbeitskollegen machen sich über sie lustig und fragen Ali, ob sie seine Großmutter ist.

Damit machen sie eine Anspielung auf Emmis Alter. Als Emmi sieht, dass selbst Ali über sie lacht, lässt sie mutlos den Kopf sinken. In der darauffolgenden Szene kommt Emmi in die Kneipe und bestellt eine Cola, wie zu Beginn des Films. Ali kommt auf sie zu und fordert sie zum Tanzen auf. Im Hintergrund läuft dieselbe Musik, wie bei ihrem ersten Tanz. Durch die Wiederholung der Anfangssequenz entsteht der Eindruck, dass ein Neuanfang zwischen den beiden möglich sein könnte. In diesem Augenblick sinkt Ali unter Schmerzen zu Boden. Diese letzte Szene schafft einen besonders unsicheren Ausblick auf eine gemeinsame Zukunft, die nunmehr von einer Krankheit überschattet wird. Ali liegt an Schläuchen in einem Krankenbett, während Emmi seine Hand festhält (Screenshot 15). Der Arzt diagnostiziert bei Ali ein gefährliches Magengeschwür. Seiner Beurteilung nach ist seine Krankheit ein typisches Leiden der Gastarbeiter und eine Folge der andauernden sozialen Unterdrückung. Letztlich deutet diese Krankheit womöglich auch auf das verlorene Liebesglück mit Emmi und das gescheiterte Verlangen nach Emanzipation hin (vgl. Millitz 2006: 145).



Screenshot 15 (ebd., 01:28:33)

2.3. Gegen die Wand

2.3.1. Inhalt

Der Film „Gegen die Wand“ des deutsch-türkischen Regisseurs Fatih Akin ist der erste Teil einer Trilogie namens „Liebe, Tod und Teufel“ und trägt sich in Hamburg und Istanbul zu. In einem Interview erklärt Akin, der Film sei „(...) eine Liebesgeschichte von einem ganz ungleichen Paar, das sich doch irgendwie gleicht“ (Farzanefar (2005): 244). Die Handlung folgt der narrativen Struktur eines klassischen Dramas und ist in fünf Akte gegliedert. Die einzelnen Akte werden durch Lieder und Instrumentalstücke des Roma-Musikers Selim Sesler und seines Orchesters unterteilt. Die Lieder, überwiegend türkische Volksweisen, haben eine

narrative Funktion und nehmen Handlungselemente vorweg.

Cahit (Birol Ünel) und Sibel (Sibel Kekilli) lernen sich in einer psychiatrischen Klinik kennen, nachdem sie sich beide das Leben nehmen wollten. Cahit ist mit dem Auto gegen einen Wand gerast und Sibel hat sich die Pulsadern aufgeschnitten. Bereits nach ihrer ersten Begegnung setzt sich Sibel in den Kopf, Cahit zu heiraten. Durch eine Scheinehe erhofft sie sich, ihrer traditionsverbundenen, türkischen Familie zu entkommen und ein selbstbestimmtes Leben zu führen. Ihre Eltern würden Cahit akzeptieren, weil er Türke ist. Cahit, ein desillusionierter Einzelgänger, lehnt ihre Bitte zunächst ab. Als sich Sibel bei einem gemeinsamen Ausflug erneut die Pulsadern aufschneidet, ändert er jedoch seine Meinung. Im nächsten Akt hält er um Sibels Hand an. Dabei wird er von seinem Kumpel Seref unterstützt, der sich als sein Onkel ausgibt, um das Vertrauen ihrer Eltern zu gewinnen. Um einen guten Eindruck zu machen, behauptet Cahit sogar, er sei der Geschäftsführer eines Kultur- und Veranstaltungszentrums in Altona. Obwohl ihr Vater und ihr Bruder Yilmaz skeptisch wirken, ist der Antrag erfolgreich. Bald darauf wird ein großes türkisches Hochzeitsfest gefeiert. Zu diesem Anlass reist Sibels Cousine und Trauzeugin Selma aus Istanbul an. Cahit und Sibel kennen sich zu diesem Zeitpunkt noch kaum. Beim Standesamt erfährt sie zum ersten Mal, dass Cahit schon einmal verheiratet war und verwitwet ist. Als sie ihn nach der Feier darauf ansprechen möchte, wirft Cahit sie aus der Wohnung. Sibel geht in eine Kneipe und verbringt schließlich ihre Hochzeitsnacht mit dem Barkeeper. Nach der Hochzeit zieht Sibel bei Cahit ein und allmählich kommen sie sich näher. Sibel findet eine Anstellung als Friseurin bei Maren, mit der Cahit eine Affäre hat. Ansonsten verbringt sie ihre Abende damit, auf Partys zu gehen und Männer kennenzulernen. Als Cahit plötzlich eine große Eifersucht verspürt, begreift er, dass er sich in Sibel verliebt hat. Auch Sibel beginnt mehr für ihn zu empfinden, doch sie hat Angst davor, es zuzugeben. Inzwischen bahnt sich bereits ein Konflikt mit ihrer Familie an, da Yilmaz herausfindet, dass Cahit keine Geschäftsführer ist, sondern nur gelegentlich als Gläserensammler arbeitet. Der Konflikt bricht aus, als Cahit im Affekt einen ehemaligen Liebhaber von Sibel erschlägt. Während Cahit ins Gefängnis muss, wird Sibel von ihrem Vater verstoßen, weil sie die Ehre ihrer Familie verletzt hat. Sibel flüchtet zu ihrer Cousine Selma nach Istanbul, wo sie versucht ein neues Leben anzufangen. Bevor sie weggeht, gibt sie Cahit das Versprechen, auf ihn zu warten. In Istanbul wohnt sie bei ihrer Cousine Selma und arbeitet als Zimmermädchen in einem großen Hotel. Es fällt ihr jedoch schwer, sich an ihren neuen Alltag zu gewöhnen und von Cahit getrennt zu sein. Sie beschließt ihren Job aufzugeben und zu einem Mann zu ziehen, den sie gerade erst kennengelernt hat. Dabei stürzt sie jedoch immer tiefer ins Unglück und beginnt Drogen und

Alkohol zu konsumieren. Eines Abends eskaliert die Situation: Im Rausch wird sie von dem Mann vergewaltigt und auf die Straße gesetzt, wo sie von drei Fremden belästigt wird. Sibel setzt in diesem Moment ihr Leben aufs Spiel und reagiert mit Provokationen. Schließlich wird sie von den Männern brutal zusammengeschlagen. Im letzten Akt des Films reist Cahit nach Istanbul, nachdem er aus dem Gefängnis entlassen wurde. Es sind mehrere Jahre vergangen, in denen er niemals aufgehört hat, an Sibel zu denken und sich ein Wiedersehen mit ihr vorzustellen. Als er nach Istanbul kommt, stellt sich jedoch heraus, dass Sibel eine Familie gegründet hat und zusammen mit ihrem Freund und ihrer Tochter lebt. Cahit beschließt, sich in einem Hotelzimmer in Istanbul einzumieten und auf ein Zeichen von ihr zu warten. Sie meldet sich erst nach mehreren Wochen und als sie sich im Hotel wiedersehen, schlafen sie zum ersten Mal miteinander. Cahit möchte sie dazu überreden, mit ihm mitzukommen und in seine Geburtsstadt weiterzufahren. Sibel entscheidet sich zu bleiben und zum Schluss verlässt Cahit Istanbul ohne sie.

2.3.2. Von der zufälligen Begegnung zur Hochzeit

In „Gegen die Wand“ werden vorwiegend natürliche Lichtquellen verwendet, die eine realistische Atmosphäre suggerieren. Gleichzeitig übernimmt die Beleuchtung auch eine narrative Funktion, indem sie die Gefühlswelt und die Lebensumstände der Charaktere widerspiegelt. Die ersten Sequenzen des Films bis zur Hochzeit sind schwach beleuchtet. Durch die Licht- und Farbgestaltung wird eine düstere Stimmung erzeugt, die mit der erkalteten Gefühlslage der Charaktere zu Beginn des Films korrespondiert. Allerdings befinden sich Cahit und Sibel an einem emotionalen Tiefpunkt, als sie sich kennenlernen.

Die türkische Ballade „Saniye’im“⁸ des Selim Sesler Orchesters kündigt den ersten Akt des Films an, in dem sich Cahit und Sibel zum ersten Mal begegnen. Die Musiker und die Sängerin, die ein rotes Kleid trägt, stehen vor einer atemberaubenden Szenerie, nämlich der blauen Bucht des Bosphorus. Dahinter ist der alte Stadtteil Istanbul mit seiner weltberühmten blauen Moschee „Sultan Ahmed“ zu sehen (Screenshot 16). Dieses Panorama ist bei jedem

⁸ Ausschnitt des Liedtextes „Saniye’im“ („Meine Geliebte“) in einer deutschen Übersetzung:

*„Am Bach entlang gehe ich spazieren
Sehe den Fischen im trüben Wasser zu.
Betrübt bin ich aber deinetwegen,
meine geliebte Saniye
mit den wehenden Haaren.*

*Traurig bin ich, weil deine Blicke
Meine Liebe nicht erwidern.“* (Wien, Twele 2004: 21 [Online])

musikalischen Intermezzo der Selim Sesler Band dasselbe.



Screenshot 16 (*Gegen die Wand* 2004, 00:00:16)

Der malerisch schöne, fast kitschige Ausblick steht ihm Kontrast zum traurigen Inhalt der Ballade, die von einer unerwiderten Liebe handelt. Dieses wehmütige Lied lässt bereits das zentrale Motiv des Films anklingen. Danach werden die zwei Hauptprotagonisten des Films, Cahit und Sibel, in einer sehr kurzen Erzählzeit eindringlich charakterisiert. Der verträumte, musikalische Prolog wird durch einen harten Schnitt beendet und es folgen Detailaufnahmen von Deckenscheinwerfer, die gleißend angehen. Die Kamera schwenkt dann über einen finsternen Schauplatz: Die Konzerthalle „Die Fabrik“ in Hamburg, wo Cahit als Gläserensammler arbeitet. Man sieht, wie Cahit sich bückt um Bierflaschen aufzuheben. Im schummrigen Licht des Konzertsaals ist sein Gesicht nicht deutlich erkennbar (Screenshot 17).

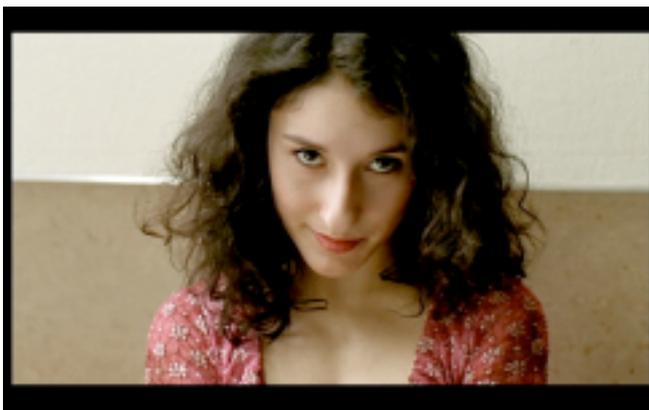


Screenshot 17 (ebd., 00:02:20)

Nach dieser Szene fährt Cahit mit dem Auto in sein Stammlokal, die Zoe-Bar, wo sein aggressives Verhalten zum ersten Mal zu Tage tritt. Er weist schroff eine Frau namens Maren ab, mit der er gelegentlich schläft. Daraufhin wird er von einem Mann provoziert, der ihn als „Penner“ beschimpft. Cahit kann seine Wut nicht mehr halten und schlägt den Mann brutal

nieder. Schließlich wird Cahit vom Barkeeper hinausgeworfen und es beginnt eine wilde Autofahrt. Während des Fahrens wird Cahit vom Profil in einer schnellen Aneinanderreihung von Jump Cuts gefilmt. Diese sprunghafte Montage macht sichtbar, dass Cahit in einem unkontrollierten, alkoholisierten Zustand ist und emotional aufgewühlt ist. Der melancholisch-verzweifelte Song „I feel you“ von Depeche Mode, der in voller Lautstärke aus dem Autoradio dröhnt, unterstreicht seine extreme Gefühlslage. In einer Kurve beschleunigt er plötzlich und fährt ungebremst gegen eine Wand.

Nach dem Aufprall erfolgt ein harter Schnitt, der erneut einen Schauplatzwechsel markiert. Die vorherige Szene wird durch die grell weiße Deckenbeleuchtung eines Krankenhauses verdrängt, dann schwenkt die Kamera über auf einen Wartesaal. An diesem Ort erscheint die attraktive junge Türkin Sibel zum ersten Mal in einer Großaufnahme (Screenshot 18). Sie mustert zuerst ihre verbundenen Handgelenke, dann blickt sie lächelnd in die Richtung von Cahit, der ihr gegenüber sitzt. Mit ihrem offenen dunklen Haar, ihrem weiß geblühten roten Oberteil und ihren leicht geschminkten Augen und Lippen sieht sie ihn verführerisch an. In einer Gegenschuss-Montage wird Cahit gezeigt, der den Autounfall überlebt hat und Sibels eindringliche Blicke mit einem passiven Gesichtsausdruck erwidert (Screenshot 19). Im Vergleich zu Sibel, die ihm freundlich zulächelt, sieht Cahit in dieser Großaufnahme verschlossen und grimmig aus. Mit seinen zerzausten und fettigen Haaren macht er einen ungepflegten Eindruck.



Screenshot 18 (ebd., 00:05:45)



Screenshot 19 (ebd., 00:05:47)

Nach dieser allerersten wortlosen Begegnung mit Sibel wird Cahit in das Sprechzimmer eines Psychologen gerufen. Als er nach dem psychologischen Gespräch das Zimmer verlässt, läuft ihm Sibel hinterher. Sie fragt ihn auf Türkisch, ob er Türke sei und ob er sie heiraten würde. Da Cahit überrascht reagiert, wiederholt sie ihre Frage auf Deutsch. Sie stehen sich für einen kurzen Moment gegenüber, bis Cahit ihr mit der Antwort „Verpiss dich!“ zu verstehen gibt, dass er in Ruhe gelassen werden will. Dann entfernt sich Cahit hastig, doch Sibel blickt ihm noch gedankvoll nach. Dabei wiederholt sie leise seinen Namen und stellt zufrieden fest, dass ihre Namen gut zusammenpassen würden. Die nächste Szene trägt sich in der Cafeteria des Krankenhauses zu, wo Sibel mit ihren Eltern und ihrem Bruder an einem Tisch sitzt. Sibel hält den Kopf gesenkt, während ihr Vater auf sie einredet. Dabei erfährt man, dass Sibel wegen eines Selbstmordversuchs in der Klinik ist. Anstatt sie zu trösten und ihr Verständnis entgegen zu bringen, wirft ihr Vater ihr vor, durch ihren Selbstmordversuch Schande über die Familie gebracht zu haben. Schließlich steht er auf und geht. Sibel bleibt mit ihrer Mutter und ihrem Bruder zurück, der damit droht, sie wegzuschicken, wenn sie noch einmal versuchen sollte, sich das Leben zu nehmen. Cahit, der an einem anderen Tisch der Cafeteria Platz genommen hat, nimmt als stiller Beobachter am Geschehen teil. In der darauffolgenden Szene geht Cahit hinkend in der Parkanlage der Klinik spazieren. Er wird plötzlich von Sibel eingeholt, die durch den Park joggt. Sie begrüßt ihn und öffnet dabei ihr Haar. Als sie zu ihrem Haarband greift, rutschen die Ärmel ihrer Jacke hoch und Cahits Blick fällt auf die Schnittwunden an ihrem linken Handgelenk. Er klärt sie darüber auf, dass man sich die Pulsadern senkrecht und nicht waagrecht aufschneiden soll, wenn man sich umbringen möchte. Sibel sieht ihn lächelnd an und schließlich verabreden sie sich am Abend. Sie gehen zusammen in eine Bar, wo Sibel zuerst von ihrem schwierigen Verhältnis zu ihrem Bruder erzählt. Er hätte sie einmal beim Händchenhalten erwischt und ihr die Nase gebrochen. Daraufhin fordert sie Cahit erneut dazu auf, sie zu heiraten. Dabei versichert sie ihm, dass es

sich nur um eine Scheinehe handeln würde:

„SIBEL: *Ich will leben, Cahit. Ich will leben, ich will tanzen, ich will ficken! Und nicht nur mit einem Typen, verstehst du mich?*

CAHIT: *Ich bin ja nicht taub!*

SIBEL: *Einen Scheiß verstehst du... Heiratest du mich jetzt, Cahit?*“⁹

Als Cahit ihre Bitte aber ablehnt, verliert Sibel die Kontrolle. In einer Kurzschlusshandlung zerschlägt sie eine Bierflasche und schneidet sich die Pulsadern auf. Die darauffolgenden Bilder zeigen schonungslos, wie das Blut hochspritzt und über ihre Hand strömt. In einer Nahaufnahme sieht man dann, dass Sibel weint und verstört ist. Im Anschluss auf diese Szene fahren Sibel und Cahit alleine mit dem Nachtbus zurück in die Klinik. Sibel weint leise in sich hinein und versucht immer noch Cahit umzustimmen, der sichtlich überfordert und gereizt ist. Sie erklärt ihm, dass die Heirat nur ein Alibi für ihre Eltern ist, damit sie nicht mehr zuhause wohnen muss. Sie würde nichts weiter als eine Mitbewohnerin für ihn sein und sich um den Haushalt kümmern. Cahit reagiert im ersten Moment mit Wut und Fassungslosigkeit. Er bezeichnet sich selbst als einen Penner, um ihr klar zu machen, dass er nicht der passende Mann für sie wäre. Plötzlich bleibt der Bus stehen, obwohl keine Haltestelle in Sicht ist und der Fahrer befiehlt ihnen auf Türkisch, auszusteigen: In seinem Bus sei für solche „gottlosen Hunde“ (*Gegen die Wand* 2004) wie Cahit und Sibel keinen Platz. Nach diesem aufwühlenden Abend scheint Cahit zu begreifen, wie ernst und dringend Sibels Bitte eigentlich gemeint ist. Im darauffolgenden zweiten Akt des Films wird ihre Hochzeit zelebriert.

2.3.3. Die Scheinehe als Form der Vergesellschaftung und Weg in die Freiheit für Sibel

Cahit und Sibels Hochzeit wird in Folge ihrer Entlassung aus der Klinik zelebriert. Sibel braucht jedoch noch das Einverständnis ihrer Eltern, bevor sie Cahit heiraten darf. In der türkischen Tradition ist es üblich, dass der Mann sich der Familie vorstellt und um die Hand der Tochter anhält. Während sich Sibels Eltern über das bevorstehende Treffen mit Cahit im Wohnzimmer unterhalten, ist Sibel in der Küche (Screenshot 20). Sie wird aus weiter Entfernung durch den Türrahmen des Wohnzimmers gefilmt. Diese Distanz veranschaulicht, dass sie kein Mitspracherecht in der Familie hat. Auch als Cahit mit seinem Freund Seref bei den Eltern aufkreuzt, um einen offiziellen Heiratsantrag zu machen, muss Sibel in der Küche bleiben und Tee servieren. Seref gibt vor, Cahits Onkel zu sein und versucht die Eltern davon

⁹ In: *Gegen die Wand* 1974.

zu überzeugen, dass sie in ehrlicher Absicht gekommen sind.



Screenshot 20 (ebd., 00:18:45)

Nachdem die Hochzeit beschlossen wurde, besucht Sibel zum ersten Mal Cahit in seiner heruntergekommenen Wohnung. Sie wirkt etwas betroffen, als sie entdeckt, in welchen Verhältnissen er lebt. In der nächsten Sequenz wird bereits ihre Hochzeit gefeiert. Im schwarzen Anzug und mit einer Bierdose tritt Cahit an seinem Hochzeitstag vor die Haustüre (Screenshot 21). Die Graffitis im Bildhintergrund und die Bierdose spiegeln seine extreme Persönlichkeit wider. Diese Darstellung verdeutlicht, dass er in die Rolle des Bräutigams eigentlich nicht hineinpasst.



Screenshot 21 (ebd., 00:27:01)

Zuerst gehen Cahit und Sibel in Begleitung ihrer Trauzeugen zum Standesamt. Dort erfährt Sibel zum ersten Mal, dass Cahit verwitwet ist. In einem großen Festsaal wird dann eine traditionelle Hochzeitsfeier zelebriert, zu der Sibels ganze türkische Verwandtschaft eingeladen ist. Cahits Familie wird einzig durch seinen angeblichen Onkel und Trauzeugen Seref vertreten. Mit einem Tanz eröffnen Cahit und Sibel die Hochzeitsfeierlichkeiten (Screenshot 22). Sie sind alleine auf der Tanzfläche und werden von den anwesenden Gästen

im Hintergrund beobachtet. Beim Tanzen wendet Sibel ihren Kopf in die Richtung ihres Vaters. In einer Schuss-Reaktionsschuss-Schnittfolge werden abwechselnd die Reaktionen ihres Vaters und ihrer Mutter gezeigt, die ihr eindringliche Blicke zuwerfen. Die Kamera bewegt sich zuerst von dem Tisch weg, wo ihr Vater zusammen mit anderen männlichen Verwandten sitzt. Er zündet sich gerade eine Zigarette an und sieht sie dabei prüfend an (Screenshot 23). Die Kamera schwenkt dann auf die andere Seite des Saals und bewegt sich auf die Mutter zu, die alleine im Raum steht und sorgenvoll zur Tanzfläche schaut (Screenshot 24).



Screenshot 22 (ebd., 00:29:19)



Screenshot 23 (ebd., 00:29:21)



Screenshot 24 (ebd., 00:29:25)

Diese Montage veranschaulicht das problematische Verhältnis, das Sibel zu ihren Eltern hat und kündigt bereits das drohende Unglück an. Nach dem Eröffnungstanz schnupfen Cahit und Sibel heimlich Kokain in einem Nebenzimmer und tanzen dann noch unbekümmert in die Nacht hinein. Als die Hochzeitsfeier vorbei ist, trägt Cahit seine Braut über die Türschwelle seiner Wohnung (Screenshot 25). Dieses klischeehafte Bild vermittelt den Eindruck eines geteilten Glücks und unterstreicht den unbeschwerten Augenblick.



Screenshot 25 (ebd., 00:31:17)

Die Situation gerät jedoch plötzlich außer Kontrolle, als Sibel wissen möchte, wie Cahits Ex-Frau hieß. Cahit ist so wütend, dass er Sibel vor die Tür setzt. Sibel reagiert gelassen und geht stattdessen in eine Bar, wo sie mit dem Barkeeper flirtet. Schließlich verbringt sie ihre Hochzeitsnacht mit dem fremden Mann. Als sie am nächsten Morgen in ihrem Hochzeitskleid nachhause geht, strahlt sie vor lauter Glück (Screenshot 26). Sie wird in Zeitlupe gefilmt, wie sie mit einem breiten Lächeln im Gesicht die Straße entlanggeht. Ihre offenen Haare, die im Wind wehen, sind ein Zeichen für ihre neu gewonnene Freiheit.



Screenshot 26 (ebd., 00:33:28)

Die Scheinehe führt zu einer vorübergehenden Entspannung des Konflikts zwischen Sibel und ihrer Familie. Sie kann nun selbst über ihr Leben entscheiden und genießt ihre Unabhängigkeit. Gleichzeitig entwickelt sich die rein zweckmäßige Scheinehe zusehends zu einer engen Beziehung zwischen Cahit und Sibel.

