

# Die gerahmte Zeit: Eine Untersuchung zur filmischen Geste von Rainer Werner Fassbinder

Lin Xiaoping  
(Guangzhou)

**Kurzzusammenfassung:** Wenn R. W. Fassbinder, einer der wichtigsten Vertreter des Neuen Deutschen Films, dafür bekannt ist, das Reale darzustellen und das Publikum durch den Brecht'schen Verfremdungseffekt zu zwingen, sich mit dem realen Zustand der eigenen Existenz auseinanderzusetzen, dann sollte sich eine Studie seines deutschen Kinos im Hollywood-Stil nicht auf die Analyse und Diskussion der Handlung beschränken, sondern auch seine Konstruktion visueller Elemente und die Einbeziehung der Rezeption durch das Publikum in die Diskussion einbeziehen. Im vorliegenden Beitrag wird versucht, Fassbinders filmische Geste im Hinblick auf die visuellen Elemente des Films und ihr Verhältnis zur Publikumsrezeption am Beispiel von *Angst essen Seele auf* zu untersuchen.

Als das Herz des neuen deutschen Films und einer der extremsten und eigenartigsten Regisseure in dieser Zeit hatte Rainer Werner Fassbinder durch seine künstlerische Darbietung des Realen tiefgreifenden Einfluss auf den deutschen Nachkriegsfilm und sogar auf die Entwicklungen der Filmtheorien weltweit. Monographien wie *Fassbinder: Film Maker* von Ronald Hayman<sup>1</sup> und der Sammelband *Rainer Werner Fassbinder. Die Anarchie der Phantasie* von Fassbinder selbst,<sup>2</sup> herausgegeben von Michael Töteberg, bieten Studien sowohl über Fassbinders künstlerischen Stil als auch über seine filmischen Theorien. Die Filmerzählung im Hollywood-Stil, mit der Fassbinder in den 1970er Jahren experimentierte, und durch die er eine heikle Balance zwischen ‚Realität‘ und ‚Kunst‘ schuf, erweckte besondere Aufmerksamkeit. Seine Darbietung des Realen steht eindeutig in der Tradition des Brecht'schen Verfremdungseffekts, in der Form des Melodramas gelang ihm gleichzeitig die zarte Darstellung der Emotionen und sensationelles visuelles Spektakel. Dient sein besonderer Stil nur der Kritik an dem traditionellen gesellschaftlichen Wertsystem und ist als Mittel gedacht, Außenseitern Gerechtigkeit widerfahren zu lassen? Im vorliegenden Beitrag wird versucht, den Film *Angst essen Seele auf*, der typisch für Fassbinders Experimente mit dem stilistischen Wandel in den 1970er Jahren ist, eingehend zu ana-

---

1 Ronald Hayman, *Fassbinder: Film Maker*. London 1984.

2 Michael Töteberg (Hg.), *Rainer Werner Fassbinder. Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*, Frankfurt a. M. 1986.

lysieren. Von der visuellen Struktur und Komposition des Films ausgehend wird das fragwürdige Ende des Films interpretiert, um schließlich Fassbinders poetisches filmisches Konzept zu konstruieren: die filmische Geste.

## 1. Der Widerspruch zwischen der Spannung der Geschichte und der visuellen Spannung

Beginnend mit *Händler der vier Jahreszeiten* (1971 / 72) und bis Mitte der 1970er Jahre experimentierte Fassbinder immer wieder mit dem Melodrama, um einen deutschen gesellschaftskritischen Hollywoodfilm zu machen.<sup>3</sup> Einer der wichtigen Gründe für diese stilistische Wende war der Einfluss von Douglas Sirk's Filmen in den 1950er Jahren. Fassbinder war der ähnlichen Meinung wie Sirk, dass man durch die Form des Melodramas ein noch breiteres Publikum auf der emotionalen Ebene erreichen und beeinflussen könne, während man gleichzeitig die eigene gesellschaftspolitische Haltung zum Ausdruck bringen könne. *Angst essen Seele auf* aus dem Jahr 1974 gilt als ein typisches Beispiel für Fassbinders Auseinandersetzung mit Filmen von Douglas Sirk. In diesem Melodrama, das im September 1973 in nur vier Wochen fertig gedreht wurde, erzählt Fassbinder eine bei ihm selten auftauchende zarte Geschichte. Dabei geht es vor allem um die Liebesbeziehung zwischen Emmi, einer älteren deutschen Putzfrau und Ali, einem jungen marokkanischen Gastarbeiter. Allein von der Handlung her ähnelt der Film der Struktur von Sirk's *All that Heaven allows* (1956), aber viele Studien über *Angst essen Seele auf* gelangen nicht wie im Fall von *All that Heaven allows* zu einer übereinstimmenden Einschätzung, sondern sind geteilter Meinung über die politische Haltung, die Fassbinder in diesem Film zum Ausdruck bringt.<sup>4</sup> So stellen z. B. Judith Mayne, Thomas Spijkerboer und James C. Franklin in ihrer Rezension fest, dass der Film zeige, dass die Liebe und das Glück der Individuen unter der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Ausbeutung unerreichbar sein könnten.<sup>5</sup> Christian Braad Thomsen hingegen betont, dass Fassbinder in diesem Film nicht die Kritik an der irrationalen Struktur der Gesellschaft in den Mittelpunkt stelle, sondern die Verantwortung des Menschen als Individuum.<sup>6</sup> D. h., die Uneinigkeit liegt vor allem in