2.3.4. Die Entwicklung wahrer Liebesgefühle und die Folgen

2.3.4.1. Eine dramatische Amour-fou-Beziehung

In „Gegen die Wand“ entwickelt sich die arrangierte und rein zweckmäßige Scheinehe von Sibel und Ali zu einer dramatischen Amour-fou-Beziehung. Als Cahit und Sibel sich kennenlernen, sind beide aus unterschiedlichen Gründen mit ihrem Leben unglücklich. Die Differenzen zwischen Cahit und Sibel manifestieren sich zunächst über ihre kulturelle Andersheit. Cahit hat den türkischen Anteil seiner Identität komplett abgelegt und sieht sich selbst als Deutscher. Auf die Frage, was Cahit mit seinem Türkisch gemacht hätte, antwortet er mit einem knappen „weggeworfen“. Sibel hingegen vertritt sowohl die deutsche als auch die türkische Identität. Darüber hinaus haben beide Charaktere unterschiedliche Lebensentwürfe. Cahit führt ein verwahrlostes Leben und muss sich mit Alkohol und Drogen betäuben, um seinen leidigen Alltag zu ertragen. Während Cahit sich gesellschaftlich nicht konform verhält, möchte sich Sibel dem deutschen Lebensstil anpassen. Der Film führt ihre gegensätzlichen Lebenshaltungen anschaulich vor. Zu Beginn des Films wird Cahit in seiner heruntergekommenen und völlig zugemüllten Wohnung gezeigt (Screenshot 27). Die totale Kameraeinstellung erlaubt einen Einblick in seine prekären Wohn- und Lebensverhältnisse. Cahit sitzt ganz hinten im Raum und trinkt ein Bier. Das Chaos in der Wohnung

versinnbildlicht Cahits Gleichgültigkeit und seine resignierte Geisteshaltung. Als Sibel nach der Hochzeit zu ihm zieht, ist die Wohnung nicht wiedererkennbar. Sie hat den Müll entsorgt, die Wohnung aufgeräumt und nach ihren Vorstellungen eingerichtet. Im Schlafzimmer steht nun ein Doppelbett, auf dem Sibel ein rotes, herzförmiges Kissen gelegt hat. Cahit reagiert zunächst missbilligend auf die Veränderungen. Als Sibel ihn fragt, ob ihm die neue Einrichtung gefällt, antwortet er mit dem Satz „Ist ja voll der krasse Tussenalarm!“¹⁰. Die Wohnung, die erneut in einer totalen Einstellung gezeigt wird, sieht nun warm und freundlich aus (Screenshot 28). Mit den rosafarbenen Wänden, den hellen Möbeln und einigen kitschigen Einrichtungsgegenständen hat sich Cahits Wohnung in ein gemütliches Liebesnest verwandelt. Auch Cahit hat sich äußerlich verändert und sieht gepflegter aus als früher. Sibel ist verantwortlich für diesen Wandel, da sie ihm in dieser Szene die Haare schneidet und sich auch sonst fürsorglich um ihn kümmert. Auf den ersten Blick wird durch die neue Einrichtung der Wohnung und Cahits „verschönertes“ Aussehen der Eindruck vermittelt, dass Sibel und Cahit ein gemeinsames Glück verwirklichen. Diese neue Situation bringt jedoch vor allem ihre grundlegenden Unterschiede zum Vorschein:

„Tatsächlich scheinen hier also Gegensätze, wie man sie aus romantischen Hollywoodkomödien kennt, aufeinanderzuprallen: männlich verwilderte und weiblich-hausmütterliche Lebensauffassungen.“ (Volk 2010: 152)



Screenshot 27 (ebd., 00:16:16)

¹⁰ In: *Gegen die Wand* 2004.



Screenshot 28 (ebd., 00:35:17)

Trotz ihrer verschiedenen Lebensauffassungen verlieben sich Cahit und Sibel ineinander. Sie werden häufig zusammen im Bild gezeigt, wodurch ihre enge Verbindung zum Vorschein kommt. Die unausgesprochenen Gefühle, die sich zwischen Cahit und Sibel entwickeln, werden im Film symbolhaft dargestellt. Als Sibel in Cahits Wohnung einzieht, stellt sie im Wohnzimmer ein Hochzeitsfoto auf. Auf diesem Foto, das in einer Detailaufnahme gezeigt wird, sind sie nebeneinander in Brautkleid und Anzug zu sehen. Auf den ersten Blick wirken sie wie ein ungleiches Paar, da Sibel lächelt und Cahit ausdruckslos in die Kamera blickt. Durch den großen, verschnörkelten Bilderrahmen, der mit Rosen verziert ist, wird jedoch der Anschein einer harmonischen Beziehung gegeben. Der Kitsch des Bildes unterstreicht die Falschheit der ganzen Sache. Dasselbe Foto wird später zu einer Metapher für den Zusammenbruch dieser Scheinwelt, die durch das Eintreten wahrer Liebesgefühle all ihren Sinn verliert. Etwa in der Mitte des Films bringt Cahit in einem Anfall von Eifersucht die Wohnung völlig durcheinander und schießt mit einer Flinte auf das Foto (Screenshot 29).



Screenshot 29 (ebd., 00:43:35)

Cahit ist wütend, weil Sibel ihn wegen einem anderen Mann in einem Club sitzengelassen hat. Das durchlöchernte Bild symbolisiert das bevorstehende Ende der Scheinbeziehung zwischen

Cahit und den Anfang von etwas Neuem. Dieser Bruch wird durch den Einsatz eines Instrumentalstücks der Selim Sesler Band verstärkt. Cahit reagiert plötzlich gereizt, wenn sich Sibel mit anderen Männern trifft. Sibel, die liebevoll und zärtlich mit Cahit umgeht, ignoriert diese Gefühlsausbrüche anfänglich. Erst als sie merkt, dass sie ihm mehr bedeutet, kommen sie sich näher. Ihre Beziehung erscheint jedoch nicht realisierbar und geht über den Austausch von Zärtlichkeiten nicht hinaus. Die Tatsache, dass sie verheiratet sind, stellt für Sibel eine Hürde dar. Sie hat Angst, ihre neu gewonnene Freiheit zu verlieren, wenn sie mit Cahit schläft. In ihrer ersten Liebesnacht bleiben sie einfach nebeneinander im Bett liegen und halten sich dabei vorsichtig die Hand (Screenshot 30). Die rote Farbe der Bettwäsche, auf der sie liegen, verleiht diesem Moment eine erotische Intensität.



Screenshot 30 (ebd., 00:58:39)

Auch wenn Cahit und Sibel kein körperliches Verhältnis miteinander eingehen, leben sie unabhängig voneinander eine deviante Sexualität aus. Während Sibel mit unterschiedlichen Männern schläft, hat Cahit ungehemmten Sex mit seiner flüchtigen Bekannten Maren. Bei ihrem letzten Treffen macht Maren die Bemerkung, er sei ihm Bett besser geworden, was ein Hinweis darauf sein könnte, dass Cahits sexuelle Begierde durch seine Liebe zu Sibel gewachsen ist. Das starke sexuelle Verlangen, welches Cahit und Sibel verspüren, kann somit auch als ein Aspekt ihrer amourfouristischen Beziehung gedeutet werden. Als Cahit und Sibel schließlich begreifen, dass sie ineinander verliebt sind, äußern sich ihre Gefühle auf extreme Weise. In einer Bar schreit Cahit laut hinaus, dass er verliebt ist, zerschlägt ein Glas am Tresen und drückt seine Hände in die Scherben. Am selben Abend geht er auf ein türkisches Konzert, wo er mit blutüberströmten Armen auf der Bühne tanzt (Screenshot 31). Sein affektives Verhalten führt letztlich zu einem Eifersuchtsdrama und zum Scheitern seines Liebesglücks mit Sibel. Als verzweifelte Reaktion auf die dramatischen Ereignisse schneidet sich Sibel in der Wohnung die Pulsadern auf. Dabei wird sie aus halbtotaler Distanz ihm

Türrahmen ihres Badezimmers gefilmt (Screenshot 32). Sie sitzt weinend am Rand der Badewanne und blickt auf ihre blutigen Handgelenke. Die Kameraeinstellung und die doppelte Kadrierung betont ihr Gefühl, alleine da zu stehen.



Screenshot 31 (ebd., 01:01:11)



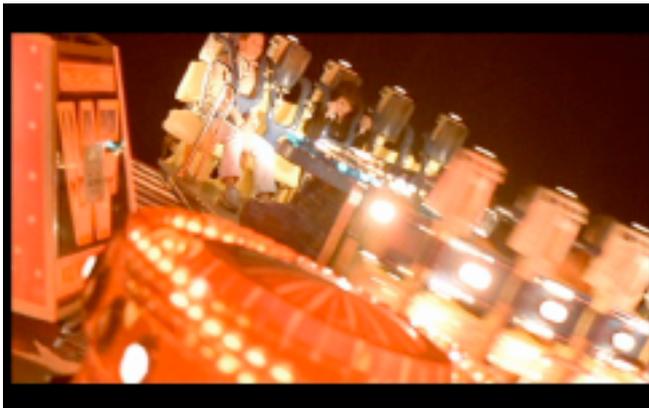
Screenshot 32 (ebd., 01:07:29)

Diese beiden Szenen verdeutlichen, dass Cahit und Sibel in ihrer Liebe zueinander starke psychische Schwankungen erleben, die sie häufig zu destruktiven Handlungen verleiten. Cahits Eifersucht führt in der zweite Filmhälfte zu einer Eskalation der Handlung, die zur Folge hat, dass Sibel von ihrer Familie verstoßen wird.

2.3.4.2. Der tragische Wendepunkt der Geschichte und die Bedeutung der Musik

Als auch Sibels Gefühle immer offensichtlicher werden und die beiden nur noch kurz davor stehen, sich ihre Liebe zu gestehen, stürzen sie ins Unglück. Das Lied „*After Laughter Comes Tears*“ von Wendy René, das bereits eine Sequenz vor dem tragischen Wendepunkt eingespielt wird, klingt wie eine Prophezeiung. In diesem Lied wird die Vergänglichkeit des

Liebesglücks mit den Worten „Nach dem Lachen kommen die Tränen“ besungen.¹¹ Die Musik begleitet Sibel noch während eines unbeschwerten Spaziergangs über das Gelände des Volksfestes „Hamburger Dom“. Alles deutet in dieser Sequenz darauf hin, dass sie glücklich und verliebt ist. Die Sequenz beginnt als sie sich mit einem breiten Lachen in ein Karussell setzt, das sie mit hoher Geschwindigkeit dreht. Die Kamera folgt dem schnellfahrenden Karussell, so dass ein bewegtes Bild aus verschwommen Lichtern, warmen Farben und Konturen entsteht, in dem hin und wieder Sibels lachendes Gesicht auftaucht (Screenshot 33). Dieses Bild veranschaulicht ihre innere Gefühlswelt zu diesem Zeitpunkt, da sie sich ihrer Liebe für Cahit bewusst geworden ist und einen wahren Rausch der Gefühle erlebt. Nach dieser wilden Fahrt geht sie strahlend und lächelnd über das Festgelände auf die Kamera zu. An einem Stand kauft sie dann ein Lebkuchenherz mit der Aufschrift „Ich liebe dich“. In der nächsten Einstellung ist sie in ihrer Wohnung und legt das Herz auf das Bett, damit Cahit es sieht, wenn er nachhause kommt (Screenshot 34).



Screenshot 33 (ebd., 01:04:11)

¹¹ Auszug aus dem Lied „*After Laughter Comes Tears*“:

*„After your laughter, comes tears
When you're in love, you're happy
Oh, when, when your in a arm, you gaze
But that doesn't last always
So, after your laughter, comes tears
After laughter, comes tears, Oh
After laughter, comes tears
And my friends all say, don't try to hold it in
But I can't let that guy know how I feel
Maybe I'm holdin' back oh ye
But after your laughter, now you will see this tears (...)*“ (Maxilyrics o.J.: [Online])



Screenshot 34 (ebd., 01:05:10)

Der Song von Wendy René überlappt in die Folgeszene, die den markantesten *plot point* des Films darstellt. Cahit sitzt ruhig an der Theke seines Stammlokals „Zoë-Bar“, als ein eifersüchtiger Ex-Liebhaber Sibels, der auch anwesend ist, anfängt beleidigende Bemerkungen zu machen. Cahit kann seine Wut plötzlich nicht mehr kontrollieren: Er greift zu einem Aschenbecher und versetzt dem Mann einen tödlichen Schlag auf den Hinterkopf (Screenshot 35). Im selben Moment, in dem sich das Unglück ereignet, betritt Sibel das Lokal. Ihr Lächeln beim Eintreten in die Bar verrät, dass sie mit der Absicht gekommen ist, Cahit an diesem Abend ihre Liebe zu offenbaren. Als sie aber den leblosen Körper erblickt, verändert sich ihr Gesichtsausdruck schlagartig. In einer Schuss-Gegenschuss Montage wechselt sie mit Cahit einen langen, durchdringenden Blick. In diesem Moment scheinen beide zu begreifen, dass nichts mehr so sein wird wie früher. Der Song endet an dieser Stelle und wird sogleich durch eine traurig anmutende türkische Melodie ersetzt. Sibel ist wieder in der Wohnung und legt eine CD mit dem Lied „*Ağla Sevdam*“¹² von Agir Roman ein, in dem ein Mann den Verlust und die Unmöglichkeit seiner Liebe beklagt (Screenshot 36). Dieses Lied spiegelt ihre innere Gefühlslage wider, da auch ihre Liebe für Cahit auf Grund des begangenen Mordes unerfüllt bleibt. Während dieses Liedes im Hintergrund eingespielt wird,

¹² Ein Auszug des türkischen Liedes „*Ağla Sevdam*“ oder „*Cry my darling*“ wurde in einer englischen Fassung mit den folgenden Worten übersetzt:

„*Cry, the world is tormentor*
Cry, don't hold back your tears, cry
Cry, cry [...]
Unawared birds flies away,
Nights are full of pain
Tears have flooded my face
I'm behind the rainy wall
I'm in love with you, I'm so much in love with you
Come out, I'm staying on the ways“ (Lyrics Translate o. J. [Online])

bringt Sibel ihre Fassungslosigkeit und ihren Schmerz über die dramatischen Ereignisse zum Ausdruck. In ihrer Verzweiflung sieht sie keinen anderen Ausweg, als sich die Pulsadern aufzuschneiden.



Screenshot 35 (ebd., 01:06:12)



Screenshot 36 (ebd., 01:06:41)

An diesem tragischen Wendepunkt der Geschichte wird deutlich, dass der Film mit unterschiedlichen narrativen und dramaturgischen Mitteln einem Happy End und damit dem klassischen Ausgang einer Liebesgeschichte entgegensteuert. Die Musik hat einen großen Einfluss auf die Wirkung des Geschehens. Der Song von Wendy René kündigt nicht nur den tragischen Wendepunkt in der Geschichte an, sondern auch den daraus resultierenden Einschnitt im Leben der beiden ProtagonistInnen. Sibel wird von ihrem Vater verstoßen, der in einer Tageszeitung von dem Mord erfährt und Cahit muss eine lange Gefängnisstrafe abbüßen. Das darauffolgende türkische Lied „Ağla Sevdam“ deutet darauf hin, dass Sibel gezwungen ist von Cahit Abschied zu nehmen.

2.3.4.3. Die Eskalation der Handlung – Destruktion und Verzweiflung

Durch ihre Untreue hat Sibel Schande über ihre Familie gebracht. In einer Montagesequenz ohne Dialoge werden die verschiedenen Reaktionen von Sibels Familie gezeigt, die in der Zeitung von dem Eifersuchtsdrama erfährt. Die dramatischen Szenen folgen rasch aufeinander und sind mit einer melancholischen türkischen Musik unterlegt. Zuerst sitzen Sibels Familienmitglieder mit gesenkten Köpfen an einem Tisch. Ihre Körperhaltung bringt ihre Fassungslosigkeit zum Ausdruck. In der zweiten Szene verbrennt Sibels Vater weinend die Fotos seiner Tochter. Als Sibels Mutter verzweifelt versucht, ihn davon abzuhalten, wird die Musik im Hintergrund noch dramatischer. In einer Nahaufnahme werden die brennenden Fotos gezeigt (Screenshot 37). Diese Einstellung macht deutlich, dass Sibel keinen Platz mehr in der Familie hat. Darauf folgt eine letzte Szene, in der Sibel auf der Straße von ihrem Bruder verfolgt wird. Sibel ist vor ihrer eigenen Familie nicht mehr sicher und findet Zuflucht bei Seref, der ihr den Rat gibt, in die Türkei zu gehen. Vor ihrer Abreise besucht sie Cahit ein letztes Mal im Gefängnis. Trotz allem was passiert ist, ist ihre Liebe noch intakt.



Screenshot 37 (ebd., 01:09:03)

Die zweite Hälfte des Films spielt in Istanbul, wo Sibel von ihrer Cousine Selma aufgenommen wird. Es herrscht eine pessimistische Grundstimmung in dieser Sequenz, die durch die Dominanz von Nachtaufnahmen und schwach beleuchteten Bildern verstärkt wird. Ihre Cousine Selma findet für sie eine Anstellung als Putzfrau in einem Hotel, doch diese Arbeit bringt ihr keine Erfüllung. Teilnahmslos lässt Sibel den Alltag über sich ergehen. Neben der Arbeit vertreibt sie sich die Zeit mit Fernsehen oder sie streift alleine durch die Stadt (Screenshot 38). Die Bilder betonen Sibels Vereinsamung in der fremden Großstadt, zum Beispiel als sie gedankenverloren aus dem Fenster blickt und in einer langen, totalen Einstellung die Stadt bei Nacht portraitiert wird (Screenshot 39). Aus Sibels Perspektive

erscheint die Stadt mit ihren vielen Lichtern, Menschen und Autos als ein Ort der Unruhe. Die hektische Betriebsamkeit der Großstadt bringt Sibels Abgeschlossenheit und die Eintönigkeit ihres Lebens zum Vorschein.



Screenshot 38 (ebd. , 01:20:29)



Screenshot 39 (ebd, 01:10:03)

Nach einiger Zeit geht Sibel nicht mehr in die Arbeit und beginnt stattdessen das Nachtleben in Istanbul zu erkunden. Durch Drogen und Partys rutscht sie jedoch immer tiefer ins Unglück. In einem Rauschzustand besucht sie eines Abends einen Nachtclub. Eine halbnahe Einstellung zeigt sie auf der bunt illuminierten Tanzfläche, die in einem diffusen Licht getaucht ist (Screenshot 40). Sie bewegt sich wie in Trance und leert dabei eine ganze Flasche Alkohol. Sie tanzt, bis sie bewusstlos zu Boden stürzt. Noch in derselben Nacht wird sie von dem Barkeeper vergewaltigt. Beim Verlassen des Clubs wird Sibel von mehreren Männern brutal zusammengeschlagen. Sie provoziert und beschimpft die Männer lautstark, bis ihr einer ein Messer in den Bauch rammt. Halb tot und blutüberströmt bleibt Sibel auf der Straße liegen, als ein Taxifahrer ihr zur Hilfe kommt (Screenshot 41).



Screenshot 40 (ebd., 01:25:22)



Screenshot 41 (ebd., 01:29:22)

2.3.5. Ein offenes Ende

Eine musikalische Einlage des Selim Sesler Orchester kündigt dann den letzten Akt des Films an, der mit Cahits Freilassung aus dem Gefängnis beginnt. Die erste Einstellung, die Cahit in einer überbelichteten GroßEinstellung zeigt, steht in einem unmittelbaren Kontrast zu der dunklen und düsteren Atmosphäre der letzten Bilder (Screenshot 42).



Screenshot 42 (ebd., 01:30:59)

Er verlässt gerade das Gefängnis, in dem er mehrere Jahre absitzen musste. Die Sonne, die ihm ins Gesicht strahlt, kann als Zeichen für den Aufbruch in die Freiheit und in ein neues Leben gesehen werden. Nur kurze Zeit nach seiner Entlassung reist Cahit nach Istanbul, um Sibel wiederzufinden, die ihm nach wie vor sehr viel bedeutet. Dort lässt er sich in einem kleinen Hotel nieder, wo er täglich auf einen Anruf von ihr wartet. In der Hoffnung, dass sich Sibel bald bei ihm melden wird, wartet er im Hotel oder vertreibt sich die Zeit in Straßencafés. Sein langes Warten und der langsame Zeitverlauf werden mittels Überblendungen und Doppelbelichtungen dargestellt. In der folgenden Einstellung blendet das Bild von einem Straßencafé in das Bild einer Hotellobby über, wo Cahit an einem Klavier spielt (Screenshot 43). Durch die monotone Wiederholung ein und derselben Melodie am Klavier wird die Zeitwahrnehmung auch verlangsamt. Wochen, wenn nicht Monate vergehen, bis Cahit und Sibel sich im Hotel treffen. Um bei Cahit sein zu können, hat Sibel ihre Cousine Selma gebeten, zwei Tage lang auf ihre Tochter aufzupassen. Als sie sich endlich wiedersehen, schlafen sie zum ersten Mal miteinander. Am nächsten Tag sitzen sie nebeneinander auf der Terrasse des Hotels und blicken dem Sonnenuntergang entgegen (Screenshot 44). Diese lange Einstellung, die sie gemeinsam im Bild zeigt, strahlt Ruhe und Romantik aus.



Screenshot 43 (ebd., 01:30:59)



Screenshot 44 (ebd., 01:30:59)

Bevor Sibel weggeht, schlägt Cahit vor, gemeinsam in seine Geburtsstadt Mersin zu fahren. Am Tag der Abreise wartet Cahit vergeblich am Busbahnhof auf Sibel und tritt schließlich alleine die Reise an. Eine der letzten Einstellungen des Films zeigt einen abfahrenden Bus, der eine Metapher für einen Neuanfang sein könnte. Obwohl er Sibel nicht zurückerobert konnte, scheint Cahit zum Schluss ins Leben zurückgefunden zu haben. Im Hintergrund läuft das hoffnungsvolle und fröhliche Lied „*Su karsiki dagda bir fener yanari*“¹³ des Selim Sesler Orchesters. Der Film endet mit einer Einstellung der Musikgruppe am Ufer des Bosphorus, die das Lied zu Ende spielt und sich abschließend verbeugt (Screenshot 45). Auch wenn der Ausgang der Handlung offen bleibt, wird die Erzählung durch diese letzte Einstellung und die musikalische Rahmung abgerundet.



Screenshot 45 (ebd., 01:54:06)

¹³ Deutsche Übers.: „*Dort drüben auf dem Berg brennt ein Leuchfeuer*“ (Wienen, Twele 2004: 21 [Online]).

2.4. Die Liebesgeschichte – Ein geeignetes Genre, um gegen Stereotype vorzugehen?

Laut Hickethier weisen Filme, die sich mit der Situation von Ausländern in Deutschland beschäftigen, bestimmte Genres und Erzählmuster auf (vgl. Hickethier 2005: 29). Fremdheit offenbart sich demnach nicht nur über die Eigenschaften der Figuren, sondern auch über spezifische Erzähldramaturgien. Dabei handelt es sich um narrative Strategien, die von den Regisseuren bewusst aufgegriffen werden, um bestimmte Botschaften zu vermitteln. In den meisten Filmen über Ausländer in Deutschland würde es darum gehen, Verständnis, Toleranz und Antirassismus zu propagieren (vgl. ebd.: 30). Dabei behauptet Hickethier, dass es den meisten Filmen aber nicht gelingt, wirklich pädagogisch wirksam zu sein und Diskriminierungen herauszustellen. Seine zentrale These ist, dass die Filme sich nur auf vordergründige Weise mit Fremdheit auseinandersetzen und meistens unreflektiert mit den Genres umgehen. Fast immer würden die dramaturgischen Strukturen der eigentlichen Botschaft der Filme widersprechen. Ausgehend von der Feststellung, dass das Verhältnis von Deutschen und Ausländern oft im Genre der Liebesgeschichte erzählt wird, geht Hickethier der Frage nach, ob sich die Liebesgeschichte wirklich als Filmgenre eignet, um gegen Stereotype vorzugehen¹⁴.

Zunächst erscheint die Liebesgeschichte ein geeignetes Genre zu sein, Fremdheit in Frage zu stellen und unterschiedliche Kulturen zusammenzuführen:

„Indem die beiden Liebenden zueinander finden, geben sie ihre traditionellen Bindungen und ihre Herkunft auf, suchen nach neuen Gemeinsamkeiten zwischen den Kulturen. Die Botschaft des Genres ist eindeutig: Trotz aller kulturellen Differenzen sind wir alle Menschen mit individuellen Vorzügen und Schwächen, die lieben und hassen, traurig sind und wütend sind.“ (ebd.: 32)

Trotz der Eindeutigkeit der Botschaft würden Liebesfilme aber häufig ihre eigene Botschaft konterkarieren (vgl. ebd.: 32). Da die Liebesgeschichte meistens als eine romantische Beziehung zwischen einem jugendlichen Heldenpaar erzählt wird, würden die Filme schon von vornherein keiner realistischen Darstellungsweise entsprechen. Ein junges, erfolgreiches Heldenpaar stellt laut Hickethier ganz offenkundig eine Ausnahme gegenüber dem Alltag dar und regt kein wahrhaftiges Nachdenken über die soziale Realität an:

¹⁴ Beim Liebesfilm handelt es sich nicht um ein bestimmtes Genre, da die Liebe ein Grundmotiv vieler unterschiedlicher Filme ist, die sich in erster Linie über ganz andere Genres definieren wie der Komödie, dem Thriller oder dem Melodrama. Wenn die zwischenmenschliche Beziehung aber im Zentrum eines Films steht und den Verlauf der Handlung bestimmt, dann wird der Film auch meistens als Liebesfilm rezipiert und bewertet.

„Der Held erhebt einen Anspruch auf Alleinstellung seines Vorhabens, auf Sieg und Erfolg. Das Zusammenleben der Kulturen läßt sich dem Modell des Siegens schwer verbinden, weil es keine Verlierer und keine Unterlegenen gebrauchen kann.“ (ebd.: 34)

Laut Hickethier wird die Identifikation mit den Figuren erschwert, wenn sie sich stark von der Wirklichkeit abheben und wenn ihnen etwas Märchenhaftes anhaftet.

Neben diesem Aspekt der Figurenausstattung kritisiert Hickethier vor allem die determinierten und genretypischen Erzählmuster von Liebesgeschichten, die oftmals das Anliegen der Filmemacher unterlaufen. Hickethier veranschaulicht diese Problematik am Beispiel des Films „Yasemin“ (1988) des Regisseurs Hark Bohm, in dem es um die romantische Beziehung zwischen der in Deutschland aufgewachsenen jungen Türkin Yasemin und einem Deutschen namens Jan geht. Sie verkörpern das klassische Heldenpaar, da sie beide jung und attraktiv sind. Die Liebesgeschichte, die sich zwischen den beiden entspinnt, ist zugleich die Emanzipationsgeschichte Yasemins, die sich im Laufe des Films von ihrer Familie und ihren traditionellen Bindungen befreit. Laut Hickethier nimmt Yasemin dabei jedoch eine passive Rolle ein. Während sie es nicht schafft sich der Kontrolle ihrer Familie zu entziehen, unternimmt Jan drei Versuche, um sie zu erobern. Er kämpft sogar mit dem Vetter Yasemins und rettet sie schließlich vor einer Entführung in die Türkei. Hickethier kritisiert diese Erzählweise, da sie dem Zuschauer nahelegen würde, dass sich türkische Familien den deutschen Lebensverhältnissen nicht anpassen könnten und junge türkische Frauen keine Möglichkeit hätten, sich aus eigener Kraft zu emanzipieren und ein selbstbestimmtes Leben zu führen. Darüber hinaus würde der Film Yasemins Familie als rückständig und traditionell darstellen und den „deutschen Mann“ zum einzigen Retter erklären:

„Yasemins vorsichtiger Weg zwischen Verbundenheit mit der Familie und Zuneigung zu den Eltern und die kleinen Schritte des Selbstbewußtwerdung, die auf eine von ihr geleistete, eigene Befreiung hinzielen, werden zugunsten der vom Genre vorgezeichneten Befreiung durch den deutschen Mann aufgegeben.“ (ebd.: 33)

Auf Grund seiner dualistischen Erzählweise würde der Film „Yasemin“ seine eigentliche Intention verfehlen. Anstatt Toleranz und Gleichwertigkeit zwischen den Kulturen zu vermitteln, entsteht zum Schluss der Eindruck, dass die Grenzen zwischen der deutschen und der türkischen Kultur kaum überwindbar sind. Mit einem ironischen Kommentar fasst Hickethier die Botschaft zusammen, die im Happy End des Films enthalten ist:

„Am Schluß sind wir glücklich, daß die beiden jungen Leute zueinander gefunden haben. Wir gehen mit der Gewißheit aus dem Kino, daß es vieler solcher jungen mannhaften Deutschen bedarf, die die türkischen Jungfrauen aus den Klauen der traditionellen Familiengefängnisse befreien müssen – um alles gut werden zu lassen.“ (ebd. :33)

Allerdings kritisiert Hickethier Filmschlüsse, die eine Lösung des Konflikts in Aussicht stellen:

„Die Harmonisierung durch glückliches, individuelles Zusammenfinden versöhnt uns als Zuschauer nur vorschnell mit den unversöhnlichen Verhältnissen. Offene Schlüsse, andere Dramaturgien, ein bewußterer Umgang mit Stereotypen – in den Filmen müssen Widerhaken stecken, die uns mit dem Erzählten, mit den Situationen und dem Thema über den Film hinaus beschäftigen.“ (ebd.: 38)

Laut Hickethier denken wir länger über einen Film nach, wenn er sich eine glückliche Wende verkneift (vgl. ebd.: 37).

Am Beispiel von „Yasemin“ argumentiert Hickethier für weniger festgefügte und geschlossene Erzählformen. Die genretypischen Erzählmuster der Liebesgeschichte, die mit einer klaren Abfolge von Konflikten, Höhepunkten und dramatischen Knoten ein Happy End herbeiführen wollen, ermöglichen es seiner Ansicht nach nicht, die Akzeptanz des kulturell Anderen abzuleiten. Anstatt kulturelle Differenzen und Konflikte zu entspannen oder soziale Verhältnisse widerzuspiegeln, würden Filme wie „Yasemin“ mit ihrem festgefügten Genre Schwarzweißzeichnungen begünstigen. Offene Erzählformen und eine pluralistische Perspektive würden sich laut Hickethier besser dafür eignen, eine grundlegende kulturelle Vielfalt und gegenseitige Durchdringung von Kulturen zu vermitteln:

„ Genres [...] intendieren klare Ergebnisse, homogene Lebensformen, die gerade bei diesem Thema des anzustrebenden Lebens in Verschiedenem, des Akzeptierens von Fremdheiten unangemessen bleiben. Wenn das Anliegen des Films auf ein selbstverständliches Akzeptieren des gelebten Nebeneinanders zwischen den Kulturen, des Miteinanders in den Differenzen abzielt, sind auch Formen zu wählen, die additive Muster, offene Strukturen, episodenhafte Gestaltungen des Erzählens bevorzugen.“ (ebd.: 33-34)

Die Geschichte von Yasemin erinnert zunächst stark an die Situation von Sibel in „Gegen die Wand“. Sibel kann ihren Wunsch ein selbstbestimmtes Leben zu führen innerhalb ihrer Familie nicht erfüllen, weil diese an traditionellen Auffassungen von Liebe und Ehe festhält. Sie findet schließlich einen Ausweg aus ihrem konservativen Elternhaus, indem sie mit Cahit eine Scheinehe eingeht. Im Gegensatz zu Yasemin, die auf die Befreiung durch den „deutschen Mann“ warten muss, nimmt Sibel ihr Schicksal selbst in die Hand.

Die Filme „Angst essen Seele auf“ und „Gegen die Wand“ weisen allerdings nicht die genretypischen Erzählmuster einer Liebesgeschichte auf. Die Liebespaare in diesen Filmen sind eher als Antihelden zu bezeichnen. Emmi ist wesentlich älter als Ali und besitzt nicht mehr die Attraktivität einer jungen und körperlich begehrenswerten Frau. Auch Cahit ist eindeutig älter als Sibel und ist bereits vom Leben gezeichnet, als er sie kennenlernt. Darüber hinaus führen die Figuren kein glanzvolles Leben, sondern leben in sehr bescheidenen

Verhältnissen. Trotz ihrer prekären Lebensverhältnisse und ihrer signifikanten Unterschiede in Bezug auf ihr soziales Milieu und ihr Alter finden die Figuren in den Filmen zueinander. In ihrer Bereitschaft zum gemeinsamen Zusammenleben stoßen sie jedoch auf zahlreiche Hindernisse, die sich besonders dramatisch auf ihre Liebesbeziehung auswirken. In beiden Filmen haben sich die Lebensumstände am Ende so verändert, dass ein Zusammenleben nicht mehr möglich erscheint.

Durch die Darstellung eines Amour-Fou, die dramatische Entwicklung der Handlungen und das Fehlen eines Happy-Ends brechen die Filme mit den Genrekonventionen der Liebesgeschichte. Obwohl die Liebespartner in „Angst essen Seele auf“ und „Gegen die Wand“ nicht die jugendlichen und attraktiven Helden verkörpern, erscheinen sie als Sympathieträger für den Betrachter. Die Einfühlung des Zuschauers wird dadurch ermöglicht, dass sich die Geschichten mit einer bestimmten sozialen Realität auseinandersetzen und aus der Sicht der Amourfouristen erzählt werden. Das Scheitern der Liebe in den Filmen führt dem Zuschauer vor Augen, dass ein gelingendes Zusammenleben zwischen den Kulturen auch immer von der gesellschaftlichen Akzeptanz abhängig ist.

Im Unterschied zu diesen beiden Filmen, die eine realistische Darstellungsweise aufweisen, erscheint Kaurismäkis Film „Le Havre“ mit seinem hoffnungsvollen Happy End wie ein Märchen. Dennoch wird in diesem Film, in dem es um die freundschaftliche Beziehung zwischen einem älteren Mann und einem jungen Flüchtling geht, Sozialkritik geübt.

3.1. Der Inhalt – Eine Dramaturgie der Ankunft

Neben gewissen Genrekonventionen wie denen der Liebesgeschichte fördern laut Hickethier auch bestimmte Erzählmuster die „*Stereotypisierung der Darstellung des Fremden*“ (vgl. Hickethier 2005: 34). Ein Großteil aller Filme würde sich einer *Dramaturgie der Ankunft* bedienen, um die Geschichte beginnen zu lassen und den Helden, der aus unbekannter Ferne kommt, in eine fremde Umgebung einzuführen. Diese Dramaturgie trifft besonders auf die französischsprachige Tragikomödie „Le Havre“ zu, in der Idrissa, ein Flüchtlingsjunge aus Gabun, in der französischen Hafenstadt landet. Der Film wurde in Frankreich vielfach ausgezeichnet, unter anderem mit dem Fipresci Filmpreis und dem renommierten Louis-Delluc-Preis. Bei der Verleihung des nationalen finnischen Filmpreises Jussi wurde er mit insgesamt sechs Preisen als bester Film gekürt. Im Vordergrund der Erzählung, die märchenhafte Züge aufweist, steht die freundschaftliche Beziehung, die sich zwischen Idrissa (Blondin Miguel) und dem Franzosen Marcel Marx (André Wilms) entwickelt.

Zunächst wird der Zuschauer aber in den Alltag des Schuhputzers Marcel Marx eingeführt, der ein ruhiges Leben mit seiner Frau Arletty und seiner Hündin Laika führt. Sie bewohnen ein kleines Haus im Arbeiterviertel von Le Havre und müssen sehr sparsam leben, um über die Runden zu kommen. Marcells geregelter Alltag gerät plötzlich aus den Fugen, als Arletty ins Krankenhaus muss. Der Film verfolgt den Verlauf ihrer Krankheit in einer Parallelmontage.¹⁵ Währenddessen kommt Idrissa auf einem Frachtschiff in Le Havre an. Der Junge hat sich mit seinem Großvater und weiteren Flüchtlingen in einem Container versteckt, um nach London zu gelangen. Bei einer polizeilichen Dursuchung des Containers ergreift Idrissa die Flucht. Er muss sich aber vor den französischen Behörden verstecken, die unter der Leitung des Inspektors Monet nach ihm fahnden. Durch eine zufällige Begegnung am Hafen der Stadt lernen Idrissa und Marcel sich kennen. Marcel bringt ihn spontan bei sich unter und unterstützt ihn auf seiner Flucht. Idrissa möchte nicht in Frankreich bleiben, sondern nach London weiterfahren, wo seine Mutter auf ihn wartet. Während Marcel sich liebevoll um den

¹⁵ Die Parallelmontage bezeichnet den Einstellungswechsel zwischen zwei oder mehr simultanen aber räumlich getrennten Handlungen. Die Parallelmontage kann Handlungen der Vergangenheit und der Gegenwart verknüpfen. Das explizite Neben- und Gegeneinander verschiedener Einstellungen regt den Zuschauer zum Nachdenken und Schlussfolgern an. (vgl. Bienk 2008: 90) In „Le Havre“ wird sie eingesetzt, um zwei Handlungen zu vergleichen.

Jungen kümmert, wird bei Arletty Krebs diagnostiziert. Sie muss im Krankenhaus bleiben und hält ihr Wissen um ihre unheilbare Krankheit vor Marcel geheim. Marcel, der damit beschäftigt ist Idrissa zu helfen, begibt sich auf die Suche nach dem Großvater des Jungen, der bei seiner Ankunft in Le Havre festgenommen wurde. In einem afrikanischen Kulturzentrum gibt man ihm den Hinweis, seine Suche in der nahegelegenen Stadt Calais fortzusetzen. Marcel beschließt diesem Hinweis zu folgen und fährt für zwei Tage nach Calais. Seine Reise führt in zuerst an die Küste, in eine illegale Flüchtlingssiedlung. Die Flüchtlinge, die behelfsmäßig in Zelten und notdürftig erbauten Hütten leben, empfangen ihn freundlich und informieren ihn über den eigentlichen Aufenthaltsort von Idrissas Großvater. Er wird in dem Auffanglager für illegale Einwanderer in Calais festgehalten, wo er in Abschiebehaft sitzt. Marcel gelingt es, sich Zugang zu ihm zu verschaffen und mit ihm zu sprechen. Der alte Mann klärt ihn über Idrissas Familienverhältnisse auf und gibt ihm die Adresse seiner Mutter in London. Mit diesen wichtigen Informationen kehrt Marcel schließlich nach Le Havre zurück, wo Idrissa ungeduldig auf ihn wartet. Nach längerer Überlegung findet Marcel einen Schlepper, der bereit ist, Idrissa nach London zu bringen. Diese Möglichkeit stellt Marcel erneut auf die Probe, da er nicht genügend Geld hat, um die teure Überfahrt zu bezahlen. Um den Schlepper bezahlen zu können, organisiert Marcel mit der Unterstützung seines Freundes Chang ein Benefiz-Konzert mit der französischen Rock-Legende „Little Bob“. Weil die Polizei ihnen bereits dicht auf den Fersen ist, wird Idrissa schon am darauffolgenden Morgen zum Schlepper gebracht. Mit Hilfe der solidarischen Nachbarschaft gelangt Idrissa bis zum Hafen, wo ein Kutter für ihn bereitsteht. Selbst der nach dem Jungen fahndende Kommissar Monet (Jean-Pierre Darroussin) setzt sich am Ende für Idrissa ein und verhindert die Durchsuchung des Bootes durch seine Kollegen. Dank seiner Hilfe kann Idrissa seine Reise nach London antreten. Zum Schluss kehrt Marcel mit Arletty nach Hause. Sie ist wie durch ein Wunder von ihrer schweren Krankheit geheilt.

3.2. Die Begegnung mit dem kulturell Anderen

3.2.1. Der triste Alltag des Schuhputzers Marcel Marx

In der Anfangssequenz des Films, die mit einem rätselhaften Prolog beginnt, wird der Zuschauer zunächst mit dem Ort und den alltäglichen Gewohnheiten des Protagonisten Marcel Marx vertraut gemacht. Die Exposition beginnt mit einer detaillierten und chronologischen Darstellung von Marcells Berufsalltag als Schuhputzer. Zunächst sieht man

ihn alleine mit seinem Schuhputzkasten eine Straße entlang gehen. Dann lässt er sich vor einem Schuhgeschäft nieder und putzt einem vornehmen älteren Mann die Schuhe. Er wird jedoch von dem Verkäufer des Schuhgeschäfts beschimpft und vertrieben, der seine Anwesenheit als störend empfindet. Auf die Anschuldigungen des Verkäufers hin antwortet er versöhnlich, dass sie doch beide in derselben Branche arbeiten. Diese Reaktion spiegelt seine Friedfertigkeit wider. Der Verkäufer bleibt aber auf der Defensive und bezeichnet Marcel als einen „Terroristen“. Dabei wird er handgreiflich und stößt Marcells Schuhputzsachen um. Dann schnappt er sich den elegant gekleideten Kunden von Marcel und nimmt ihn in sein Geschäft hinein, um ihm seine neue Schuhkollektion zu zeigen. Betreten hebt Marcel seine Sachen auf, die überall am Boden verteilt sind (Screenshot 46).



Screenshot 46 (*Le Havre* 2011, 00:03:06)

In dem Moment setzt auch das melancholische Lied „Matelot“ von den Renegades ein. Dieses Lied, das im Off erklingt und die Tragik von Marcells Situation betont, handelt vom Leben und der Sehnsucht zum Meer. Die Musik überlappt in die Folgeszenen, in denen sich Marcel zuerst eine Pause von der Arbeit gönnt und rauchend an der Theke einer Kneipe steht. Vor ihm stehen ein Drink und eine Schale Oliven, die er nachdenklich ist. In dieser Szene wird er eindringlich äußerlich portraitiert, indem die Kamera langsam von einer Nahaufnahme seines Gesichts hinunter zum Boden schwenkt, wo sein Schuhputzzeug steht (Screenshot 47). Dabei sieht man, dass seine eigenen Schuhe alt und abgetragen sind.



Screenshot 47 (ebd., 00:03:31)

Daraufhin steht Marcel an einer Straßenecke, um den Passanten seine Dienste als Schuhputzer anzubieten. Unaufdringlich versucht er die Menschen auf sich aufmerksam zu machen, indem er leicht den Arm hebt. Die Passanten eilen jedoch geschäftig an ihm vorbei und nehmen ihn kaum wahr. In der nächsten Szene geht Marcel über den Hafen nachhause. Eine Kameratotale zeigt die Abenddämmerung am Containerhafen von Le Havre (Screenshot 48). Die ungewöhnliche Stille des Wassers und die in schwacher Abendröte getauchte, mysteriöse Szenerie lassen vorhersehen, dass es ein bedeutender Ort für die filmische Handlung sein wird. Vor diesem Panorama geht das Lied „Matelot“ zu Ende und es wird der Filmtitel eingeblendet. Diese Einführung in Marcells' Arbeitsleben vor dem eigentlichen Handlungsbeginn ruft Mitgefühl beim Zuschauer hervor.



Screenshot 48 (ebd., 00:04:10)

Nach dem Vorspann steht Marcel weiterhin im Mittelpunkt der filmischen Handlung. Er geht durch eine dunkle und enge Gasse seines Stadtviertels nachhause, in der sich eine Bäckerei und ein kleiner Lebensmittelladen befinden. Zuerst versucht er in der Bäckerei ein Baguette zu stehlen. Doch die Ladenbesitzerin Yvette erwischt ihn und fragt ihn vorwurfsvoll, wann er endlich zahlen wird. Es stellt sich heraus, dass er bereits eine lange Liste an Schulden bei der

Bäckerin hat. Auch beim Lebensmittelhändler scheint Marcel kein beliebter Kunde zu sein. Als Marcel sich nähert, gibt der Verkäufer vor, sein Laden sei schon geschlossen. Vorsichtshalber schließt er sogar die Rollläden seines Geschäfts und wünscht Marcel einen guten Abend. Als Marcel endlich nachhause kommt, legt er seiner Frau Arletty das schwer verdiente Geld und das Baguette auf den Tisch. Arletty lobt ihn, dass er gut gearbeitet hat und steckt das Geld in eine Blechdose, in der sie ihre Ersparnisse aufbewahrt. Daraufhin erlaubt sie ihm, vor dem Abendessen ein Aperitif trinken zu gehen. Über ein Gespräch mit der Barhälterin Yvette erfährt der Zuschauer, dass Marcel früher einmal obdachlos war und von Arletty aufgenommen wurde. Yvette macht ihm die Bemerkung, er habe so eine liebenswürdige und fürsorgliche Frau wie Arletty eigentlich garnicht verdient. Schmunzelnd fügt sie hinzu, dass Arletty ihn deshalb mit verliebt-romantischen Augen gesehen habe, weil sie selber Ausländerin ist:

YVETTE: „*Les étrangères voient les clochards sous un jour plus romantique que nous les Françaises.*“¹⁶

Mit dieser spöttischen Bemerkung zieht Yvette eine klare Grenze zwischen Französischen und Nicht-Französischen, die ihrer Ansicht nach naiver und weichherziger mit Obdachlosen umgehen würden. Ihre Aussage legt auch nahe, dass sich Marcel und Arletty auf Grund der geteilten Erfahrung des Andersseins und Fremdseins in Frankreich kennengelernt haben.

Während Marcel sich in der Bar unterhält, bereitet Arletty in ihrer Küche das Abendessen vor. Plötzlich erstarrt sie und presst ihre Hand auf den Bauch. Vor lauter Schmerzen legt sie dann den Kopf auf den Küchentisch. Der Schmerzanfall Arlettys kündigt die erste Wendung der Geschichte an, nämlich Idrissas Ankunft in Le Havre.

3.2.2. Die Einführung des Fremden in die Handlung

Auf die langsam erzählte und melancholische Anfangssequenz folgt der erste Plot Point des Films, der den Containerhafen von Le Havre zum Schauplatz hat. Ein Wachmeister macht einen Kontrollgang in der Nacht. Als er mit einem Stock gegen einen Container klopft, hört er plötzlich ein kleines Kind schreien. Am darauffolgenden Tag findet eine Durchsuchung des Containers mit Polizisten und Sanitätern statt. Es besteht der Verdacht, dass sich Flüchtlinge in dem Container versteckt haben. Schaulustige und ein sensationslüsterner Fotoreporter

¹⁶ In: *Le Havre* 2011.

haben sich um den Container versammelt, um der Durchsuchung beizuwohnen. Der Reporter richtet seine Kamera erwartungsvoll auf den Container und hält die Szene mit Blitzlicht fest. Über ein Gespräch von zwei Hafenarbeitern erfährt der Zuschauer, dass solche Durchsuchungen öfter stattfinden. Einer der beiden macht die sarkastische Bemerkung, es würden schon wieder lebende Tote geborgen. Es ist allerdings unklar, ob die Menschen in dem Container überhaupt noch leben: Ein Mann, der offensichtlich für die Hafensicherheit verantwortlich ist, erklärt einem Polizisten, dass der Container laut Protokoll bereits vor drei Wochen die Stadt Libreville im Gabun verlassen hat. In Anbetracht dieser langen Zeit ist es nicht sicher, ob die Menschen genügend Wasser und Sauerstoff haben. Anstatt schnell und angemessen auf die Dringlichkeit dieser Situation zu reagieren, lassen sich die Polizisten Zeit, den Menschen zur Hilfe zu kommen. Erst als der Kommissar Monet in seinem weißen Fiat die Unfallstelle erreicht, wird mit der Befreiung der Menschen begonnen. Bei seiner Ankunft wundert er sich darüber, dass auch eine schwer bewaffnete Spezialeinheit anwesend ist. Es wird im erklärt, dass diese Einheit auf Anordnung des Innenministers Éric Besson herbeigerufen wurde. Die bewaffneten Männer stehen in erster Linie vor dem blauen Container, als die Türen geöffnet werden. Die Atmosphäre ist angespannt und die Sanitäter, die weiter hinten stehen, richten bekümmert ihren Blick auf den Container. In einer Gegenschuss-Aufnahme wird plötzlich das Innere des Containers sichtbar. Das eindringende Tageslicht fällt auf eine Gruppe von Flüchtlingen (Screenshot 49).



Screenshot 49 (ebd., 00:13:18)

In einer raschen Abfolge von Schuss-Gegenschuss Aufnahmen werden dann abwechselnd die Gesichter der Flüchtlinge und die Reaktionen des Einsatzkommandos vor dem Container gezeigt. Indem die Montage sie getrennt voneinander darstellt, wird eine problematische Beziehung zwischen den Flüchtlingen und den anderen Figuren angedeutet. Die Flüchtlinge bewegen sich nicht und starren nach draußen, als die Türen des Containers aufgehen. Noch

bevor sichergestellt wurde, dass sie die Flüchtlinge am Leben sind, beginnt der Reporter sie zu fotografieren. Dabei wechselt die Kamera wieder die Perspektive und zeigt ihn von vorne, wie er in den Container hinein fotografiert (Screenshot 50).



Screenshot 50 (ebd., 00:13:21)

Durch diese frontale Perspektive wird der voyeuristische Akt des Fotografierens filmisch herausgestellt. Auf eine Nahaufnahme eines alten Mannes im Container, der sich die Hände vor das Gesicht hält, um seine Augen vor dem blendenden Licht zu schützen, folgt eine Nahaufnahme des Kommissars Monet. Mit ernster und besorgter Miene sieht er die Menschen im Container an (Screenshot 51). Eine Reihe von Close-Ups enthüllt dann die Gesichter der Flüchtlinge, die müde und erschöpft aussehen (Screenshot 52). Durch die Inszenierung des Blicks wird die Grenzziehung zwischen den Figuren verstärkt und die Distanz zwischen ihnen spürbar gemacht. Außerdem lenkt die vorherrschende Stille die ganze Aufmerksamkeit auf die Mimik der Figuren und intensiviert ihren Blickwechsel. In dieser spannungsgeladenen Atmosphäre wird Idrissa zum ersten Mal in die Handlung eingeführt. Die Kamera bleibt vor seinem Gesicht stehen (Screenshot 53).