---

<sup>3</sup> Vgl. Thomas Elsaesser, Rainer Werner Fassbinder, Berlin 2001, S. 436-455. Außerdem drückt Fassbinder selbst im Interview seine Absichten aus. Vgl. Wilfried Wiegand, Ich weiß über nichts als über den Menschen Bescheid, in: Robert Fischer, Fassbinder über Fassbinder: Die ungekürzten Interviews. Frankfurt a. M. 2004, S. 273-300.

<sup>4</sup> Vgl. Thomas Elsaesser, New German Cinema. A History. Basingstoke 1989, S. 56-60.

<sup>5</sup> Vgl. Judith Mayne, Method and Message. Forms of Communication in Fassbinder's *Angst essen Seele auf*, in: *Film / Literature Quarterly* 1979, S. 182-200.

<sup>6</sup> Vgl. Christian Braad Thomsen, Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk eines maßlosen Genies, in: *Medienwissenschaft: Rezensionen* 1994, 11 (1), S. 186-188.

der Interpretation der Schlusszene des Films begründet, in der eine Standaufnahme die weinende Emmi vor dem kranken, im Bett liegenden Ali zeigt. Auffällig ist, dass der Film an dieser Stelle unerwartet eine Pause macht, was die Liebe zwischen den beiden in einen Schwebезustand versetzt: Bedeutet das Ende des Films, dass ihre Liebe die Kritik oder gar die Angriffe der Außenwelt letztlich nicht überwinden kann oder deutet die Pause hier auf eine bessere Zukunft hin? Die Handlung einfach einer Tragödie oder Komödie zuzuordnen führt zum Paradox: Denn wenn man in der Liebesbeziehung zwischen Emmi und Ali nur das Tragische sieht und davon ausgeht, dass sich der Film kritisch mit der gesellschaftlichen Ordnung auseinandersetzt, entsteht ein Widerspruch zu der Handlung, da Emmi und Ali nach ihrer Hochzeitsreise von den Nachbarn, Freunden, Kolleginnen und der Familie akzeptiert werden. Doch wenn man die Liebe zwischen den beiden als hoffnungsvoll und aussichtsreich deutet und dann den Film als Fassbinders Erwartung an und Hoffnung für das Individuum auffasst, ist die Interpretation im Vergleich zur kalten grauen Farbe und dem Schwebезustand am Ende wiederum nicht überzeugend.

Dieser Widerspruch lässt sich auf den Strukturkonflikt zwischen der Spannung der Geschichte und der visuellen Spannung zurückführen. Die Handlung des Films gliedert sich in die folgenden Teile:

1. Anfang: Emmi betritt die Bar, lernt Ali kennen und tanzt mit ihm. (00: 00 - 08: 54)
2. Konflikt: Ali begleitet Emmi nach Hause und übernachtet bei ihr. Die beiden unterhalten sich miteinander. (08: 54 - 22: 31)
3. Konflikt: Die Liebe zwischen Emmi und Ali wird nicht von ihrer Umgebung akzeptiert. Trotzdem entschließen sich die beiden zu heiraten. (22: 31 - 36: 11)
4. Konflikt: Emmi und Ali feiern ihre Hochzeit mit arabischen Arbeitskollegen von Ali und verkünden ihre Heirat vor Emmis Familie, was jedoch auf heftigen Widerstand und unerträgliche Verachtung stößt. (36: 11 - 46: 06)
5. Konflikt: Ali wird vom Besitzer aus dem Lebensmittelladen hinausgeworfen, Emmi wird von ihren Kollegen abgelehnt und geächtet. Alis Party wird auch von den Nachbarn angezeigt. Die Nachbarschaft tut fast alles, um sie zu ächten. (46: 00 - 59: 58)
6. Höhepunkt: Emmi und Ali besuchen den Biergarten, werden jedoch nach Emmis Ansicht von den Kellnern und den anderen Gästen angefeindet. Emmi bricht in Tränen aus. Die beiden beschließen zu verreisen. (59: 58 - 01: 03: 09)
7. Auflösung: Nach der Rückkehr von der Hochzeitsreise wird die Beziehung der Beiden zu dem Lebensmittelhändler, den Nachbarn und der Familie von Emmi wieder hergestellt. (01: 03: 09 - 01: 09: 55)
8. Schluss: Emmi und Ali driften auseinander. (01: 09: 55 - 01: 25: 24)
9. Schluss: Emmi und Ali tanzen wie früher in der Bar. Ali wird aber schwer krank und wird ins Krankenhaus gebracht. (01: 25: 24 - 01: 33: 07)