Screenshot 51 (ebd., 00:13:24)



Screenshot 52 (ebd., 00:13:27)



Screenshot 53 (ebd., 00:13:34)

Idrissas Ankunft am Containerhafen von Le Havre und die Darstellung seiner Flucht bricht die Kontinuität der Handlung. Die Ankunft der Flüchtlinge stiftet Verwirrung, da sie von den anderen Figuren als eine von außen kommende Bedrohung wahrgenommen werden. Es wird ihnen mit Abwehr begegnet, obwohl sie völlig ungefährlich und unschuldig aussehen. Die schwerbewaffneten Polizisten des Spezialeinsatzkommandos, die bei der Erststürmung des Containers ihre Gewehre auf die Flüchtlinge richten, wirken weitaus bedrohlicher.

Nach diesem ersten Plot Point springt die Handlung wieder zu Marcel über, der unwissend seinen üblichen Tagesbeschäftigungen nachgeht. Er wird wieder am Bahnhof gezeigt und dann auf der Straße, wie er einem Fußgänger die Schuhe putzt. Seine Kunde liest eine Tageszeitung mit der Schlagzeile *„Einer der Flüchtlinge des Containers auf der Flucht. Bewaffnet und gefährlich? Eine weitreichende Fahndung wurde veranlasst“* und dem Zusatz *„Verbindungen zu Al Qaida?“*¹⁷ (Screenshot 54). Durch diese diegetische Schriftelement erfährt Marcel zum ersten Mal von dem Ereignis, das die Bewohner von Le Havre in Atem

¹⁷ Übers. d. Verf.

hält. An Hand der dramatischen Zeitungsüberschrift wird deutlich, dass die Ereignisse in der Berichterstattung übersteigert wurden. Der Flüchtige, der eigentlich noch ein Kind ist, wird darin als gefährlicher Schwerverbrecher und Terrorist dargestellt.



Screenshot 54 (ebd., 00:14:42)

Daraufhin macht Marcel eine Mittagspause am Hafen. Auf dem Weg dort hin begegnet er zwei Fischern und fragt sie, ob sie einen guten Fang gemacht haben. Als sie scherzhaft darauf antworten, die Eskimos hätten ihnen alles weggenommen, stimmt Marcel dieser unterschwellig rassistischen Bemerkung lächelnd zu. Marcel setzt sich dann auf steinerne Stufen, die direkt zum Wasser hinabgehen und packt seine Jause aus. An diesem abgelegenen Platz sieht er zum ersten Mal Idrissa, der bis zum Bauch im Wasser steht (Screenshot 55 u. 56). Er wird aus Marcells Perspektive aus der Obersicht gefilmt. Durch diese Kameraperspektive sieht er im Verhältnis zu Marcel klein und hilflos aus.



Screenshot 55 (ebd., 00:15:23)



Screenshot 56 (ebd., 00:15:25)

Idrissa scheint nicht genau zu wissen, in welcher Stadt er ist und fragt Marcel, ob er in London ist. Marcel macht ihm mit einer übertriebenen Handgeste verständlich, dass London auf der anderen Seite des Meeres liegt. Sachlich erklärt er ihm, dass er in der Normandie gelandet ist. Marcel will ihm dann sein Sandwich anbieten, doch in dem Moment tritt unerwarteter Weise der Kommissar Monet auf. Er wird aus der Untersicht gefilmt, wie er streng auf Marcel hinabblickt (Screenshot 57). Währenddessen findet Idrissa heimlich zu seinem Versteck zurück, doch Marcel muss dem Kommissar Monet seine Papiere zeigen. Somit führt bereits die erste zufällige Begegnung zwischen Marcel und Idrissa zu einer Konfrontation mit einem Repräsentanten der Staatsgewalt. Auf Grund der ständigen Verfolgung wird Idrissa auch im Laufe der Handlung auf der Hut bleiben müssen und öffentliche Plätze meiden müssen.



Screenshot 57 (ebd., 00:15:50)

Marcel kehrt noch am selben Abend zu dem abgelegenen Platz am Wasser zurück und legt ein Sandwich für Idrissa auf einer Treppe ab. Idrissa lässt sich zwar dieses Mal nicht erblicken, doch ein klar vernehmliches Geräusch im Wasser weist auf seine Gegenwart hin. Am Nachhauseweg dreht sich Marcel einige Male forschend um, da er Schritte hinter sich hört.

Zuhause angekommen findet er Arletty blass vor Erschöpfung in einer Ecke der Küche zusammengekauert. Die Nachbarin führt die beiden mit ihrem Auto ins Krankenhaus, wo Marcel sorgenvoll auf die Diagnose des Arztes wartet. Nach einer Weile rät ihm der Arzt wieder nach Hause zu fahren, da noch keine Ergebnisse der medizinischen Untersuchung vorlägen. Sein Blick vermittelt jedoch den Eindruck, dass er die Wahrheit über ihren gesundheitlichen Zustand verschweigt.

Bei Tagesanbruch kehrt Marcel alleine über den Hafen nach Hause. In einer Kameratotalen sieht man, wie er an einer Gleisanlage entlanggeht und an einem riesigen Frachtschiff vorbeikommt (Screenshot 58). Durch das Größenverhältnis und die weite Perspektive in dieser Szene sieht Marcel besonders klein und verloren aus. Die Bildkomposition akzentuiert sein Gefühl der Einsamkeit, nachdem er zum ersten Mal ohne seine Frau Arletty ist. Die Morgensonne, die hinter ihm aufgeht, kündigt gleichzeitig einen neuen, verheißungsvollen Tag an. Die sich kreuzenden Gleise am linken Bildrand könnten eine Metapher dafür sein, dass sich nun sein Schicksal mit dem Idrissas treffen wird.



Screenshot 58 (ebd., 00:23:24)

Zuhause angekommen entdeckt Marcel, dass sich Idrissa in einer kleinen Holzhütte neben seinem Haus versteckt hat. Das Bellen seiner treuen Hündin Laika hat ihn auf die Anwesenheit des schlafenden Jungen aufmerksam gemacht. In der nächsten Szene essen sie gemeinsam in der Küche. Idrissa sitzt schweigsam am Küchentisch, während Marcel neben ihm steht. Als Marcel seinen Teller am Tisch abstellt, bringt Idrissa einen Zehn-Euro-Schein aus seiner Hosentasche hervor. Marcel nimmt das Geld jedoch nicht an und beginnt den Jungen zu befragen. Dieses erste Gespräch zwischen ihnen gleicht einem Verhör, da Marcel auf Idrissa herabblickt und ihn mit einer kühlen Distanz behandelt (Screenshot 59). Er fragt ihn nach seinem Namen und befiehlt ihm zu reden. Dann gibt er ihm in strengem Ton die Anweisung, das Haus nicht zu verlassen und niemandem die Tür aufzumachen. Idrissa hört

ihm aufmerksam zu und spricht nur dann, wenn Marcel ihn dazu auffordert. Diese Gesprächssituation zeigt, dass Marcel zu Beginn des Films sehr unbeholfen mit dem Jungen umgeht und ihn womöglich auf Grund von Misstrauen von oben herab behandelt.



Screenshot 59 (ebd., 00:25:28)

3.2.3. Die Entwicklung einer Freundschaft und Marcells Ausbruch aus der Alltagsroutine

Im Vordergrund der Erzählung steht die freundschaftliche Beziehung, die sich zwischen Idrissa und dem Franzosen Marcel Marx entwickelt. Die Begegnung zwischen Marcel und Idrissa wird dadurch begünstigt, dass beide eine gesellschaftliche Randstellung einnehmen. Marcel ist ein Einzelgänger, der als Schuhputzer nur einen geringen Lebensunterhalt verdient. Als gescheiterter Künstler führt er ein unkonventionelles und freies Leben, ohne Rücksicht auf gesellschaftliche Hierarchien und Konventionen. Er verkörpert einen in die Jahre gekommenen gesellschaftlichen Anarchisten, da er die staatliche Autorität ablehnt. Bis zum Ende des Films bäugt er den Kommissar Monet argwöhnisch, obwohl dieser ihm mehrmals versichert, dass er Idrissas Festnahme verhindern möchte.

Zu Beginn des Films geht Marcel wenig einfühlsam mit Idrissa um. Er mahnt ihn ständig zur Vorsicht und macht ihm deutlich, dass es kein Wiedersehen mit seiner Mutter in London geben wird, wenn er sich seiner Autorität entzieht. Aus dem anfänglich vorsichtigen Miteinander erwächst langsam Vertrauen. In einem Face-to-face Dialog findet die erste Annäherung zwischen Marcel und Idrissa statt. Sie sitzen sich im Wohnzimmer gegenüber und Marcel kommuniziert zum ersten Mal auf Augenhöhe mit dem Jungen. Während des gesamten Gesprächs, in dem Marcel von seinem Leben erzählt, sind sie gleichzeitig im Bild zu sehen. Idrissa hört ihm aufmerksam zu und reagiert hin und wieder zustimmend auf seine Fragen. Dabei spricht er ihn mit der höflichen Anrede „Monsieur“ an. Marcel ist über diese unpersönliche Anrede irritiert, doch Idrissa macht ihn darauf aufmerksam, dass er sich noch

garnicht mit seinem Namen vorgestellt hat. Es folgt eine knappe verbale Auseinandersetzung, in der sie aus halbnaher Distanz gefilmt werden. Es wird offensichtlich, dass Marcel sich kulturell überlegen fühlt und Vorurteile gegenüber Idrissa hat. Mit der Bemerkung „*Ton père était cultivé*“¹⁸ zeigt sich Marcel darüber verwundert, dass Idrissa so gebildet ist. Voller Stolz entgegnet ihm Idrissa, sein Vater sei Lehrer gewesen. Auf einmal scheint das Eis zwischen ihnen gebrochen zu sein, da sich Idrissa am Ende sogar über ihn lustig macht, indem er ihn mit „*Oui, mon général*“¹⁹ anspricht. Von diesem Moment an baut sich allmählich eine enge freundschaftliche Beziehung zwischen den beiden auf. Idrissa zeigt sich stets hilfsbereit und unterstützt Marcel im Alltag, indem er Arlettys Aufgaben im Haushalt übernimmt. Er wäscht das Geschirr ab und putzt sogar Marcells Schuhe. Marcel dagegen entwickelt eine väterliche Fürsorge für den Jungen. Als er Idrissa beim Schuheputzen beobachtet, sagt er belustigt, Idrissa hätte einen anderen Beruf wählen sollen. Aus Angst vor Verfolgung verbietet Marcel ihm anfangs, das Haus zu verlassen. Idrissa verbringt deshalb die meiste Zeit alleine mit dem Hund Laika oder bei der Bäckerin Yvette, die sich während Marcells längerer Abwesenheit um ihn kümmert. Als er zurückkommt, werden Marcel und Idrissa in mehreren Szenen zusammen gezeigt. Marcel scheint zu begreifen, dass der Junge Aufmerksamkeit braucht und nicht gerne alleine ist. Eines Tages stellt Marcel sogar den Küchentisch nach draußen, um mit Idrissa vorm Haus zu sitzen (Screenshot 60). Idrissa sieht ihm dabei zu, wie er seinen Schuhputzkasten aufräumt. Inzwischen verstehen sich Marcel und Idrissa ohne Worte.



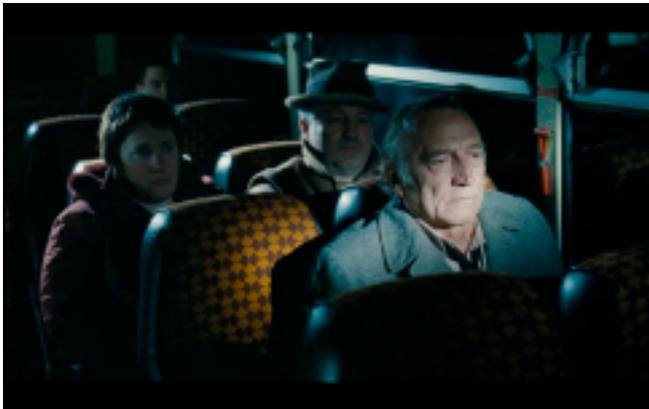
Screenshot 60 (ebd., 00:53:40)

Die schicksalhafte Begegnung mit Idrissa bringt Marcel dazu, aus seiner Alltagsroutine auszubrechen. Er geht nicht mehr so regelmäßig in die Arbeit und findet sogar keine Zeit

¹⁸ In: *Le Havre* 2011.

¹⁹ In: ebd.

mehr dafür, seine Frau Arletty im Krankenhaus zu besuchen. Marcel investiert seine ganze Energie darin, Idrissa zu helfen und fährt sogar im ersten Drittel des Films nach Calais, um Idrissas Großvater zu finden. Auf seiner Suche wird er mit dem Schicksal weiterer Flüchtlinge konfrontiert. Seine Reise, die einer neuen Etappe in der Erzählung entspricht, folgt einer genauen Inszenierung. Die Kamera filmt ihn bereits bei seiner Abreise, wie er mitten in der Nacht an einer Bushaltestelle wartet und schließlich in den Bus einsteigt. Während es im Bus völlig dunkel ist und die anderen Fahrgäste im Schatten bleiben, wird Marcells Gesicht auf unnatürliche Weise beleuchtet (Screenshot 61). Seine Gesichtszüge, die hier deutlich sichtbar werden, wirken angespannt und ernst.



Screenshot 61 (ebd., 00:38:27)

Durch den gezielten und stilisierenden Einsatz von Licht wird seinem Blick eine besondere Bedeutung verliehen. Darüber hinaus erzeugt diese Lichtgestaltung eine gewisse Spannung, da der Zuschauer noch nicht weiß, wohin ihn seine Reise führen wird.

3.3. Die Milieugestaltung – Verschiedene Sphären und Realitäten

Die Licht- und Farbgestaltung ist ein wesentliches Darstellungsmittel, um bestimmte Atmosphären zu erzeugen. Verfremdungen im Licht- und Farbbereich beeinflussen den Akt der Wahrnehmung und können auf vielfache Weise interpretiert werden:

„Die Farbe eines Films – sei es die Einfärbung des Filmmaterials oder eine Aufnahme durch einen Farb- oder Sepiafilter oder aber die bewusst gewählte Farbe von Ausstattungsgegenständen des Sets oder von Kleidung – kann über die rein naturalistische Wiedergabe hinaus als die Interpretation anregendes, symbolisches oder dramaturgisches Element eingesetzt werden. Weiterhin dienen Farben – wie übrigens auch das Licht – der Erzeugung von Stimmung und Atmosphäre und können diese verstärken.“ (Bienk 2008: 52)

Licht erzeugt eine ganz bestimmte, absichtsvolle Stimmung und kann auch zur Charakterisierung der handelnden Figuren eingesetzt werden. In „Le Havre“ wird die

Bedrohung spürbar, indem viele Szenen nur spärlich beleuchtet sind. Das Spiel von Licht und Schatten erzeugt eine zwielichtige Atmosphäre. Auch die Farben stehen in einem hell/dunkel und warm/kalt Kontrast zueinander.

Die Bar „La Moderne“ wird als Mittelpunkt des sozialen Lebens im Arbeiterviertel dargestellt. Marcel begibt sich nach der Arbeit immer wieder dort hin, um etwas zu trinken. Obwohl es ein Ort des Austausches und der Kommunikation ist, wirkt er nicht sehr einladend und freundlich. Das Interieur der Bar ist dunkel und wird nur von älteren Männern besucht, die sich an der Theke und an den Tischen laut unterhalten. Der Zigarettenrauch, der in der Luft hängt, vermischt sich mit der schwachen gelblichen Beleuchtung und erzeugt eine schummrige Atmosphäre (Screenshot 62). Eine Gegenschussaufnahme zeigt Chang, der alleine in einer Ecke sitzt und eine Zigarette raucht (Screenshot 63). Er ist der einzige Ausländer unter den Männern, die ihn nicht wahrzunehmen scheinen.



Screenshot 62 (ebd., 00:07:44)



Screenshot 63 (ebd., 00:07:47)

Diese Situation veranschaulicht, dass Chang eine marginale Stellung in der Gesellschaft hat und im Alltag mit ausgrenzenden Praktiken konfrontiert ist.

Während die Stammkneipe Marcells als Ort der sozialen Exklusion dargestellt wird, herrscht an den Lebensorten der MigrantInnen eine große Geselligkeit und Aufgeschlossenheit. Als Orte des kulturellen Austausches setzen sie sich gegenüber den anderen Schauplätzen des Films ab. Ihr Lebensraum wird zum ersten Mal gezeigt, als Marcel sich in ein afrikanisches Kulturzentrum in Le Havre begibt, um Idrissas Großvater zu suchen. In dem Zentrum sieht man zunächst einen Schnitzer, der am Boden sitzt und kunstvoll ein Stück Holz bearbeitet. Marcel wird dann von einigen Männern eingeladen, sich an ihren Tisch zu setzen und mit ihnen Tee zu trinken. Er lässt sich eine Adresse in Calais aufschreiben, wo sich vermutlich Idrissas Großvater aufhält. In einer Detailaufnahme wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Tee und die Erdnussschalen am Tisch gelenkt. Die Kamera geht dann in eine Halbtotale über, die einen Überblick über die Szenerie gibt (Screenshot 64). Das Sonnenlicht, das durch die Fenster einfällt, erhellt den Saal und schafft ein gemütliches und harmonisches Ambiente. Im Hintergrund steht ein Saitenspieler, der eine traditionelle afrikanische Musik spielt. Seine Musik begleitet die gesamte Szene und trägt zur allgemein warmen und positiven Atmosphäre des Ortes bei. Es entsteht das Bild eines offenen und kommunikativen kulturellen Ortes, wo Menschen einander wahrhaft begegnen. Marcel wird von den MigrantInnen wie ein Gast empfangen.



Screenshot 64 (ebd., 00:35:44)

Dieser Eindruck wird noch durch weitere Sequenzen im Film verstärkt. Als Marcel in die nahegelegene Stadt Calais fährt, um Idrissas Großvater ausfindig zu machen, besucht er zuerst eine illegale Flüchtlingssiedlung. Er fährt mit einem Taxi über eine unasphaltierte Straße die Küste entlang, um an den abgelegenen Siedlungsplatz am Meer zu gelangen. Als Marcel ankommt, wird er von den dort anwesenden männlichen Flüchtlingen zunächst misstrauisch beobachtet (Screenshot 65). In einer Nahaufnahme werden die Gesichter von zwei Männern sichtbar, die im Hintergrund stehen und Marcel skeptisch anblicken. Erst als Marcel einen

Mann anspricht und erklärt, warum er gekommen ist, entspannt sich die Situation. Schließlich fragt ihn der Mann sogar, ob er etwas essen möchte. Über einem Feuer bereitet er gerade ein Gericht zu. In einer Detailaufnahme wird der heiß dampfende Eintopf gezeigt (Screenshot 66). Die Zubereitung wird durch eine fröhliche afrikanische Musik untermalt, die aus einem kleinen Radiogerät neben der Kochstelle kommt. Die Darstellung der Zubereitung eines traditionellen Gerichts wird hier zum Mittel der Annäherung an die fremde Kultur. In der nächsten Einstellung wird das Essen zusammen verspeist (Screenshot 67). Dabei sitzt Marcel mit den anderen Männern in einem Kreis und es sieht fast so aus, als würde er dazugehören. Während dem Essen unterhält er sich mit einem der Männer, der allmählich Vertrauen zu ihm fasst. Schließlich lachen die beiden Männer sogar miteinander. Im Laufe ihrer Unterhaltung erfährt Marcel, wo sich Idrissas Großvater befindet. Er wurde festgenommen und ist in einem Auffanglager für illegale Einwanderer. Auch hier wird der Lebensort der Migrantinnen in einem positiven Licht gezeigt. Die Männer nehmen Marcel in ihren Kreis auf und teilen sogar mit ihm das Essen.



Screenshot 65 (ebd., 00:41:09)



Screenshot 66 (ebd. , 00:42:01)



Screenshot 67 (ebd. , 00:42:08)

Dieser Ort steht in einem unmittelbaren Kontrast zum Auffanglager für illegale Einwanderer von Calais, wo Idrissas Großvater inhaftiert ist. Marcel geht in der darauffolgenden Sequenz in das Lager, um mit ihm zu sprechen. In Begleitung eines Polizisten durchquert er den Innenhof des Gebäudes, das einem Gefängnis gleicht (Screenshot 68). Die Fenster sind vergittert und das ganze Gelände ist umzäunt. Im Gegensatz zu dem sonnigen Schauplatz am Meer, sieht das Auffanglager grau und undifferenziert aus. Die eintönigen Fassaden, die im Hintergrund sichtbar sind, bieten ein recht trostloses Bild. Erneut wird Marcel von den dort inhaftierten Flüchtlingen eindringlich beobachtet. Die Flüchtlinge werden in mehreren aufeinanderfolgenden Gegenschussaufnahmen gezeigt. Alle wenden misstrauisch ihre Blicke in Marcells Richtung.



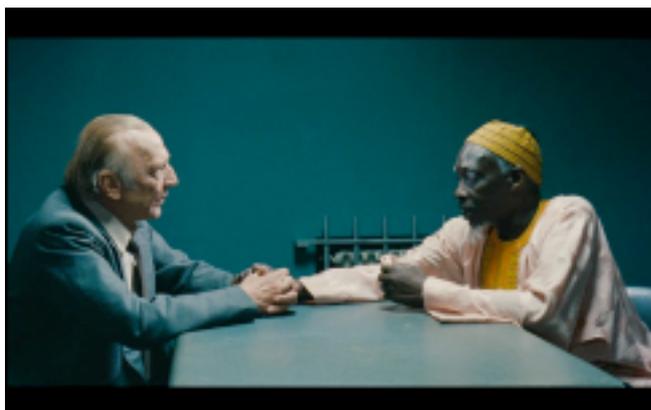
Screenshot 68 (ebd. , 00:43:14)

Durch die Gegenüberstellung der Schauplätze werden die vorherrschenden Lebensbedingungen in Frankreich und die kritischen Lebensverhältnisse von MigrantInnen eindringlich dargestellt. Während ihr Lebensmilieu in einem weitgehend positiven Licht gezeigt wird, wirken die übrigen Schauplätze des Films wie der Bahnhof, das Arbeiterviertel oder das Auffanglager für illegale Einwanderer traurig und leblos. Die in tristem blau und

grau gehaltenen Bilder bringen die soziale Kälte an diesen Orten zum Vorschein. Gleichzeitig betont der Film aber den Austausch zwischen den verschiedenen kulturellen Milieus. Die Flüchtlinge, die Marcel kennenlernt, begegnen ihm mit großer Freundlichkeit.

3.3.1. Die optimistische Botschaft des Films

Die Szene, in der Marcel schließlich Idrissas Großvater Mahamat Saleh im Auffanglager von Calais kennenlernt, ist bedeutungsvoll inszeniert. Marcel und Mahamat Saleh sitzen sich in einem kahlen Raum des Auffanglagers gegenüber. Mahamat Saleh schildert ihm die Situation seiner Familie und gibt ihm die Adresse von Idrissas Mutter in London. Dabei erfährt Marcel, dass Idrissas Vater bereits gestorben ist. Als Marcel Mahamat Saleh fragt, was er selber vorhat, bringt er mit einem afrikanischen Sprichwort seine Hoffnungslosigkeit zum Ausdruck: „*La cruche retourne toujours au puit, jusqu'à ce qu'elle se casse*“ (*Le Havre* 2011). Allerdings kann Mahamat Saleh, der bereits ein alter Mann ist, seiner eigenen Situation nicht optimistisch entgegensehen. Die Gemeinsamkeit der beiden Männer wird betont, indem sie während der gesamten Szene zusammen im Bild gezeigt werden. Zum Schluss legt Mahamat Saleh sogar die Hand auf Marcells Arm, was als Geste des Vertrauens und der Freundschaft gedeutet werden kann (Screenshot 69). Gleichzeitig gibt ihm Marcel das Versprechen, zu helfen.



Screenshot 69 (ebd., 00:45:23)

Das Motiv dieser Szene wiederholt sich gegen Ende des Films noch einmal, doch dieses Mal findet die Begegnung zwischen Idrissa und Arletty statt. Marcel hat den Jungen beauftragt, an seiner Stelle ins Krankenhaus zu gehen, um seiner Frau ein Paket zu überbringen. Marcel ist selber mit der Organisation eines Benefizkonzerts für Idrissa völlig überfordert. Als Idrissa das Krankenzimmer betritt, stellt er sich bei Arletty als ein Freund von Marcel vor. Dann

sagt er ihr, sie solle schnell wieder gesund werden, weil Marcel ohne sie nicht auskommen würde. Zum Abschied geben sie sich die Hand, so wie Marcel und Mahamat Saleh in der früheren Szene (Screenshot 70).



Screenshot 70 (ebd. , 01:06:23)

Arletty sieht ihn mit weit aufgerissenen Augen und voller Verwunderung an, als wäre er eine Erscheinung. In diesen beiden Szenen, die sehr ähnlich aufgebaut sind, wird eine Begegnung zwischen zwei Menschen inszeniert, die sich fremd und dennoch sehr vertraut sind. Dieses Motiv legt nahe, dass es ein gegenseitiges Verständnis gibt und dass die Gemeinsamkeiten über alle kulturellen Unterschiede hinweg überwiegen. Die Wiederholung desselben Bildaufbaus macht auch deutlich, dass die Szenen in Le Havre stark choreografiert sind.

3.4. Zwischen Fiktion und sozialer Wirklichkeit

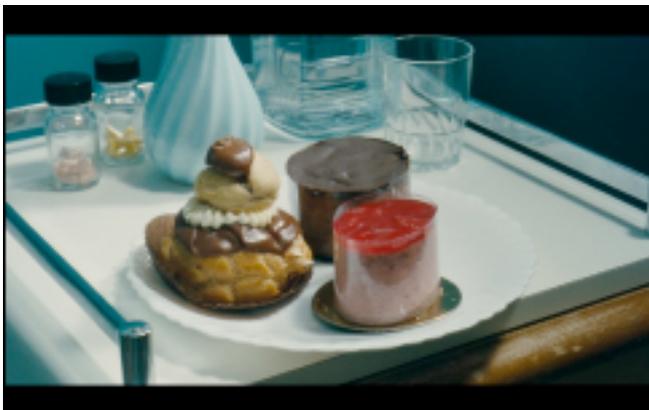
3.4.1. Eine surreale Stimmung – Die Ästhetik der Bilder und die Sprache

In „Le Havre“ herrscht eine surreale Stimmung, die durch komische Elemente und Situationen verstärkt wird. Exemplarisch dafür ist eine absurde Szene, in der eine Ananas vorkommt. Auf seiner Suche nach Idrissa unternimmt der Kommissar Monet Nachforschungen in Marcells Wohnviertel und befragt den Lebensmittelhändler. Dieser gibt ihm nur ausschweifende Antworten und verkauft ihm beim Abschied eine Ananas. Als Monet in der darauffolgenden Szene mit der Ananas ins Dunkel der Kneipe „La Moderne“ eintritt, löst er Verwunderung unter der Stammkundschaft aus. Die dort anwesenden Männer hören plötzlich auf zu reden und starren ihn an. Monet setzt sich an einen Tisch und stellt die Ananas wie eine Trophäe vor sich ab (Screenshot 71). Mit seiner Ananas – ausgerechnet eine exotischen Frucht – wirkt Monet seltsam deplatziert und lächerlich.



Screenshot 71 (ebd., 00:55:31)

Der Film spielt auch häufig mit Farben, um Verfremdungen zu erzeugen. Während ihres Krankenhausaufenthaltes bekommt Arletty Besuch von zwei benachbarten Freundinnen. Zu Beginn der Szene wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die bunten Torten auf Yvettes Nachttisch gelenkt, welche die zwei Frauen mitgebracht haben (Screenshot 72). Im Bildhintergrund sind auch zwei kleine Medikamentenflaschen zu sehen, die rosafarbene und gelbe Pillen beinhalten. Diese Elemente bringen Farbe in das sterile und triste Krankenhauszimmer.



Screenshot 72 (ebd. , 00:57:25)

Neben diesen inszenatorischen Elementen kommen im Film auch häufig komödiantische Dialoge vor. Die faktische Unfähigkeit und Unbeholfenheit der Figuren, auf empathische Weise miteinander zu kommunizieren, erzeugt komische und humorvolle Situationen. Die wortkargen aber pointierten Dialoge bringen wieder Leichtigkeit in die Handlung, die von einer traurigen und melancholischen Grundstimmung geprägt ist. Besonders Marcel legt einen trockenen und stoischen Humor an den Tag, der es ermöglicht, einen anderen Blick auf die Realität zu werfen. Als der Kommissar Monet ihm das erste Mal seine Dienstmarke vorhält, trotz Marcel seiner Autorität. Er behauptet, er habe sie nicht richtig gesehen und es könne

sich genauso um eine Seniorenkarte für die U-Bahn handeln. Mit dieser frechen Antwort macht er sich offensichtlich über den Kommissar lustig, da es gar keine U-Bahn in Le Havre gibt. In einer weiteren Szene fordert Marcel auf humorvolle Weise das Recht ein, mit Idrissas Onkel zu sprechen. Um ihn im Sicherheitstrakt einer Strafanstalt besuchen zu dürfen, muss Marcel bei der Fremdenpolizei eine verwandtschaftliche Beziehung nachweisen. Der sonst wortkarge Marcel erklärt sich kurzerhand zum Bruder des Onkels und gibt vor, er sei der Albino in der Familie. Dies tut er mit einer so großen Selbstverständlichkeit und Überzeugung, dass der Beamte schließlich nachgibt. Die Komik in dieser Szene stellt die Machtverhältnisse in Frage und verdeutlicht, dass der Film tradierte Muster ablehnt.

Somit beeinflussen die stilisierten Szenenbilder und die besondere Form der verbalen Kommunikation die Wahrnehmung des Films. Sie verleihen der Erzählung eine surreale Note und märchenhafte Züge. Dieser Eindruck wird durch die Überzeichnung der Charaktere, die sich wie Märchenfiguren in gut und böse einteilen lassen, noch verstärkt. Der Film weist auch verschiedene Zeitebenen auf, die eine besondere Stimmung erzeugen. Obwohl die Geschichte in der Gegenwart spielt, wird durch die Ausstattung, die Kleidung, die Fahrzeuge ein Ambiente erschaffen, das an die fünfziger Jahre erinnert. In diesem altmodischen Setting, in dem noch Telefone mit Drehscheiben vorkommen, tauchen immer wieder Ausstattungselemente auf, die sich der heutigen Zeit zuordnen lassen wie das Mobiltelefon des Denunzianten, die moderne Ausrüstung der Polizisten oder der Euro als Zahlungsmittel. Diese gewollten Anachronismen machen die Geschichte universell und zeitlos. Angeblich musste Kaurismäki mehrere Städte bereisen, um den passenden Drehort für seinen Film zu finden, weil die Geschichte nahezu in jedem europäischen Land spielen könnte. Der Film bleibt den Umständen in der Realität jedoch nie wirklich fern. Trotz seiner märchenhaften Züge und seines universellen Charakters, greift der Film ein aktuelles soziales Problem auf.

3.4.2. Die Darstellung einer sozialen Realität

Die Handlung des Films spielt immer wieder auf soziale, politische und gesellschaftliche Verhältnisse an, die außerhalb des Films liegen. In der Montage wird sogar ein direkter Bezug zur Realität hergestellt, indem ein authentischer Fernsehbericht gezeigt wird. Dieser Bericht erlaubt auch eine zeitliche Verortung des Geschehens. Marcel sieht den Bericht auf einem kleinen Fernseher in seiner Stammkneipe, unmittelbar nach seiner ersten Begegnung mit Idrissa. Es wird von einer heftigen Konfrontation zwischen der Polizei und einer Gruppe von Flüchtlingen berichtet. Es heißt, die Polizei hätte eine improvisierte Wohnsiedlung namens

„La jungle“, in der Flüchtlinge monatelang gelebt haben, gewaltsam geräumt. In der Fernsehreportage sind aufgebrachte Menschen zu sehen, die gegen die Zwangsräumung protestieren. Einige halten ein Spruchband mit der Aufschrift „*The jungle is our house Plz don't destroy it, If you do so then where is the place to go?*“²⁰. Es wird offensichtlich, dass die Räumung die Menschen besonders hart trifft, als ein Junge gezeigt wird, der sich Tränen aus dem Gesicht wischt (Screenshot 73). Das Flüchtlingslager, von dem hier berichtet wird, hat tatsächlich existiert und befand sich im Nordosten von Calais. Es war nicht nur ein Zufluchtsort für viele Flüchtlinge sondern auch ein wichtiges Symbol für die illegale Einwanderung in Frankreich. Die Flüchtlinge, die aus Kriegs- und Krisenländern wie Afghanistan, dem Irak oder dem Sudan stammen, wohnten in Zelten, die sie behelfsmäßig aus Decken und Planen aufgebaut hatten. Frankreich war nur eine Zwischenstation für die Menschen, die eigentlich nach Großbritannien auswandern wollten, wo sie auf ein besseres Leben hofften. Als die Siedlung im Jahr 2009 zerstört wurde, wurden 276 Ausländer von der Polizei festgenommen, darunter 135 Minderjährige (vgl. Rován 2009: [Online]). Anschließend wurde das Siedlungsgelände mit Bulldozern planiert. In dem Fernsehbericht wird auch ein Interview mit dem damaligen Innenminister Eric Besson gezeigt, der versucht, das Durchgreifen der Polizei zu rechtfertigen. Allerdings wurde der Einsatz von der Opposition und Menschenrechtsorganisation verurteilt. Die Politik Eric Bessons, die im Film eindeutig kritisiert wird, kommt auch innerhalb der fiktiven Handlung des Films zum Tragen. Bei der Räumung des Containers wird er verantwortlich gemacht, ein bewaffnetes Sonderkommando beordert zu haben.



Screenshot 73 (ebd., 00:17:54)

Nachdem Marcel den Fernsehbericht gesehen hat, führt er noch ein persönliches Gespräch mit

²⁰ In: *Le Havre* 2011.

seinem Arbeitskollegen Chang. Über dieses Gespräch erfährt man, dass Chang ursprünglich aus Vietnam kommt und nach zwölf Jahren noch immer keinen legalen Status in Frankreich hat. Er habe jahrelang bezahlen müssen, um falsche Papiere zu bekommen. Weil er seine wahre Identität immer geheim halten müsse, fühle er sich fehl am Platz. Ausgehend von seinen persönlichen Erfahrungen beschreibt Chang ein Klima der Unsicherheit, von dem MigrantInnen im Allgemeinen betroffen sind. Die Aufenthaltssituation und die ständig bestehende Angst vor einer Abschiebung beeinflussen maßgeblich die Lebenssituation von MigrantInnen und verursachen eine hohe psychische Belastung. Der Fernsehbericht und Changs persönliche Geschichte, die dem eigentlichen Konflikt des Films vorangestellt werden, betten die Handlung in einen bestimmten sozialen und politischen Kontext ein. Der Zuschauer wird schon im Vorfeld auf die schwierigen Lebensverhältnisse von Asylsuchenden und die restriktive Einwanderungspolitik in Frankreich aufmerksam gemacht.

3.5. Le Havre – Ein Wunschdenken?

3.5.1. Ein hoffnungsvolles Happy End

Die surreale Stimmung, die den Film auszeichnet, erreicht mit dem positiven Ausgang der Geschichte ihren Höhepunkt. Wie in einem Märchen triumphieren zum Schluss die „Guten“ über das Böse. Kaurismäki bezeichnete dieses Ende, in dem die „einfachen Leute“ über die menschenunwürdigen Praktiken des Staatsapparates siegen, als „*happiest Ending in filmhistory*“ (vgl. Homepage Kino.de (o. J.): [Online]).

Die letzten Sequenzen des Films verlaufen zunächst in einem langsamen Erzähltempo. Obwohl sich Idrissa mit Marcel wohlfühlt, überkommt in langsam das Heimweh und die Sehnsucht nach seiner Mutter. In einer Szene wird seine betrubte Stimmung besonders spürbar. Idrissa sitzt auf einer Mauer am Hafen und blickt aufs Meer hinaus, als würde er auf etwas warten. Dabei wird er von hinten in der Halbtotale gefilmt (Screenshot 74). Dann zeigt ihn die Kamera in einer halbnahen Einstellung von vorne. In seinem Gesicht lässt sich eine gewisse Melancholie ablesen. Rechts im Bildhintergrund ist Marcel zu sehen, der an einer Mauer angelehnt ist und eine Zigarette raucht. Er schaut in Idrissas Richtung und wirkt nachdenklich. Durch die statische Kameraführung und die langen Einstellungen wird die gefühlte Erzählzeit gedehnt. Außerdem steigert das langsame Erzähltempo die Ungewissheit über den positiven Ausgang der Erzählung.



Screenshot 74 (ebd., 00:57:07)

In den darauffolgenden Szenen organisiert Marcel die Flucht des Jungen. Ein Schlepper soll Idrissa zu seiner Mutter bringen. Marcells eigene Ersparnisse reichen allerdings nicht aus, um die riskante Überfahrt zu bezahlen. Er berät sich deshalb mit Chang, der sich sofort bereit erklärt, zu helfen und seine finanzielle Unterstützung anbietet. Chang möchte ihm das Geld geben, das er zur Seite gelegt hatte, um seiner Tochter ein Fahrrad zu kaufen. Für Marcel ist dies jedoch keine gute Lösung, da sein Freund das Geld selber braucht. Plötzlich kommen sie auf die Idee, ein Wohltätigkeits-Konzert mit dem Sänger Roberto Piazza alias „Little Bob“ zu veranstalten, um das Geld für den Schlepper zu beschaffen. Der französische Rockmusiker Little Bob kommt ursprünglich aus Le Havre und ist nicht nur eine Lokalgröße, sondern auch in ganz Frankreich bekannt. Im Film heißt es aber, Roberto habe sich mit seiner Frau zerstritten und wolle ohne sie nicht mehr auftreten. Da dieses Konzert Marcells einzige Hoffnung ist, stellt diese Situation ihn erneut vor ein Hindernis. Schließlich gelingt es ihm, ein Wiedersehen zwischen Roberto und seiner Frau Millie in einem kleinen Nachtlokal zu organisieren. In dem Augenblick, in dem sich Roberto und Millie versöhnen und sich gegenseitig ihre Liebe gestehen, werden sie hell beleuchtet (Screenshot 75).



Screenshot 75 (ebd., 01:02:09)

Diese Veränderung des Lichts korrespondiert mit dem Inhalt und bringt plötzlich wieder Wärme ins Bild. Das Konzert, das bereits am nächsten Abend stattfindet, wird ein voller Erfolg. Etwa zwei Minuten lang wird das Konzert wiedergegeben, das von der leidenschaftlichen Bühnenperformance des Sängers Little Bob getragen wird (Screenshot 76). Das kräftige Rot seiner Lederjacke setzt einen Farbpunkt ins Bild und könnte als Zeichen der Rebellion gegen die Gesellschaft gesehen werden. Die Lichteffekte auf der Bühne kontrastieren mit der sonst grauen und tristen Atmosphäre des Films. Sie bringen wiederum Wärme ins Bild und künden von dem Funken Menschlichkeit in dem kalten sozialen Umfeld. Little Bobs schwungvolle Performance bildet ein musikalisches Intermezzo, das die Handlung plötzlich wieder vorantreibt. Unmittelbar nach dem Konzert überschlagen sich die Ereignisse, die auf ein unverhofftes Happy-End zulaufen. Blaulicht und Sirenen am Ausgang des Konzertsaals kündigen das Anrücken der Polizei an und bringen Spannung in das Geschehen.



Screenshot 76 (ebd. , 01:07:21)

Im Anschluss auf das Konzert vereinen Marcells Freunde ihre Kräfte und machen es möglich, dass Idrissa ungesehen bis zum Hafen gelangt, wo er sich gerade noch rechtzeitig in einem Kutter verstecken kann. Zum Abschied geben sich Marcel und Idrissa die Hand und schauen sich dabei lange in die Augen (Screenshot 77). Idrissa bedankt sich und sagt, er werde ihn nicht vergessen. Die Inszenierung des Abschieds vermittelt die tiefe Verbundenheit und Freundschaft zwischen den zwei Figuren. Im nächsten Augenblick taucht schon die Polizei auf, die unter der Leitung des Kommissars Monet eine sofortige Kontrolle des Fischerboots veranlasst. Obwohl Monet seit Wochen nach dem Jungen fahndet und dahinterkommt, wo er am Kutter versteckt ist, bringt er seine Kollegen davon ab, die Durchsuchung fortzusetzen. Um Idrissa zu retten verstößt er gegen seine Berufsethik, was als Auflehnung gegen die staatliche Gesetzeslage im Umgang mit illegaler Einwanderung verstanden werden kann. Indem der Kommissar Idrissa in Schutz nimmt und seine Festnahme verhindert, zeigt er sich am

Ende des Films mitfühlend und solidarisch.



Screenshot 77 (ebd., 01:19:23)

Nachdem das Abenteuer für Idrissa einen glücklichen Ausgang gefunden hat, richtet sich die Aufmerksamkeit wieder auf die Nebenhandlung, nämlich auf das Schicksal der sterbenskranken Arletty. Bei einem letzten Besuch im Krankenhaus erfährt Marcel, dass Arletty wie durch ein Wunder von ihrem Krebsgeschwür geheilt ist und nachhause zurückkehren kann. Diese wundersame Heilung verstärkt die bereits vorhandenen märchenhaften Züge des Films. Darüber hinaus zeichnet sich dadurch eine deutliche Parallele im Leben von Idrissa und Arletty ab. Es scheint, als ob Arletty denselben Kampf, den Idrissa gegen seine äußeren Feinde gewonnen hat, im inneren ihres Körpers verlegt hätte. Die Bewältigung ihre Krebserkrankung kann daher als Metapher dafür gesehen werden, dass schlussendlich das Gute über das Böse siegt. Die Wiedervereinigung von Marcel und Arletty wird im Film wie eine Hochzeit zelebriert. Die Heckscheibe des Taxis, mit dem die beiden nachhause fahren, ist zufällig mit einer Gardine aus weißer Spitze geschmückt (Screenshot 78).



Screenshot 78 (ebd., 01:25:32)

Das plötzliche Aufblühen eines Kirschbaums vor dem Haus von Marcel und Arletty in der

letzten Szene, verleiht der übertrieben positiven Wende des Films abschließend noch eine letzte surreale Note (Screenshot 79). Der Kirschbaum kann zum einen als Hoffnungsträger und Ausdruck des Paradiesischen, zum anderen aber auch als Symbol für den deutlichen Bruch mit der Realität gesehen werden. Zum Schluss ist auch das Licht wieder gleichmäßig über die Szene verteilt. Es dominieren wieder helle Lichtwerte, die den positiven Ausgang des Films unterstreichen.



Screenshot 79 (ebd., 01:26:20)

Mit seinen märchenhaften Zügen und seinem Happy End, scheint der Film eine ideale gesellschaftliche Situation heraufbeschwören zu wollen:

„Nachdem die Geschichte auf wunderbare Weise dahingeflossen ist, geschieht vollkommen unerwartet am Schluss ein veritables Wunder. [...] Dieses fast Zuviel des Guten bedeutet wohl, dass das, was wir während 93 Minuten erlebt und genossen haben – leider – nicht Realität, sondern bloss Wunschdenken, ein Traum, ein Märchen ist.“ (Homepage Der-andere-Film.ch (o. J.): [Online])

Le Havre wird als ein Sehnsuchtsort dargestellt, wo eine ungebrochene Solidarität zwischen den Menschen herrscht. Der glückliche Ausgang der Geschichte, die auf bestmögliche Weise für Idrissa und Marcel endet, gleicht einem Wunder. Ist der Film auf Grund seines warmherzigen, optimistischen Erzähltons, seiner märchenhaften Form und seines Happy Ends weniger sozial wirksam? Wird die Kritik an der Asylpolitik durch den glücklichen Ausgang des Films nicht eher verstärkt? Eine Utopie ist nicht nur ein Wunschdenken, sondern sie beschreibt auch ein realisierbares Programm. Um dies zu erläutern möchte ich Derrida heranziehen, der von der Demokratie spricht, die stets „im Kommen“ ist.

3.5.2. Derrida und die „Demokratie im Kommen“

Derrida durchleuchtet die wesenhaften Züge der Demokratie im 21. Jahrhundert – in einem Zeitalter, in dem das Recht zum Instrument ungerechter Machtausübung geworden ist. Vor dem Hintergrund, dass sich vermeintliche Rechtsstaaten mehr und mehr vom demokratischen Vorbild distanzieren, erinnert Derrida daran, was Demokratie eigentlich bedeutet. Seiner Ansicht nach ist Demokratie nicht einfach eine Idealvorstellung, auch wenn sie immer etwas von der Wirklichkeit entrückt wirkt. Sie trachtet stets danach, die gegenwärtigen Probleme auf so unterschiedlichen gesellschaftlichen Gebieten wie dem Stimmrecht, der Pressefreiheit oder der Abschaffung sozialer Ungleichheiten zu lösen. In ihrem Bestreben, Gerechtigkeit wiederherzustellen, setzt sich die Demokratie über unbefriedigende politische Entscheidungen hinweg. Sie hinterfragt die bestehende Rechtslage in einem Staat und bewegt sich daher in einem Bereich „(...) *zwischen dem Politischen und dem Jenseits des Politischen*“.²¹ Derrida definiert sie als etwas, das „stets im Kommen bleibt“ und bezieht sich dabei auf eine seiner philosophischen Schriften von 1989/90, in der er diesen Ausdruck zum ersten Mal verwendete. Der Ausdruck der „Demokratie im Kommen“ begründet er zunächst damit, dass es bisher noch keine Demokratie gibt, die ihres Namens würdig ist. Sie richtet sich gegen die „*Feinde der Demokratie*“, also gegen selbsternannte Demokratien, die vorgeben gerecht zu sein, hinterrücks aber die Menschenrechte verletzen:

„Der Ausdruck »kommende Demokratie« steht zweifellos für eine kämpferische und schrankenlose politische Kritik oder verlangt doch danach. Als Waffe gegen die Feinde der Demokratie erhebt sie Widerspruch gegen jede naive oder politisch mißbräuchliche Rhetorik, die als gegenwärtige oder faktisch bestehende Demokratie ausgibt, was dem demokratischen Anspruch in der Nähe oder Ferne, zu Hause oder in der Welt, unangemessen bleibt: überall dort, wo die Diskurse über Menschenrechte und Demokratie zum obszönen Alibi verkommen, wenn sie sich mit dem entsetzlichen Elend von Milliarden Sterblicher abfinden, die der Unterernährung, Krankheit und Erniedrigung preisgegeben sind, die nicht nur in erheblichem Maße Wasser und Brot, sondern auch Gleichheit und Freiheit entbehren und denen die Rechte entzogen sind, die jedem, irgendwem, zukommen (...).“ (Derrida 2003: 123)

²¹ Diese Gedanken fasst Derrida in dem folgenden Zitat zusammen:

„Die Demokratie ist (...) im Rückstand zu sich und zugleich sich selbst voraus, dem Einunddemselben ihrer selbst, unendlich in ihrer Unfertigkeit jenseits aller bestimmten Unfertigkeiten, jenseits aller Beschränktheiten auf so unterschiedlichen Gebieten wie dem Stimmrecht (zum Beispiel für Frauen – seit wann? –, für Minderjährige – ab welchem Alter? –, für Ausländer – für welche und auf welchem Territorium? –, um einige zufällig aufgegriffene Musterbeispiele für Tausende ähnlicher Probleme zu nennen), der Pressefreiheit, der Abschaffung der sozialen Ungleichheiten auf der ganzen Welt, dem Recht auf Arbeit, diesem oder jenem neuen Recht; kurz: der ganzen Geschichte eines (nationalen oder internationalen) Rechts, das niemals der Gerechtigkeit entspricht, wobei die Demokratie ihren Ort stets nur an der schwankenden und unsichtbaren Grenze zwischen Recht und Gerechtigkeit, das heißt zwischen dem Politischen und dem Jenseits des Politischen sucht.“ (Derrida 2003 : 62)

Die Demokratie im Kommen, die Derrida auch als ein Versprechen bezeichnet, kann dazu beitragen, gegenwärtige soziale Verhältnisse zu hinterfragen und Lösungen für scheinbar aussichtslose oder schwer zu lösende Probleme anbieten. Auch wenn die Idee der Demokratie utopisch erscheinen mag, ist sie der Garant für Gerechtigkeit in der Politik und in der Gesellschaft. Für Derrida ist Politik nur dann progressiv, wenn sie sich auch neu definieren kann und versucht, über ihre Beschränktheit und ihre Unfertigkeiten hinwegzukommen.

Auch wenn „Le Havre“ märchenhafte Züge aufweist und durch das Happy End eine ideale gesellschaftliche Situation heraufbeschwört, läuft er auf eine Verbesserung der sozialen Verhältnisse in der Realität hinaus. Im Sinne einer „Demokratie im Kommen“ hinterfragt der Film die sozialen Verhältnisse und setzt sich gleichzeitig mit dem Aufkommen eines neuen politischen Bewusstseins im Umgang mit Migration und Asyl auseinander. Der Film zeigt wie ungerecht die Abschiebungsbehörden über das Hierbleiben und Weggehen von Flüchtlingen entscheiden. Ironie und Witz machen ein Thema nicht zwingend unterhaltsamer oder konsumierbarer, sondern können den Zuschauer aufrütteln und irritieren (vgl. Hickethier 1995: 40). Durch die ironisch-distanzierte, oft auch heitere Form des Erzählens, die den Film auszeichnet, kommt die wahrhaftige Unmenschlichkeit der Abschiebepraktiken zum Vorschein.

IV. DIE KONSTRUKTION DES FREMDEN UND DIE SOZIALKRITIK BEI FASSBINDER, AKIN UND KAURISMÄKI

4.1. Das Bild des Fremden in den Filmen

4.1.1. Positive Figurenausstattungen

In „Angst essen Seele auf“, „Gegen die Wand“ und „Le Havre“ wird das Fremde nicht als Bedrohung für den Zuschauer dargestellt. In allen drei Filmen vermitteln Großaufnahmen Intimität und Nähe zu den Figuren. Die Mimik der abgebildeten Köpfe wird sichtbar und gibt einen Einblick in das Gefühlsleben der dargestellten Figuren. Diese Nähe ermöglicht eine Identifikation des Betrachters. Ali, Sibel und Idrissa, die den kulturell Anderen in den Filmen verkörpern, werden als Freunde und nicht als Feinde dargestellt. Die Besetzung der Figuren spielt dabei eine erhebliche Rolle.

Laut Hickethier würde einem Schauspieler von gefälligem Aussehen oder einem strahlenden jungen Heldenpaar die Sympathie des Zuschauers automatisch zuwachsen (vgl. Hickethier 1995: 27). Hickethier bezeichnet den Moment, in dem ein allgemeiner Stereotyp zu Gunsten eines individuellen Falls aufgegeben wird als „*Moment der Ausländereinschätzung*“ (ebd.: 27). Damit beschreibt er das Phänomen, dass Menschen, die sonst Vorurteile gegenüber einer anonymen Gruppe von Ausländern haben, einzelnen Ausländern offen gegenüber stehen können. Dieser Sinneswandel gegenüber einzelnen Ausländern wird meistens durch eine persönliche Begegnung am Arbeitsplatz oder in der näheren Umgebung ausgelöst. Laut Hickethier lässt sich dieses Phänomen auch in der Rezeption von Filmen beobachten:

*„Eine solche Dichotomie wird auch in der Filmwahrnehmung wirksam. Der Geschichte des einzelnen können wir mit Interesse und Zuneigung verfolgen, ohne daß unsere Meinung von **den** Ausländern allgemein verändert. Spielfilme leisten einer solchen gespaltenen Wahrnehmung in der Regel durch die Besetzung und Inszenierung Vorschub.“* (ebd.: 27)

Auch ein Zuschauer kann dem Fremden im Film seine Sympathie zutragen und gleichzeitig Vorurteile gegenüber Ausländern haben. Ali, Sibel und Idrissa werden in den Filmen vorwiegend positive Eigenschaften zugesprochen, die eine Identifikation mit ihrer Figur erleichtern. Positive Figurenausstattungen zerstören allerdings nicht zwingend vorhandene negative Bilder vom Fremden. Die Darstellung des Fremden hängt nicht alleine von der Besetzung ab, sondern auch von den Lebensgewohnheiten, den Verhaltensweisen oder der Beherrschung der Sprache (vgl. ebd.: 28). Wie in vielen anderen Filmen über Gastarbeiterprobleme wird in „Angst essen Seele auf“ die mangelhafte Beherrschung der

Sprache zu einem zentralen Merkmal, um den Fremden innerhalb der Erzählung als „nichtdazugehörend“ zu charakterisieren.

4.1.2. Angst essen Seele auf – Das Fremde als das Unterdrückte

Ali repräsentiert die Figur des ausländischen Gastarbeiters, der unter schwierigen Lebensbedingungen in Deutschland leben muss. Er hat einen überaus fragilen Status innerhalb der Gesellschaft, in der er sich nicht heimisch fühlt und in der er nicht als vollwertiger Mensch angesehen wird. Er erlebt eine starke Ausgrenzung innerhalb der deutschen Gesellschaft, was sich sehr deutlich über die Reaktionen seiner Mitmenschen und der geringen Wertschätzung, mit der sie ihm begegnen, manifestiert.

Als Mechaniker in einer Autowerkstatt muss er hart arbeiten und viele Überstunden machen. In einer der letzten Sequenzen des Films sucht Emmi ihn in der Arbeit auf, um sich mit ihm zu versöhnen und weil sie ihn bitten möchten, zu ihr zurückzukommen. Es ist der einzige Moment im Film, in dem Ali in seinem Arbeitsalltag und seinem gewöhnlichen Lebensumfeld gezeigt wird. Sein mit Öl und Staub verschmiertes Gesicht und sein müder Blick, die in einer Großaufnahme gezeigt werden, verdeutlichen, dass er eine schwere körperliche Arbeit leisten muss (Screenshot 80).



Screenshot 80 (*Angst essen Seele auf* 1974, 01:21:15)

Mit seinem auffälligen „südländischen“ Typ, seiner dunklen Hautfarbe und seiner stattlichen Figur entspricht Ali in „Angst essen Seele auf“ am ehesten dem kollektiven Bild des Fremden. Auf Grund seines Aussehens und wird er von der Mehrheit der Deutschen im Film als Exote und Eindringling wahrgenommen. Seine fremde Herkunft und seine gesellschaftliche Randstellung ermöglichen es ihm nicht, als vollwertiges Mitglied am kollektiven Lebensvollzug teilzuhaben (vgl. Lösch 2005: 38).

Er wird selbst von Emmi als kurioses Objekt betrachtet und abschätzig behandelt, als sie sich gegen Ende des Films von ihm distanziert. Ihr verändertes Verhalten gegenüber Ali wird besonders in einer Sequenz in ihrer Wohnung deutlich, in der sie Ali ihren befreundeten Arbeitskolleginnen vorstellt. Indem sie ihm befiehlt „Schönen guten Tag!“ zu sagen, behandelt sie ihn nicht wie einen erwachsenen Menschen, sondern wie ein unmündiges Kind. Darüber hinaus spricht sie über ihn in der dritten Person, obwohl er anwesend ist. Mit dem Satz „Der wäscht sich, der duscht sogar jeden Tag!“ verrät Emmi ein intimes Detail über ihn und kommt der indiskreten Neugier ihrer Freundinnen entgegen. Schließlich fordert sie ihre Freundinnen dazu auf, Alis Muskeln anzufassen und seine Haut zu berühren (Screenshot 81). Die Frauen befühlen seine Arme und drehen sich um ihn herum, um ihn von allen Seiten zu bestaunen. Indem sie Ali wie ein Schauobjekt vorführt, erniedrigt sie ihn vor anderen Menschen und schließt ihn bewusst aus der Gruppe aus (vgl. Graf 2009: 388).



Screenshot 81 (ebd., 01:16:53)

Auch wenn der Film nicht zum Ziel hat, dem Zuschauer das Bild des Fremden als Feind zu vermitteln, wird Ali innerhalb der filmischen Handlung von der Mehrheitsgesellschaft als Eindringling wahrgenommen und verstoßen. Durch die Überzeichnung seiner Andersartigkeit wird seine marginale Stellung in der Gesellschaft anschaulich vorgeführt. Während Ali einem stereotypen Bild des Fremden entspricht und auf Grund seines Aussehens diskriminiert wird, fügen sich Sibel und Idrissa nicht so selbstverständlich in die Rolle des kulturell Anderen.

4.1.3. Gegen die Wand – Das Fremde als das Heimatlose

Während Ali in „Angst essen Seele auf“ einem stereotypen Bild des Fremden entspricht, ruft Sibel alleine auf Grund ihres jugendlichen Aussehens nicht automatisch Feindbilder wach. Im Gegenteil: Als fröhliche und attraktive Zwanzigjährige erscheint sie zunächst als klassische

Sympathieträgerin. Im Unterschied zu Ali erlebt sie keine direkten Diskriminierungen auf Grund ihres Aussehens. Ihre Sinnlichkeit und Emotionalität in einigen Momenten des Films tragen auch zur wirksamen Identifikation mit ihrer Figur bei. Im Gegensatz zu Cahit sprüht die deutlich jüngere Sibel förmlich vor Lebenslust.

Sibel lässt sich nicht ausschließlich der türkischen Kultur und ihren Traditionen zuordnen, da sie in Deutschland aufgewachsen ist und sich sowohl sprachlich als auch kulturell dem deutschen Lebensstil angepasst hat. Die Heimat ihrer Eltern, die Sibel nicht annehmen will und als Fremde empfindet, steht somit der selbstgewählten Heimat Deutschland gegenüber, in der sie sich längst zu Hause fühlt. Allerdings ist sie zwischen ihren familiären Verpflichtungen und ihrem persönlichen Wunsch, ein freies und selbstbestimmtes Leben zu führen, hin- und hergerissen. Da sie in Deutschland aufgewachsen ist und eine moderne Lebensweise kennengelernt hat, möchte sie sich nicht in die untergeordnete Rolle einfinden, die türkischen Frauen traditioneller Weise zugewiesen wird. Ihre Familie, in der die Männer das Sagen haben und die türkische Tradition streng ausgelebt wird, spiegelt ein spezifisch türkisches Mittelklassenmilieu in Deutschland wider:

„Der Film wählt kein islamisches Milieu, in dem die Frauen etwa Kopftücher tragen, und auch keine bäuerliche Familie, sondern eine repressive, traditionalistische und mit allen Insignien durchschnittlichen Wohlstands ausgezeichnete Familie. GEGEN DIE WAND setzt sich nicht speziell mit dem Thema Islam auseinander, sondern mit der repressiven Haltung männlicher Mitglieder des türkischen Milieus.“ (Wienen, Twele 2004: 8-9 [Online])

Sibels Vater und Bruder, die sie nach wie vor wie ein kleines Mädchen behandeln und sich in ihre privaten Angelegenheiten einmischen, erwarten von ihr, dass sie einen Türken heiratet und die strengen Regeln und Sitten ihrer Kultur befolgt. Sibel fühlt sich jedoch dazu nicht bereit: Sie möchte Lebenserfahrungen sammeln und verschiedene Männer kennenlernen. Den einzigen Ausweg sieht sie darin, mit Cahit, der ihr zufällig über den Weg gelaufen ist, eine Scheinehe einzugehen. Dadurch erhofft sie sich von ihrer traditionsverhafteten patriarchalen Familie zu entkommen.

Mit Cahit gelingt es ihr anfänglich, sich zu emanzipieren und nach ihren eigenen Vorstellungen zu leben. Dieser Wandel macht sich zunächst durch äußere Veränderungen bemerkbar: Sibel hat einen neuen Haarschnitt und lässt sich ein Bauchnabel-Piercing und ein Tattoo am unteren Rücken machen. Parallel dazu fängt sie an, im Friseursalon von Cahits Freundin Maren zu arbeiten. Maren ist auf Grund ihrer starken erotischen Ausstrahlung und ihre freie Lebensweise eine wichtige Identifikationsfigur für Sibel:

„Sie hat die Maske Marens übernommen und sieht sich nun in der Rolle einer freiheitlichen Deutschen, im Gegensatz zu früher, als sie ein unterdrücktes türkisches Mädchen war. Aus ihrem neuen Äußeren lässt sich somit auch ihre neu gewonnene Freiheit sowie die Abgrenzung von ihrer traditionsverhafteten Familie ablesen.“ (Mackuth 2007: 67)

Mit Partys, Drogen und One-Night-Stands genießt Sibel ihr neues Leben in vollen Zügen. Eines Abends sitzen Sibel und Cahit in seiner Stammkneipe. Während Cahit viel redet und trinkt, beginnt Sibel mit einem Mann zu flirten, der an der Theke steht. Schließlich schläft Cahit auf einem Sofa ein und Sibel folgt ihrem neuen Verehrer Nico nachhause (Screenshot 82).



Screenshot 82 (*Gegen die Wand* 2004, 00:49:30)

Obwohl Sibel die Freiheiten einer deutschen Frau auslebt, kann sie ihre türkische Identität nicht ganz ablegen. Dies zeigt sich insbesondere in einer überaus sinnlichen Szene des Films, in der sie für Cahit ein typisch türkisches Gericht nach einem Rezept ihrer Mutter kocht. Das Kochen von gefüllten Paprika wird mit starker Hervorhebung der exotischen Aspekte ausführlich und aufwändig inszeniert. Als Sibel eine Honigmelone aufschneidet, schleckt sie genüsslich den Saft an der Klinge des Messers ab und blickt dabei Cahit in die Augen. Jede einzelne Etappe der Zubereitung scheint das sexuelle Verlangen auszudrücken, das Sibel für Cahit empfindet. Beim Essen nimmt Cahit auch seinen ersten Liebesbeweis vorweg, indem er zugibt, dass es gar keine so schlechte Idee war, sie zu heiraten (vgl. Mackuth 2007: 66). Gleichzeitig erklingt das türkische Lied „*Madame Despina*“, das von mehreren Personen handelt, die in ein Lokal gehen, um zu essen, zu trinken und sich zu amüsieren. Das Lied begleitet den sorgenlosen Moment zwischen Sibel und Cahit und unterstreicht die türkische Tradition. Diese Szene verdeutlicht, dass Sibel zwischen den Kulturen ist und als Heimatlose keinem Ort wirklich zugehörig ist. Auf der einen Seite kann sie sich von der türkischen Tradition nicht lösen und verkörpert die zweite Generation der in Deutschland lebenden Türken. Andererseits ist sie in Deutschland aufgewachsen und sozialisiert.

4.1.3.1. Kulturelle Entwurzelung und Mehrsprachigkeit

Der Film führt Sibels innere Zerrissenheit anschaulich vor, indem die Geschichte in Hamburg beginnt und sich in Istanbul fortsetzt. Doch auch in Istanbul erlebt Sibel eine Identitätskrise und findet keinen Halt. Diese Krise wird hier erneut über eine starke Verwandlung ihres Aussehens sichtbar: Ihr Äußeres ist nun deutlich maskulin geprägt. Bereits bei ihrer Ankunft am Flughafen in Istanbul trägt sie keine modisch-feminine Kleidung mehr, sondern eine schwarze Bomberjacke, eine graue Cargo-Hose und Sportschuhe. Ihre vormals langen Haare sind kurz geschnitten. In einer Szene geht sie in einen Imbiss und setzt sich an einen Tisch, an dem sich zwei Männer unterhalten. Die Männer sind sichtlich genervt, dass eine Frau sich zu ihnen gesetzt hat und unterhalten sich leise weiter. Sibel bleibt trotzdem an dem Tisch und nimmt demonstrativ einen Schluck Limonade aus einer Dose (Screenshot 83). Dann fragt sie die Männer ungeniert, wo sie Drogen bekommen kann. Hinter dieser selbstbewussten und unerschütterlichen Fassade verbirgt sich jedoch ein tiefes Unwohlsein.



Screenshot 83 (ebd., 01:20:29)

In einem Brief an Cahit schildert Sibel ihre Eindrücke von Istanbul. Ihr Brief, der im Off-Ton eingespielt wird, während sie mit dem Rücken an einer Hausmauer angelehnt ist, beginnt mit den folgenden Worten: „*Mein Geliebter, Istanbul ist eine bunte Stadt voller Leben. Die einzige die hier nicht lebt, bin ich.*“²². Hier wird deutlich, dass sich Sibel in Istanbul auch nicht wirklich zuhause fühlt. Sie hat Sehnsucht nach Cahit und fühlt sich fremd in der neuen Stadt.

Neben diesem Schauplatzwechsel, der eine Identitätskrise bei Sibel auslöst und ihre kulturelle Entwurzelung sichtbar macht, fungiert auch die Sprache im Film als Träger von Identität. Die Figuren sprechen auf Deutsch und Türkisch, wobei die türkischen Dialoge nicht

²² In: *Gegen die Wand* 2004.

synchronisiert sind. Auch die Filmmusik besteht aus türkischen, englischsprachigen sowie aus deutschen Liedern. Diese Mehrsprachigkeit vermittelt eine gewisse Gleichwertigkeit der deutschen und der türkischen Kultur: Deutsch und türkisch lässt sich bei Akin nicht mehr eindeutig auseinanderdividieren (vgl. Volk 2010: 155). Sibel vertritt sowohl die deutsche als auch die türkische Identität im Film, da sie beide Sprache perfekt beherrscht. Für Cahit hingegen stellt die türkische Sprache eine große Herausforderung dar:

„Während Sibel fließend türkisch spricht und innerhalb ihrer Familie auch ausschließlich von ihrer Muttersprache Gebrauch macht, weisen Cahits Türkischkenntnisse große Lücken auf. Er verkörpert einen assimilierten Türken, der die Kultur seiner Eltern nicht mehr auslebt und der sich mehr als Deutscher denn als Türke fühlt [...]“ (Mackuth 2007: 55)

Seine Sprachmängel weisen darauf hin, dass er jeglichen Bezug zu seiner ursprünglichen Heimat verloren hat.

4.1.4. Le Havre – Das Fremde als das Verfolgte

Das genreübergreifende Grundmuster des Fremden als das Verfolgte zeichnet den Fremden als hilfloses Opfer, dem Beistand zu gewähren ist. Die Situation des Fremden, der auf Grund persönlicher Umstände und sozialer Verhältnisse leidet, erregt Mitleid beim Zuschauer. Er wird als wehrloses Geschöpf dargestellt und häufig durch ein Kind verkörpert:

„Das Fremde wird hier als nicht-fremd erklärt, als letztlich vertraut und völlig ungefährlich. Häufig geschieht dies dadurch, daß das Fremde durch Kinder verkörpert wird, die damit von vornhinein als schutzbedürftig ausgewiesen sind. [...]Der kindliche oder auch der Jugendliche Blick auf eine neue und unbekannte Welt erlaubt dem Zuschauer eine Gleichsetzung: So wie dem Kind (als unvorbelastetem, „naiven“ Helden) das Gezeigte fremd erscheint, erscheint es auch dem Zuschauer aus einer anderen Welt als fremd.“ (Hickethier 1995: 24)

Die Infantilisierung des Fremden erscheint ein Mittel dafür zu sein, die Gefühle der anderen Figuren und des Zuschauers zu erobern. Indem das Fremde durch ein Kind verkörpert wird, kann sich der Zuschauer verständnisvoll in seine Lage einfühlen.

Dieses Grundmuster trifft besonders auf den Film „Le Havre“ zu, in dem der kleine Flüchtlingsjunge Idrissa in der Rolle des Fremden ist. Obwohl er noch minderjährig ist, wird er von den Behörden wie ein rechtloser Krimineller behandelt. Hilflos steht er dem Staatsapparat und seiner Fremdenpolizei gegenüber, die ihn als unerwünschten Eindringling verfolgt und damit droht, in abzuschieben. Dabei wünscht sich Idrissa nur eines: Seine Reise nach England fortzusetzen. Ein boshafter und missgünstiger Nachbar (Jean-Pierre Léaud) von Marcel und Arletty versucht sogar zwei Mal, Idrissa bei der Polizei zu denunzieren. In der folgenden Einstellung werden Marcel und Idrissa aus der Perspektive des Nachbars gefilmt,

der sie zum ersten Mal beobachtet (Screenshot 84). Um unbemerkt von seiner Wohnung auf sie hinabblicken zu können, hat er den Vorhang vor seinem Fenster vorsichtig zur Seite geschoben. Er greift dann zu seinem Telefon, um die Polizei über den Aufenthaltsort des Jungen zu informieren. Indem sein Gesicht während der gesamten Szene nicht sichtbar ist, wirkt er noch bedrohlicher.



Screenshot 84 (*Le Havre* 2011, 00:29:32)

Im Laufe der Handlung solidarisieren sich Marcells Freunde und Nachbarn, um Idrissa zu beschützen und vor einer Abschiebung zu bewahren. Selbst der Kommissar Monet (Jean-Pierre Darroussin), der eigentlich dafür verantwortlich ist, Idrissas Flucht nach London zu verhindern und seine Festnahme zu organisieren, steht ihm eigentlich als Helfer zur Seite. Die offene Haltung gegenüber Idrissa hängt weitgehend damit zusammen, dass er noch ein Kind ist und für seine Situation nicht verantwortlich gemacht wird.

Hickethier weist darauf hin, dass die infantile Zeichnung des Fremden zugleich ein Mittel der Beherrschung und eine verschleierte Form der Domestizierung sein kann. Sie stellt den Fremden als ohnmächtiges Opfer dar und nicht als eigenständig handelndes Subjekt. Der Film „Le Havre“ scheint solche Machstrukturen jedoch nicht bestätigen zu wollen. Obwohl Idrissa noch ein Kind ist und ihm aus diesem Grund viele seiner Mitmenschen wohlwollend und beschützend zur Seite stehen, bleibt er autonom. Im Vergleich zu Marcel, der auf die Unterstützung seiner Frau Arletty angewiesen ist, wirkt Idrissa schon sehr erwachsen und selbstständig.

4.1.4.1. Das Motiv der Verfolgung und die Figur des Denunzianten

Der Film „Le Havre“ beginnt mit einem rätselhaften Prolog, der Personen auftreten lässt, die in der nachfolgenden Filmhandlung nicht mehr vorkommen. Dieser Prolog findet in der Bahnhofshalle von Le Havre statt, wo Marcel mit seinem Freund und Kollegen Chang den Reisenden die Schuhe putzt. In einem Close-Up werden Marcells und Changs Schuhputzkästen und weitere Utensilien wie Bürsten und Schuhcremen gezeigt, die sie für ihre Arbeit benötigen. Die beiden stehen fast regungslos an einer Ecke des Bahnhofsgebäudes und werden von den Passanten nicht wahrgenommen, die dicht an ihnen vorüberziehen. Ihre Bewegungslosigkeit steht im starken Kontrast zum regen Treiben der Reisenden am Bahnhof. Der Eindruck, dass sie nicht beachtet werden und bedeutungslos für die Passanten sind, wird verstärkt, indem sie im Hintergrund gefilmt werden (Screenshot 85). Plötzlich kommt ein suspekt aussehender Mann auf sie zu, der einen grauen Anzug trägt und einen schwarzen Aktenkoffer hält. Seine Gesamterscheinung suggeriert, dass er einen kriminellen Hintergrund hat. Ohne ein Wort zu sagen setzt er sich hin und lässt sich von Marcel die Schuhe polieren. Marcells Gesicht entstellt sich, als er merkt, dass an einem Handgelenk des Mannes Handschellen befestigt sind. Ängstlich lässt er den Blick wieder nach unten gleiten und versucht sich ganz auf das Putzen der Schuhe zu konzentrieren. Währenddessen tauchen von rechts und links zwei geheimnisvolle Männer auf, die wie Geheimagenten gekleidet sind und den Mann mit ihren scharfen Blicken bedrängen. Einer der beiden trägt eine dunkle Sonnenbrille, einen beigen Trenchcoat mit aufgestelltem Kragen und Lederhandschuhe (Screenshot 86). Es wird offensichtlich, dass die Männer in dieser Aufmachung eine kriminelle Absicht hegen und den Mann belauern. Durch eine rasche Abfolge von Nahaufnahmen der Figuren wird der Blickwechsel zwischen dem Mann und den Agenten sichtbar gemacht (Screenshot 87). Diese Schuss-Gegenschuss-Schnittfolge erinnert an den Spannungsaufbau in Westernfilmen. Der Mann, für den diese Situation unerträglich wird, erhebt sich plötzlich und eilt zum Ausgang. Dabei stellt sich heraus, dass er kein Franzose ist, da er mit einem starken fremdländischen Akzent „Basta.“ sagt. Die Kamera folgt dem Mann jedoch nicht hinaus, sondern bleibt bei Marcel und Chang, die wie versteinert an ihrem Platz stehen bleiben und dem Mann nachblicken. Laute im Off lassen den Zuschauer jedoch erahnen, dass dem Fremden etwas Schlimmes zugestoßen ist. Wie in einem Krimi hört man zuerst ein Auto, das sich mit rasender Geschwindigkeit nähert und schließlich Schüsse und Schreie. Marcel und Chang, die mit unveränderter Mimik stehen geblieben sind, scheint diese Situation jedoch nicht zu erschrecken. Marcel teilt seinem Freund sogar seine

Erleichterung mit, dass der Mann vorher noch bezahlt hat. Die Reaktion von Marcel und Chang wirkt in Bezug auf das soeben Geschehene völlig unangemessen. Diese skurrile Wendung zeigt, dass Kaurismäki offensichtlich mit den unterschiedlichen genretypischen Motiven des Western- oder dem Kriminalfilms spielt. Die eigentliche Bedeutung dieses Prologs, in dem „Gute“ und „Böse“ gegenübergestellt werden, bleibt jedoch zunächst offen. Erst als sich eine direkte Parallele mit einer weiteren Szene des Films etablieren lässt, entfaltet der Prolog seine handlungsreflektorische Funktion.



Screenshot 85 (ebd., 00:00:53)



Screenshot 86 (ebd., 00:01:43)

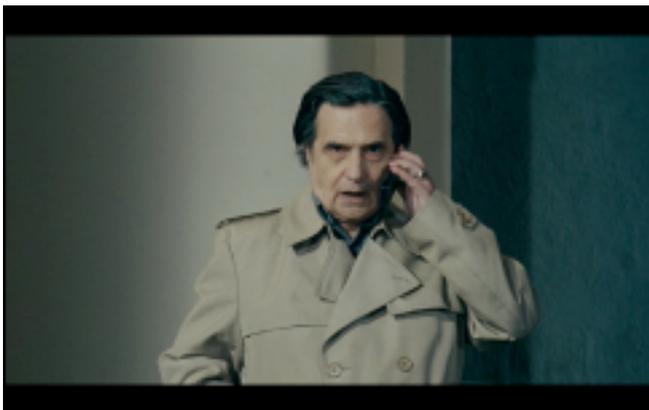


Screenshot 87 (ebd., 00:01:49)

Etwa zur Hälfte des Films begibt sich Idrissa alleine zum Bahnhof, obwohl Marcel ihm verboten hat, in seiner Abwesenheit das Haus zu verlassen. Er hat sich in den Kopf gesetzt, Marcel zu unterstützen und an seiner Stelle arbeiten zu gehen. Er steht an einer Wand der Bahnhofshalle, während die Passanten an ihm vorübergehen. Er wird im Bildhintergrund gefilmt und sieht dadurch klein und hilflos aus (Screenshot 88). Plötzlich bleibt ein älterer Mann stehen, um Idrissa aus der Entfernung zu beobachten. Es handelt sich um den boshafte Nachbarn von Marcel, der Idrissas Flucht verhindern möchte. Als er Idrissa sieht, ruft er sofort die Polizei an, um sie über seinen Aufenthaltsort zu informieren (Screenshot 89). Er hält sogar Idrissa am Arm fest, als dieser die Gefahr spürt und flüchten will. Schließlich befreit ihn aber Marcells Freund Chang aus den Händen seines Verfolgers und ermöglicht ihm die Flucht.



Screenshot 88 (ebd., 00:46:47)



Screenshot 89 (ebd., 00:47:16)

Diese Szene erinnert sehr stark an den Prolog, in dem es auch um die Verfolgung eines Fremden durch mysteriöse Agenten geht. Indem Idrissa nun die Rolle dieses Fremden übernimmt, schließt man als Zuschauer einerseits auf die Unschuld des fremden Mannes im Prolog hin und andererseits ist man schockiert, dass nun ein wehrloses und schutzbedürftiges

Kind in der Opferrolle steckt. Idrissa wird hier wie eine kriminelle Person behandelt und von dem grimmigen Nachbarn angezeigt, der die Rolle des Denunzianten übernimmt. Bezeichnender Weise ist er auch die einzige Figur im Film, die ein Handy besitzt. Indem er wie die mysteriösen Männer im Prolog gekleidet ist, erscheint er Teil eines geheimen Komplotts zu sein. Dabei spielt der Film vermutlich auf das französische Vichy-Regime an, in dem Denunziation und Kollaboration mit dem Bösen nicht nur Einzelfälle, sondern Methode waren. Allerdings wecken die Figuren und die Umstände Erinnerungen an die Zeit des 2. Weltkrieges, in der Juden, politische Gegner und andere Gruppen systematisch verfolgt wurden. So kann auch der Schauplatz der Szene mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in Verbindung gebracht werden, da der Bahnhof an das Deportationsgeschehen erinnert.

4.2. Die machtvolle Position des Fremden in der Gesellschaft

4.2.1. „Liminalität“ nach Victor Turner

Der Ethnologe Victor Turner verwendete den Begriff „*liminality*“, um den sogenannten Schwellenzustand in Ritualen zu bezeichnen. Er erforschte den Ablauf und die Symbolik von Übergangsriten²³ in afrikanischen Stammesgesellschaften, mit dem Ziel, ein Erklärungsmodell für ihre semantische Struktur zu finden.²⁴ Turner übernahm dabei das Modell des Ethnologen Arnold van Gennep, der Übergangsriten in drei Phasen unterteilte: Die Trennungs-, die Schwellen- und die Angliederungsphase. In der ersten Phase eines Rituals löst sich der Einzelne oder eine Gruppe von der Sozialstruktur los, um über die Schwellenphase in den Alltag zurückzufinden. Diese Wiedereingliederung verleiht dem Individuum oder der Gruppe wieder eine klar definierte Position innerhalb der Gesellschaft. In der Schwellenphase (Liminalität) ist das rituelle Subjekt noch von allen Lebensbereichen isoliert. In dieser Phase steht das Subjekt außerhalb des allgemeinen Statussystems und hat jegliche Bindung zu seinem früheren Leben verloren. Da die Schwellenpersonen, auch „Grenzgänger“ genannt, in dieser Phase keine klare Position im kulturellen Raum einnehmen, sind ihre Eigenschaften unbestimmt:

²³ Def.: Übergangsriten sind „ (...) Riten, die einen Orts-, Positions- oder Alterswechsel begleiten“ (Turner 2005: 94).

²⁴ Seine Forschungsergebnisse, welche die allgemeine Gesellschaftstheorie prägten, lassen sich auch auf moderne Industriegesellschaften übertragen.

„Schwellenwesen sind weder hier noch da; sie sind weder das eine noch das andere, sondern befinden sich zwischen den vom Gesetz, der Tradition, der Konvention und dem Zeremonial fixierten Positionen.“ (Turner 2005: 95)

Auf Grund dieser Unbestimmtheit wird der Schwellenzustand in Ritualen oftmals mit dem Tod, Unsichtbarkeit, Dunkelheit, Bisexualität oder mit der Wildnis in Verbindung gebracht (vgl. ebd.: 95). Er gilt als gefährlich, anarchisch, oder auch magisch-religiös (vgl. ebd.: 107). Obwohl Grenzgänger einen vagen Zwischenraum außerhalb der Sozialstrukturen okkupieren, ist ihr Zustand für Turner ein integraler Bestandteil der Kultur. Demnach wären Schwellenpersonen sogar im Stande, soziale Konflikte zu entspannen. Sie könnten gesellschaftliche Machtstrukturen und Hierarchien in Frage stellen und das Gleichgewicht in einem lokalen System wiederherstellen. Um dies zu veranschaulichen nennt Turner Beispiele aus der Volksliteratur und dem traditionellen Western, in denen Grenzgänger als symbolische Figuren auftreten:

„In der Volksliteratur wimmelt es von symbolischen Figuren wie »heiligen Bettlern«, »dritten Söhnen«, »kleinen Schneiderleins« und »Einfaltspinseln«, die die Inhaber eines hohen Ranges ihres Dünkels berauben und sie auf dem Maß allgemeiner Menschlichkeit und Moral reduzieren. Und aus dem traditionellen »Western« kennen wir den heimatlosen, und geheimnisvollen, besitz- und namenlosen »Fremden«, der das moralische und gesetzliche Gleichgewicht in einem lokalen System politischer Machtbeziehungen durch die Ausschaltung der ungerechten weltlichen »Bosse«, die die Kleinbauern unterdrücken, wiederherstellt. In Mythen und Volksmärchen spielen Mitglieder verachteter und rechtloser ethnischer und kultureller Gruppen eine wichtige Rolle, da sie universelle menschliche Werte vertreten und ihnen Ausdruck verleihen.“ (ebd.: 108-109)

Die mythischen Figuren des heimatlosen Fremden oder des kulturell Anderen, die in Western Erzählungen und Volksmärchen häufig vorkommen, stellen die vorherrschenden Machtbeziehungen in Frage. Da sie am Rande einer sozialen Gruppe, Klasse oder Schicht existieren, stellen sie eine Ausnahme in einem normativen und begrenzten System dar. Ihre Randstellung ermöglicht es ihnen, sich den strengen Moralvorstellungen in der Gesellschaft hinwegzusetzen und Missstände sichtbar zu machen. Der Außenseiter symbolisiert daher oft das „Gefühl der Humanität“ in geschlossenen oder strukturierten Gesellschaften (vgl. ebd.: 109). In modernen Industriegesellschaften wird der Schwellenzustand freiwillig gesucht, da er den Menschen eine vorübergehende Befreiung von den normativen Zwängen verspricht.

Nach Turner okkupiert der Fremde eine machtvolle Position und stellt den Status quo in der Gesellschaft in Frage. Die Schwellenphase des Liminalen kann eine Erklärung dafür bieten, warum die Einführung des Fremden in eine filmische Handlung oftmals eine Störung verursacht. Allerdings bringt die Einführung des Fremden die Notwendigkeit hervor, frühere Verhältnisse, die obsolet geworden sind, neu zu definieren. Wenn die Krise bewältigt ist, kann am Ende wieder ein homogener Zusammenhang entstehen, der in vielen Filmen auf eine Versöhnung mit dem Fremden und ein friedliches Miteinander abzielt. Bei Fassbinder, Akin

und Kaurismäki äußert sich die Fremdheit und kulturelle Andersheit der Figuren über die Darstellung eines besonderen Beziehungsverhältnisses. Inwiefern stellt die Beziehung zum Fremden die vorherrschenden Machtverhältnisse in einer Gesellschaft in Frage? Die Figur des Dritten, die in verschiedenen Sozialtheorien vorkommt und historisch gesehen immer als Gefahr für das gesellschaftliche Gleichgewicht betrachtet wurde, bietet einen weiteren Erklärungsansatz für die bedeutende Position des Fremden in der Gesellschaft.

4.2.2. Die Figur des Dritten

Die Figur des Dritten ist eine Größe, die neben dualistischen Semantiken vom Typ wahr/falsch, innen/außen, gut/böse oder eigen/fremd bestehen kann. Kulturwissenschaftliche Theorien räumen dieser transzendenten Figur, die in einer wechselseitigen Beziehung entsteht und daher als Figuration gedacht wird, eine entscheidende Rolle ein. Diese Figur ist nicht vorrangig in einem personalen Sinne zu verstehen, sondern sie kennzeichnet soziale Strukturen, die „(...) *nicht allein in sich ruhig sind (...)*“ und „(...) *auf Seiten des Beobachters wandernde Blickpunkte erzwingen (...)*“ (Koschorke 1971: 18). Auch Niklas Luhmann hat sich als Systemtheoretiker mit einer solch unterwandernden Größe auseinandergesetzt (vgl. Koschorke 1971: 9). Zwischenmenschliche Beziehungen werden dabei nicht mehr in Gegensätzen gedacht sondern als „(...) *persistent(e), in keine Einheit rückführbar(e) oder multiplizierende Dreieck(e) zusammgebaut*“ (ebd.: 9). Heutzutage wird die Figur des Dritten nicht als ein rein zufälliges und punktuelleres Ereignis gedacht, sondern viel mehr als dauerhafter Zustand. Da dieser Zustand des „Dazwischens“ dauerhafter wird, kommt es des Öfteren zu kulturellen Verhandlungen zwischen beiden Parteien (vgl. ebd.: 13).

Die Filme „Angst essen Seele auf“, „Gegen die Wand“ und „Le Havre“ hinterfragen die Differenz zwischen eigen und fremd. Indem sie zwei unterschiedliche Lebenswelten und ihre sozialen Milieus zusammenbringen, führen sie eine dritte Kategorie in die Opposition zwischen eigen und fremd ein. Die Positionen der Figuren sind nicht festgeschrieben, sondern fluktuieren im Verhältnis zueinander. Besonders die Liebesbeziehung von Emmi und Ali und die Freundschaft zwischen Marcel und Idrissa stellen eine Verbindung zwischen zwei verschiedenen Welten her und bringen eine dritte Größe innerhalb eines dualistisch funktionierenden gesellschaftlichen Systems hervor. Diese Beziehungen, die vorherrschende Machtverhältnisse in Frage stellen, werden sogar als Bedrohung für die soziale Ordnung empfunden.

In seinen *Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (1908), die als

Gründungsurkunde der soziologischen Figur gilt, schreibt Georg Simmel, dass das Hinzutreten des Dritten die Gesellschaft konstituiert. Nach Simmels Auffassung wird auch die Ehe als gesellschaftlicher Regulierungsmechanismus durch einen Dritten gestiftet. Als Prototyp der Zweierbeziehung und allerpersönlichstes zwischenmenschliches Verhältnis wird sie immer auch durch überpersönliche soziale Instanzen gelenkt. Diese Instanzen würden laut Simmel sowohl Einfluss auf das inhaltliche Interesse als auch auf die formale Gestaltung der Ehe nehmen. (vgl. Koschorke 1971: 16) Diese These lässt sich besonders auf Emmis und Alis Ehe übertragen, die sich zum äußeren sozialen Druck verhält und sogar neu ausverhandelt werden muss, als dieser Druck am Ende des Films plötzlich wegfällt. Die beiden Protagonisten befinden sich in einer komplexen Dreieckskonstellation mit ihrem sozialen Umfeld, zu dem sie sich unter veränderten Umständen wieder neu verhalten und positionieren müssen. In diesem Zusammenhang schreibt Fassbinder in einem Presseheft, die Liebesgeschichte zwischen Emmi und Ali würde nur dann funktionieren, wenn ein Druck von außen da wäre, um ihnen einen Zusammenhalt zu geben (vgl. Spaich 1992: 269). Der Konflikt zu ihrem sozialen Umfeld würde ihnen einen illusorischen Zusammenhalt geben:

„Thus (...) the racist surround that seemed the source of their trouble really brought Emmy and Ali together, covering up otherwise serious incompatibilities. In this interpretation, the significance of this reversal lies in its depiction of the ways in which obstacles external to a couple can create a false sense of connection between them.“ (Wartenberg 1999: 182)

Diese These bewahrheitet sich im letzten Drittel des Films, als die Situation plötzlich umschlägt und der soziale Druck nachlässt. Dann beginnt es auch im Innenverhältnis des Paares zu kriseln (Spaich 1992: 269). Sie entdecken, dass sie als Paar nicht existieren können, ohne eine feindliche Instanz, die sie von außen anblickt und beurteilt:

„(...) they discover that they cannot exist without being seen by others, for when they are alone, their own mutually sustaining gaze proves to be insufficient to confer on them or confirm in them a sense of identity – that delicate balance between their social, their sexual and their ethnic selves, in the interplay between sameness and difference, self and other. Love at home or even on holiday is incapable of providing the pleasure to conform in the field of vision, and the tragedy is that the couple is incapable of securely attracting the the social eye, either in its approving or its disapproving mode.“ (Elsaesser 1996: 66).

Emmi muss ihre Beziehung zu Ali neu ausverhandeln, als der soziale Druck plötzlich wegfällt. Sie sieht sich vor die Wahl gestellt, entweder ihrem Liebesgefühl nachzugeben und damit Alis Status als Außenseiter anzunehmen, oder ihn zu ignorieren, um von ihren Mitmenschen wieder respektiert zu werden (vgl. Elsaesser 1996: 199). Sie entscheidet sich zuerst gegen ihn und legt damit offen, dass ihre Liebe für Ali nicht bedingungslos ist. Die dramatische Entwicklung des Liebesverhältnisses zwischen Emmi und Ali macht auch deutlich, dass unter gewissen gesellschaftlichen Umständen keine vermittelnde, dritte Größe

mehr entstehen kann. Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive kann sich das dichotomische Denken in einer Gesellschaft so verfestigen, dass selbst Bemühungen um Kompromiss oder Toleranz vergeblich sind (vgl. Koschorke 1971: 24-25).

4.3. Die Hintergründe und sozialkritischen Aspekte der Filme

4.3.1. Das Problem der Fremdenfeindlichkeit und der kulturellen Segregation in Deutschland

Abschließend möchte ich untersuchen, inwiefern die Darstellung interkultureller (Liebes-)Beziehungen in den Filmen eine Nachdenken über die Wirklichkeit und eine Sozialkritik anregen. Rainer Werner Fassbinders Film „Angst essen Seele auf“ ist allem voran eine vielschichtige Beschreibung des Problems der Fremdenfeindlichkeit in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg. In diesem Film wird der marokkanische Gastarbeiter Ali zur Projektionsfläche der Existenzängste der Deutschen. Die Figur des Gastarbeiters etablierte sich bereits Ende der sechziger Jahre im deutschen Film mit dem Phänomen der Arbeitsmigration und dem damit verbundenen gesellschaftlichen Wandel (vgl. Mackuth 2007:1). Mit seinem Film kritisiert Fassbinder vor allem gesellschaftliche Vorurteile und die sozialen Mechanismen, die zum Ausschluss aber auch zur Faszination des „Andersartigen“ führen. Das Thema des Fremdenhasses wird in dem Film allerdings nicht aus einer objektiven Distanz beleuchtet, sondern auf sehr eingehende Weise mit der Geschichte einer scheinbar unmöglichen Liebe. Der Umgang mit den Unterschieden innerhalb dieser multikulturellen Beziehung sowie in einer feindlichen sozialen Umgebung steht im Mittelpunkt der melodramatischen Handlung des Films. Dennoch erscheint der kulturelle Gegensatz in diesem Film nicht unversöhnlich. Die Liebesbeziehung, die sich zwischen Emmi und Ali entwickelt, kann auch als Möglichkeit eines Zusammenlebens in den Differenzen verstanden werden.

Der deutsch-türkische Regisseur Fatih Akin erhielt für seinen Film „Gegen die Wand“ den goldenen Bären bei den Berliner Filmfestspielen und wird als einer der wichtigsten Regisseure des deutschen Kinos im internationalen Kontext gesehen. Auf Grund seiner eigenen kulturellen Herkunft und der Themen, die er in seinen Filmen aufgreift, repräsentiert er insbesondere das „türkisch-deutsche“ Kino (vgl. Mennel 2010: 96). Die Geschichte des türkisch-deutschen Kinos begann im Schatten des Mauerfalls, der einen wichtigen Augenblick im Globalisierungszeitalter markierte und durch den die Nationalstaaten einen großen Machtverlust erlitten. Der Globalisierungsprozess verursachte kulturelle Dynamiken, die zur Entstehung transnationaler Filme beitrugen und die Szene im Allgemeinen

internationalisierten. Die Filme, die in dieser Zeit entstanden, wurden durch neuere globale Tendenzen beeinflusst. Die Filme machten die defizitäre kulturelle Integration zu einem wichtigen Leitthema und multiplizierten die Sichtweisen und Perspektiven, indem sie die verschiedenen Generationen durchleuchteten:

„Mitte der 1990er Jahre führten die Filme der zweiten und dritten Generation ein bis dato unbekanntes Subjekt in den deutschen Film ein: jung, lautstark, multi-ethnisch und selbstbewusst >deutsch< erschienen die neuen Minoritätsfiguren auf der Leinwand. Verschwunden war das Bild des einsamen, leidenden, und schweigsamen ausländischen Arbeiters wie in Rainer Werner Fassbinders exemplarischem Film ANGST ESSEN SEELE AUF (1974).“ (Mennel 2010: 95)

Fatih Akin zeigt, wie neben festgefahrenen Klischees vom „Fremden“ andere, neue Bilder möglich sind. Indem er die Geschichte aus der Perspektive von Cahit und Sibel erzählt, die als Türken in Deutschland aufgewachsen sind, konfrontiert er den deutschen Lebensstil mit den türkischen Vorstellungen von Ehe und Liebe. Die Figur Cahits hinterfragt die türkische Kultur und ihre Moralvorstellungen aus der Position eines assimilierten Türken (vgl. Mackuth 2007: 62). Akin beschreibt die beiden Hauptprotagonisten seines Films mit folgenden Worten:

„Beide Figuren sind so eine Art alter Ego von mir. Birol Ünel steht für das Westliche, für Punk und das ‚Fuck off‘ gegen jede Tradition, während Sibel einen Kompromiss mit der Tradition sucht.“ (Akin zit. nach Mackuth 2007: 55)

Das Scheitern der Beziehung zwischen Sibel und Cahit zum Schluss könnte auch so interpretiert werden, dass es nicht immer einfach ist, das Herkunftsland und die neue Heimat zu vereinbaren. Trotz ihrer Bemühungen, sich zu integrieren und von ihrem Umfeld akzeptiert zu werden, finden weder Sibel noch Ali ihren Platz in Deutschland. Besonders Sibel, die mit beiden Kulturen aufgewachsen ist, schwankt zwischen dem Hierbleiben und dem Weggehen. Nachdem sie sich schließlich dazu entscheidet, nach Istanbul zu gehen, erscheint Deutschland nur noch als Zwischenstation in ihrem Leben. Damit greift der Film ein Thema auf, das Hickethier mit einem gemeingeseftlichen Problem in Deutschland in Zusammenhang bringt:

„Deutschland als Zwischenstation, eben nicht als Ort, an dem man bleiben wird und dem man sich anpassen hat, ist deshalb auch in den letzten Jahren immer wieder zum Thema geworden, weil sich die Erfahrungen des unterschweligen Rassismus und der Fremdenfeindlichkeit noch verstärkt haben. Wo im europäischen Rahmen die Vermischung der Kulturen längst kein Thema mehr sein sollte und das Durchwandern verschiedener Kulturen und Welten zum Ausdruck modernen Nomadentums, jugendlicher Wurzellosigkeit und aktueller Beziehungsprobleme geworden ist, wird es gerade auch für die schon in der zweiten Generation hier lebenden Türken zum großen Problem, weil sie noch nicht einmal die – wenigen – Rechte der EG-Mitglieder erhalten.“ (Hickethier 2004: 37)

Das fremdenfeindliche Klima in Deutschland und die damit einhergehenden negativen Erfahrungen hindere ausländische Einwanderer daran, ein Heimatgefühl zu entwickeln. Laut

Hickethier erleben selbst türkische Migrantinnen zweiter Generation, die mit der deutschen Kultur aufgewachsen sind, eine geringe Akzeptanz in Deutschland und werden nicht gleichberechtigt behandelt. In einem Forschungsbericht über soziale Identität und Partnerwahl von deutschen und türkischen Jugendlichen zweiter Generation in Hamburg heißt es, dass ein Annäherung der beiden ethnischen Gruppen noch nicht erreicht ist, obwohl sehr viele Türken zum Teil schon in der zweiten Generation in Deutschland leben (vgl. Mackuth 2007: 36). Die Darstellung einer interkulturellen Partnerschaft zwischen Sibel und Cahit könnte daher auch als Kritik an der kulturellen Segregation in Deutschland aufgefasst werden. Allerdings wollte Fatih Akin in einem dokumentarischen, realistischen Stil bleiben und eine bestimmte Lebenswirklichkeit abbilden (vgl. ebd.: 53). Seine Intention spiegelt sich zum Beispiel darin wider, dass Sibel Kekilli Laiendarstellerin ist und alle Schauspieler in ihren eigenen Gewändern spielen. Darüber hinaus spielt die Handlung in Hamburg und stellt den Stadtteil Altona in den Vordergrund, in dem viele türkische MigrantInnen und ihren Nachkommen leben (vgl. ebd. 22).

4.3.2. „Le Havre“ und die Kritik an der prekären Situation von Flüchtlingen in Europa

In Kaurismäkis Filmen geht es häufig um Schicksale von gesellschaftlichen Außenseitern und Randgruppen. Ausgehend vom Einzelschicksal des Flüchtlingsjungen Idrissa kritisiert er die französische Flüchtlingspolitik und ihre Missstände. Bis zum Schluss wird Idrissa rücksichtslos von der Polizei und Justiz verfolgt, die ihn wie einen Kriminellen behandelt. Dabei vermischt Kaurismäki die Fiktion mit dokumentarischen Elementen. Mit einem authentischen Fernsehbericht, der die Räumung der Flüchtlingsunterkunft von Calais zeigt, präsentiert Kaurismäki ein Bild der wahrhaftigen Aufenthaltsbedingungen von Flüchtlingen in Frankreich. Hier wird ersichtlich, dass der Staat Gewalt anwendet, um die Menschen einzuschüchtern und zu vertreiben. Die Freundschaft zwischen Marcel und Idrissa sowie die glückliche Wende des Films bieten keine Versöhnung des Zuschauers mit der schlechten Realität an, sondern wecken das Bewusstsein für die kritische Situation von Flüchtlingen in Europa und die real existierende Praxis der Abschiebung:

„Mit seinem langsamen, bedeutungsvoll stilisierten Film über einfache Leute geht Aki Kaurismäki (...) die "finanzielle, politische und nicht zuletzt moralische Krise" an, in der Europa dem finnischen Regisseur zufolge steckt. Es ist eine Krise des Nicht-Helfens, der sozialen Kälte und des Egoismus. In dieser Krise werden Flüchtlinge missachtet und menschenunwürdig behandelt.“ (Maier 2012: [Online])

In einem Interview zu seinem Film kritisierte Kaurismäki die Flüchtlingspolitik in Europa und

vor allem die Dubliner-Verordnung (Dublin II), die 2003 erlassen wurde und die Prüfung von Asylanträgen in Europa regelt:

"Ich könnte 55 Filme am Stück machen über die Probleme Europas", so Kaurismäki, "aber das größte von allen ist die Flüchtlingsfrage. Die EU schiebt die Verantwortung einfach auf die Länder am Rand ab. Griechenland, Italien, Spanien. Die anderen waschen ihre Hände in Unschuld. Sie haben die Dublin-Verordnung, die ihnen erlaubt, die Flüchtlinge zurückzuschicken in das Land, über das sie eingereist sind - also Griechenland Spanien oder Italien. [...] Das ist mitnichten, wie der Titel der europäischen Hymne, eine 'Ode an die Freude'." (Corceiro 2011: [Online])

Dublin II löst das Dubliner Übereinkommen ab, das am 15. Juni 1990 von den damals 12 EG-Mitgliedsstaaten unterzeichnet wurde. Das Verfahren sollte jedem Ausländer, der in Europa einen Asylantrag stellt, die Durchführung des Asylantrags garantieren. Es sollte ebenso sicherstellen, dass Asylbewerber innerhalb der europäischen Union nicht mehr als einen Asylantrag stellen. (vgl. Bundesamt für Migration und Flüchtlinge: [Online]) In der Verordnung von 2003 wurden Kriterien zur Durchführung des Asylverfahrens festgelegt. Diese Verordnung wird von vielen Seiten als willkürlich und sinnlos kritisiert. Die strengen Einreisebestimmungen und Richtlinien in Europa verhindern eine gefahrenlose und würdevolle Migration. Die Flüchtlinge dürfen nicht selbst entscheiden, wo sie ihren Asylantrag stellen und müssen oft monatelang darauf warten, dass über die Zuständigkeit ihres Asylantrags entschieden wird. Darüber hinaus verzögert das Verfahren die Aufnahme von Menschen, die in ihrem Land schwere Traumatisierungen erlitten haben und dringend Schutz vor Verfolgung suchen.

V. SCHLUSSBEMERKUNG

Die Filme von Fassbinder, Akin und Kaurismäki, die ich in der vorliegenden Arbeit analysiert habe, verfolgen unterschiedliche Erzählstrategien, um die Begegnung und die Beziehung mit dem kulturell Anderen darzustellen. Die interkulturelle Beziehung stößt in allen drei Filmen auf Widerstand und Ablehnung. Die Reaktionen ihres Umfelds legen nahe, dass der gesellschaftliche Umgang mit Fremdheit problematisch ist. Der Ausgangspunkt meiner Auseinandersetzung mit diesen Filmen war daher die Frage, ob über die Darstellung einer interkulturellen Beziehung Sozialkritik geübt wird.

Einleitend habe ich mich mit der Bedeutung von Fremdheit befasst, die häufig auf eine natürliche Eigenschaft von Personen oder Dingen reduziert wird. Ausgehend von verschiedenen theoretischen Konzepten habe ich gezeigt, dass Fremdheit eigentlich eine besondere Form der Wahrnehmung und ein Beziehungsmodus ist (Kristeva 1990/Schäffter 1991). Demnach definiert sich das Fremde immer in Abhängigkeit zum Eigenen. Vorherrschende Machtverhältnisse und Konventionen in einer Gesellschaft können unsere Wahrnehmung von Fremdheit beeinflussen. Laut Hickethier können auch Filme unser Bild des Fremden beeinflussen z.B. indem sie bereits vorhandene Klischees und Stereotype instrumentalisieren. In seinem Aufsatz *„Zwischen Abwehr und Umarmung – Die Konstruktion des anderen in Filmen“* (1995) geht Hickethier von der Annahme aus, dass Fremdheit eine Grundvoraussetzung filmischen Erzählens ist. Die Darstellung von Fremdheit im Film erzeugt eine besondere dramatische Spannung und bringt eine Vielfalt an Erzähldramaturgien hervor, die sich mehr oder weniger eignen, um gegen Stereotype vorzugehen.

In den darauffolgenden Filmanalysen habe ich zunächst zeigen wollen, dass „Angst essen Seele auf“ und „Gegen die Wand“ dem Prinzip des Amour fou folgen, um die Beziehung zum Fremden darzustellen. Grundsätzlich bezeichnet die Amour fou eine radikale Liebe zwischen zwei ungleichen Individuen. In Filmen wird die Unwahrscheinlichkeit dieser Liebe häufig dadurch betont, dass die Figuren sehr unterschiedlich charakterisiert werden. Nach Bornemann zeichnen sich Amour-fou-Geschichten auch dadurch aus, dass sie nicht existenzfähig sind (Bornemann 2009). In „Angst essen Seele auf“ werden die Figuren bewusst naiv erzählt, um bestimmte Charaktertypen darzustellen. Die Vereinfachung der Figuren gibt dem Zuschauer die Möglichkeit, die wenig komplexe Beziehung selbst mit Realität anzureichern. Ali und Emmi verlieben sich auf den ersten Blick. Ihre Unterschiede

werden über ihren hohen Altersunterschied und Alis dunkler Hautfarbe betont. Die besondere Form der Kommunikation innerhalb ihrer Beziehung und ihre sprachlichen Defizite verstärken auch ihre Individualisierung. Auf Grund ihrer Andersheit erleben Emmi und Ali eine starke soziale Exklusion, die durch Polarisierungen und räumliche Oppositionen in der Bildkomposition und der Montage sichtbar gemacht wird. Das Spiel von Nähe und Distanz und die Inszenierung des Blicks erzeugt eine feindliche Atmosphäre. Darüber hinaus vermittelt das finstere und oft düstere Licht ein Gefühl der latenten Bedrohung. Emmis und Alis Hochzeit, die von einer traurigen Grundstimmung geprägt ist, führt zwar zu einer vorübergehenden Entspannung des Konflikts, aber kündigt bereits die zukünftigen Komplikationen in ihrer Beziehung an. Es zeigt sich, dass ihre Liebe auf Dauer nicht haltbar ist und durch ihr soziales Umfeld konditioniert wird. Das Scheitern ihrer Liebe am Ende des Films wird durch den plötzlichen Ausfall des Intimsystems zwischen Emmi und Ali markiert.

Während der Konflikt in „Angst essen Seele auf“ von der Gesellschaft ausgeht, die einen starken Druck auf die ProtagonistInnen ausübt, kommt der Widerstand in „Gegen die Wand“ von der traditionsverhafteten Familie Sibels. Die zufällige Begegnung zwischen Cahit und Sibel entwickelt sich graduell zu einer dramatischen Amour-fou-Beziehung. Auch hier werden die beiden Hauptprotagonisten sehr unterschiedlich charakterisiert. Der Film bringt die beiden Figuren zusammen, indem sich Cahit von der jungen Frau zu einer Scheinehe überreden lässt. Ihre gegensätzlichen Lebenshaltungen werden erst sichtbar, als Sibel bei ihm einzieht und die Wohnung neu einrichtet. Durch das Eintreten wahrer Liebesgefühle gerät ihr Leben jedoch langsam aus den Fugen. Ihr impulsives und manchmal unkontrolliertes Verhalten veranschaulicht die Radikalität ihrer Beziehung. Destruktion und Verzweiflung führen in der zweiten Filmhälfte zu einer Eskalation der Handlung und zum Scheitern der Liebe. Die psychische Verfassung und die Gefühle der Figuren kommen häufig über die Beleuchtung und die Musik zum Ausdruck, die eine wichtige narrative Funktion im Film übernimmt. Die Rastlosigkeit und Unruhe der Figuren wird auch durch eine hohe Schnittfrequenz und vielen Ortswechsel dargestellt. Schließlich habe ich gezeigt, dass „Angst essen Seele auf“ und „Gegen die Wand“ soziale Verhältnisse widerspiegeln, indem sie sich den Genrekonventionen der Liebesgeschichte und ihren romantischen Idealen entziehen (Hickethier 1995).

Während sich die ersten beiden Filme eine glückliche Wende verkneifen und keine Lösung des Konflikts in Aussicht stellen, wirkt „Le Havre“ mit seinem Happy-End und seiner surrealen Atmosphäre auf den ersten Blick wie ein Märchen. Zunächst habe ich gezeigt, dass

sich der Film einer Dramaturgie der Ankunft bedient, um den Fremden in die Handlung einzuführen. Die schicksalhafte Begegnung und Freundschaft mit Idrissa bringt den Schuhputzer Marcel dazu, aus seiner Alltagsroutine auszubrechen. Neben der Rettung Idrissas thematisiert der Film auch die prekäre Lebenssituation von Flüchtlingen in Frankreich. Die Milieugestaltung unterstreicht den Kontrast zwischen dem Lebensraum der einheimischen Bewohner und den Orten, an denen die MigrantInnen leben. Durch die Farb- und Lichtgebungen entsteht der Eindruck von mehr Lebensfreude und Austausch an diesen Orten, wogegen sich das Arbeitermilieu, dem Marcel angehört, eine gewisse soziale Kälte ausstrahlt. Die Grenzziehung zwischen den verschiedenen kulturellen Milieus wird auch hier durch eine starke Inszenierung des Blicks und räumliche Polarisierungen sichtbar gemacht. Die Freundschaft zwischen Marcel und Idrissa führt diese beiden Milieus zusammen. Allerdings wirken die Schauplätze und die Figuren im Film oft überzeichnet. Dieser Eindruck wird durch wortkarge aber pointierte Dialoge und einem skurril-lakonischen Humor verstärkt. Besonders die stilisierten Szenenbilder, die gewollten Anachronismen und das Happy-End verleihen der Erzählung eine surreale Note. Gleichzeitig wirft Kaurismäki aber einen kritischen Blick auf das Geschehen, indem er sich auch bemüht, eine bestimmte soziale Realität widerzuspiegeln. Der Film setzt sich mit dem Aufkommen eines neuen politischen Bewusstseins im Umgang mit Migration und Asyl auseinander. Um zu verdeutlichen, dass der Film nicht bloß als ein unerreichbares Wunschdenken angesehen werden kann, habe ich Derridas Demokratieverständnis herangezogen.

Im letzten Teil der Arbeit bin ich nochmals auf die Konstruktion des Fremden und die Sozialkritik in allen drei Filmen eingegangen. Innerhalb der filmischen Realität erleben Ali, Sibel und Idrissa am deutlichsten eine Form der sozialen Marginalisierung. Sie verkörpern das kulturell Andere und werden entweder als das Unterdrückte, das Heimatlose oder das Verfolgte in den Filmen dargestellt. Da sie nicht als Bedrohung dargestellt werden, erscheinen sie als Sympathieträger für den Betrachter. In „Le Havre“ wird das Fremde z.B. durch ein hilfloses und schutzbedürftiges Kind verkörpert. Anschließend habe ich verschiedene kultur- und sozialwissenschaftliche Theorien vorgestellt, die dem Fremden eine machtvolle Position in der Gesellschaft einräumen. Ausgehend vom Konzept der „Liminalität“ argumentiert Turner, dass der Fremde, den er als Grenzgänger oder auch Schwellenperson definiert, in der Lage ist, den Status Quo in einer Gesellschaft in Frage zu stellen (Turner 2005). Bei Fassbinder, Akin und Kaurismäki manifestiert sich die Fremdheit der Figuren über der Darstellung einer interkulturellen Beziehung. Diese Beziehung stellt vorherrschende gesellschaftliche Verhältnisse in Frage und führt eine dritte Kategorie in die Opposition

zwischen eigen und fremd ein (Koschorke 1971). In der Sozialtheorie wird die Figur des Dritten als eine transzendente Größe definiert, die neben herkömmlichen dualistischen Systemen existiert. In diesem Zusammenhang habe ich gezeigt, dass in „Angst essen Seele auf“ eine feindliche Umgebung perpetuiert wird, in der keine vermittelnde Größe mehr entstehen kann.

Zum Schluss habe ich die Hintergründe und sozialkritischen Aspekte der Filme beleuchtet. Die Filme „Angst essen Seele auf“ und „Gegen die Wand“ setzen sich mit dem Problem der Fremdenfeindlichkeit und der kulturellen Segregation in Deutschland auseinander. Während Fassbinder in seinem Film das Problem des latenten Rassismus nach dem Zweiten Weltkrieg thematisiert, behandelt der deutsch-türkische Regisseur Fatih Akin eine aktuelle Debatte über die Einbürgerung von Türken in Deutschland. In „Le Havre“ übt Kaurismäki Kritik an der Flüchtlingspolitik in Europa. Indem er die Verfolgung eines unschuldigen Flüchtlingsjungen darstellt, erzählt er vom unmenschlichen Umgang mit Flüchtlingen. Gleichzeitig erscheint der Film als Gegenentwurf zur Gleichgültigkeit der heutigen Gesellschaft. Das solidarische Handeln der Menschen im Film wird als Weg für ein gelingendes interkulturelles Zusammenleben dargestellt. Indem die Filme von Fassbinder, Akin und Kaurismäki Fremdheit als etwas darstellen, das nicht von vornherein bedrohlich ist, formulieren sie Möglichkeiten und Wege eines gegenseitigen Verstehens. Die Darstellung einer interkulturellen (Liebes-)Beziehung wird zum Ausgangspunkt, um Kritik an der Gesellschaft zu üben und ein Nebeneinander von verschiedenen Lebensweisen und Anschauungen vorzuführen.

VI. QUELLENVERZEICHNIS

6.1. Bibliographie

Bienk, Alice (2008): *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*. Marburg: Schüren Verlag.

Bornemann, Katrin (2009): *Carneval der Affekte. Eine Genretheorie des amour fou Films*. Marburg: Schüren Verlag.

Derrida, Jacques (2003): *Schurken. Zwei Essays über die Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 48-66 u. S. 111-134.

Dudenredaktion (2007): *Duden. Das Fremdwörterbuch*. Band 5, 9. Auflage. Mannheim: Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG. S. 650, Stichwort „Mesalliance“.

Elsaesser, Thomas (1996): *Fassbinders Germany, History Identity Subject*. Amsterdam: University Press.

Ezli, Özkan [Hg.] (2010): *Kultur als Ereignis. Fatih Akins Film »Auf der anderen Seite« als transkulturelle Narration*. Bielefeld: Transcript Verlag.

Farzanefar, Amin (2005): *Kino des Orients. Stimmen aus einer Region*. Marburg: Schüren Verlag.

Graf, Rüdiger (2009): Das hinterhältigste und wirksamste Instrument gesellschaftlicher Unterdrückung. Gemeinschaft und Gesellschaft in Rainer Werner Fassbinders „Angst essen Seele auf“. In: Baumeister, Martin; Föllmer, Moritz; Müller, Philipp [Hg.]: *Die Kunst der Geschichte. Historiographie, Ästhetik, Erzählung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH. S. 373-392.

Hickethier, Knut (1995): Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des anderen in Filmen. In: Karpf, Ernst [Hg.]: *„Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film*. Marburg: Schüren Presseverlag. S. 21-40.

Koschorke, Albrecht (1971): Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften. In: Eßlinger, Eva; Schlechtriemen, Tobias; Schweitzer, Doris; Zons, Alexander [Hg.]: *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Berlin: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. S. 16-31.

Kristeva, Julia (1990): *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Lösch, Klaus (2005): Begriff und Phänomen der Transdifferenz: Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte. In: Allolio-Nacke, Lars; Kalscheuer, Britta; Manzeschke, Arne [Hrsg.] (2005): *Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*. Frankfurt am Main: Campus Verlag. S. 32-42.

Luhmann, Niklas (1982): *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Millitz, Klaus Ulrich (2006): *Personal Experience and the Media*. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften.

Mackuth, Margret (2007): *Es geht um Freiheit. Interkulturelle Motive in den Spielfilmen Fatih Akins*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.

Mennel, Barbara (2010): Überkreuzungen in globaler Zeit und globalem Raum in Fatih Akins AUF DER ANDEREN SEITE. In: Ezli, Özkan [Hg.], a.a.O., S. 95-118.

Rauer, Valentin (2010): Transversale Spuren durch Generationen und Nation. In: Ezli, Özkan [Hg.], a.a.O., S. 81-94.

Schäffter, Ortfried [Hg.] (1991): *Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Schuldt, Christian (2004): *Der Code des Herzens. Liebe und Sex in den Zeiten maximaler Möglichkeiten*. Frankfurt am Main: Eichborn AG.

Spaich, Herbert (1992): *Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk*. Weinheim: Beltz.

Töteberg, Michael [Hg.] (1990): *Fassbinders Filme. Händler der vier Jahreszeiten, Angst essen Seele auf, Fontane Effi Briest*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

Töteberg, Michael (1995): Alle Türken heißen Ali. Sozialkritik und Melodrama: Zu „Angst essen Seele auf“ von R. W. Fassbinder. In: Karpf, Ernst [Hg.], a.a.O., S. 99-107.

Turner, Victor (2005): *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*. Frankfurt/New York: Campus Verlag.

Volk, Stefan (2010): Von der Form zum Material. Fatih Akins doppeltes Spiel mit dem Genrekino in GEGEN DIE WAND und AUF DER ANDEREN SEITE. In: Ezli, Özkan [Hg.], a.a.O., S. 151-158.

Wartenberg, Thomas E. (1999): *Unlikely Couples. Movie Romance as Social Criticism*. Boulder, Colorado: Westview Press.

6.2. Filme

Fassbinder, Werner Rainer (1972): *Angst essen Seele auf*. Mit: Brigitte Mira, El Hedi Ben Salem, Barbara Valentin und Irm Hermann. DVD, ca. 89 Min. Arthaus Collection.

Akin, Fatih (2004): *Gegen die Wand*. Mit: Birol Ünel, Sibel Kekilli, Catrin Striebeck, Güven Kiraç und Meltem Cumbul. DVD, ca. 117 Min. Kulturspiegel, Edition Deutscher Film.

Kaurismäki, Aki (2011): *Le Havre*. Mit André Wilms, Kati Outinen, Jean-Pierre Darroussin und Blondin Miguel. DVD, ca. 90 min. Pyramide Video.

6.3. Internetquellen

Bundesamt für Migration und Flüchtlinge (2011): *Dublin-Verfahren*.

URL: <http://www.bamf.de/DE/Migration/AsylFluechtlinge/Asylverfahren/Dublinverfahren/dublinverfahren-node.html>. Stand: 19.08.13, Stand: 12:07.

Corceiro, Teresa (2011): *Im Märchen ist alles möglich. Aki Kaurismäki gesellschaftskritischer "Le Havre"*.

URL: <http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/tips/156311/index.html>. Stand: 19.08.13, 11:46.

Der-andere-Film.ch (o. J.): *Le Havre . Ein Meisterwerk von Kaurismäki: Ein Alter kämpft gegen einen unmenschlichen Staatsapparat*.

URL: <http://www.der-andere-film.ch/filme/filme/titel/jkl/le-havre>. Stand: 19.11.12, 13:58.

Gasperi, Walter (2011): *Manchmal geschehen Wunder!*

URL: <http://www.ray-magazin.at/magazin/2011/11/le-havre-manchmal-geschehen-wunder>. Stand: 26.03.2013, 14:20.

Heinzelmann, Herbert (2002): *Angst essen Seele auf. BR Deutschland 1973*. (Filmheft)

URL: http://www.medienzentrum-frankenberg.de/veran/lernort-kino/angst_essen_seele_auf.pdf. Stand: 26.03.2013, 14:14.

Kino.de (o. J.): *Filmkritik zu Le Havre*.

URL: <http://www.kino.de/kinofilm/le-havre/137667>. Stand: 26.02.13, 17:52.

Lyrics Translate (o.J.): *Cry my darling*.

URL: <http://lyricstranslate.com/de/agla-sevdam-cry-my-darling.html>. Stand: 13.02.13, 13:51.

Maier, Andrea (2012): *Le Havre*.

URL: <http://www.nationalgeographic.de/aktuelles/tv-film-tipps/le-havre>. Stand: 09.11.12, 11:46.

Maxilyrics (o.J.): *After laughter comes tears*.

URL: <http://www.maxilyrics.com/wendy-rene-after-laughter-%28comes-tears%29-lyrics-1c73.html>, Stand: 13.02.13, 13:52.

Rovan, Anne (2009): *Éric Besson assume la fermeture de «la jungle»*.

URL: <http://www.lefigaro.fr/politique/2009/09/23/01002-20090923ARTFIG00373-eric-besson-assume-la-fermeture-de-la-jungle-.php>, Stand: 17.06.2013, 12:21.

Wienen, Andrea; Twele, Holger (2004): *Gegen die Wand. Fatih Akin*. Deutschland 2004. (Filmheft)

URL: www.bpb.de/system/files/pdf/CDVFQZ.pdf. Stand: 28.03.2013, 12:21.

ABSTRACT

Über die Darstellung interkultureller (Liebes-)Beziehungen legen die Filme „Angst essen Seele auf“ (1974), „Gegen die Wand“ (2004) und „Le Havre“ (2011) die emotionale und persönliche Gleichwertigkeit zwischen zwei verschiedenen Menschen nahe. Dabei werden die Figuren in ihrer Andersartigkeit behandelt: Fassbinder, Akin und Kaurismäki versuchen nicht, das Fremdheit Konstituierende zu überspielen und zu verdecken. Durch die Inszenierung kulturspezifischer Merkmale und das Hervorheben der Unterschiede werden die Differenzen sogar akzentuiert. Die Liebesbeziehungen und die Freundschaft, die sich zwischen den Figuren entwickeln, können als Möglichkeiten eines Zusammenlebens in den Differenzen verstanden werden. Gleichzeitig thematisieren die Filme soziale Konflikte und Probleme. Während sich Kaurismäki in „Le Havre“ der Flüchtlingsproblematik in Europa widmet, geht es in den beiden anderen Filmen um die latente Fremdenfeindlichkeit und die kulturelle Segregation in Deutschland. Die soziale Konditionierung der Beziehungen wird unter anderem über die Inszenierung des Blicks, räumliche Oppositionen und ein Spiel von Nähe und Distanz sichtbar gemacht. In „Angst essen Seele auf“ und „Gegen die Wand“ hält die Liebe als das wahrhaftigste aller Gefühle den gesellschaftlichen Erwartungen und Vorurteilen nicht Stand. Nichtsdestotrotz wird die interkulturelle Beziehung in den Filmen als eine alternative Lebensweise und eine machtvolle Instanz dargestellt, die den Status Quo in der Gesellschaft in Frage stellt.

CURRICULUM

Schul- und Hochschulausbildung

2004 Schulabschluss am Lycée Français in Wien – Erlangung der Matura und des französischen Baccalauréat.

Beginn des Studiums der Kultur- und Sozialanthropologie an der Universität Wien.

2007 Beginn des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft.

2010-2011 Einjähriger Erasmus-Studienaufenthalt an der Freien Universität Berlin im Rahmen des Studiums Theater-, Film- und Medienwissenschaft.

2012 Erlangung des Diploms der Kultur- und Sozialanthropologie zum Thema „Zeitgenössische afrikanische KünstlerInnen in Berlin – Über ihre (selbst-)reflexive Haltung, künstlerische Strategien und Denkansätze für eine gleichwertige Stellung innerhalb der globalen Kunstwelt“.

Tätigkeiten

2000-2004 Mitglied einer französischsprachigen Theatergruppe und wiederholte Teilnahme an Theaterfestivals in Arad (Rumänien) und Brünn (Tschechien).

2006-2007 Filmsynchronisationen im österreichischen Filmmuseum und Sprachsynchronisation für die französische Schauspieltruppe „Le Funambule“.

2008 Organisation und Zuständigkeit für das Veranstaltungsprogramm eines Filmfestivals mit regionalem Schwerpunkt „Libanon“ – Douarnenez (Frankreich).

2009 Eventorganisation beim „Travelling“ Festival – Rennes (Frankreich).

2010 Feldpraktikum bei „Dak’Art“, der Biennale für zeitgenössische afrikanische Kunst – Dakar (Senegal).

2010-2011 Regie- und Dramaturgiehospitantz an der Schaubühne Berlin für das Stück „Lulu – Die Nuttenrepublik“ von Volker Lösch.

2011 Zweimonatiges Praktikum in der Abteilung Presse- und Öffentlichkeitsarbeit der „Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen“ in Berlin.

2011-2012 Organisation und Umsetzung eines französischen Schultheaterprojektes an der Stubenbastei in Wien.

2012-2013 Bühnenbildassistentz am Schauspielhaus Wien für die Produktion „Luft aus Stein“ von Anne Habermehl.