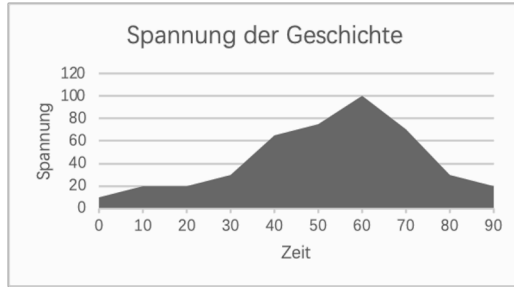


Tabelle 1

Die Spannungsstruktur des Visuellen steht jedoch ganz im Gegensatz dazu. Auf dem Höhepunkt verlangsamt Fassbinder den visuellen Spannungsaufbau, indem er die Kamerabewegung und den Filmschnitt deutlich verzögert und die Raumtiefe reduziert. Stattdessen erweitert er am Ende der Geschichte nicht nur die Schärfentiefe, sondern beschleunigt beim Vollzug des räumlichen Übergangs die Verschiebung des visuellen Brennpunkts, was eine große Spannung erzeugt.

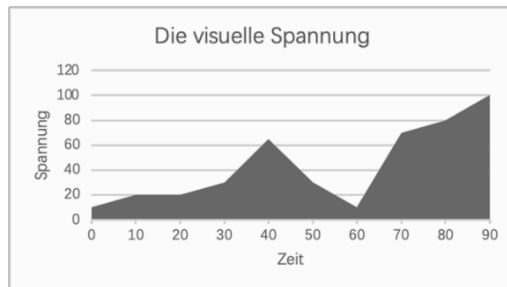


Tabelle 2

Daher könnte man aus der separaten Betrachtung leicht in die Falle tappen, den Film auf einen Text zu reduzieren, was oft zu Uneinigkeit und Unklarheit über die narrativen Strategien von Fassbinder geführt hat. Robert McKee weist 2010 auf dieses Phänomen in *Story. Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting* schon anhand der Analogie von *Blade Runner* hin, ebenso nennt er die filmischen Hauptmerkmale, die den Film von Literatur unterscheiden:

If we were to take a single frame from BLADE RUNNER and ask the world's finest prose stylist to create the verbal equivalent of that composition, he would fill page after page with words and never capture

its essence. And that is only one of thousands of complex images flowing through the experience of an audience.<sup>7</sup>

Wenn die Diskussion um die Handlung nicht von dem auf den literarischen Text reduzierten Text selbst ausgelöst wird, ist es notwendig, den Film als eigenständige künstlerische Ausdrucksform aufzufassen, um die visuellen Motive, die Rezeption des Films durch das Publikum und die Manipulation dieser Rezeption durch den Regisseur zu untersuchen. In *Style and Medium in the Motion Pictures* (1934) geht bereits Erwin Panofsky darauf ein:

With the movies the situation is reversed. Here, too, the spectator occupies a fixed seat, but only physically, not as the subject of an aesthetic experience. Aesthetically, he is in permanent motion as his eye identifies itself with the lens of the camera, with permanently shifts in distance and direction. And as movable as the spectator is, an movable is, for the same reason, the space presented to him.<sup>8</sup>

Daher lässt sich feststellen, dass alles, was der Regisseur mit dem Film erreichen möchte, nur durch Bilder und in der Interaktion mit dem Publikum zu leisten ist. Was immer auch Fassbinder in *Angst essen Seele auf* ausdrücken will, sei es Kritik an der gesellschaftlichen Ordnung oder Aufforderungen an das Individuum, kann ausschließlich durch das Audiovisuelle des Films erzielt werden. D. h., im Film wird nicht wie in einem traditionellen Bild ein Phänomen dargestellt, auch erzählt der Film nicht Geschehnisse, sondern er stellt Geschehnisse vor und erzeugt Geschichte(n).<sup>9</sup> Das, was da vorgestellt wird, ist in diesem Sinne kein Neuerzählen des in der Vergangenheit Zusammenerzählten, sondern ein gegenwärtiges audiovisuelles Geschehen, das sowohl die handelnden Figuren als auch den Regisseur und das Publikum einbezieht.

## 2. Das Offene im geschlossenen Rahmen

Beobachtet man die visuelle Struktur in *Angst essen Seele auf* genauer, springt der allgegenwärtige Rahmen als eines der wiederkehrenden visuellen Motive ins Auge. Der geschlossene Rahmen kommt z. B. im Höhepunkt der Handlung vor, wo Emmi und Ali alleine ohne jegliche Veränderung der körperlichen Gesten im Regen sitzen, während die Kellner und Gäste vom

---

<sup>7</sup> Robert McKee, *Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. Los Angeles 1997, S. 366.

<sup>8</sup> Erwin Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures*, in: *Three Essays on Style*. Cambridge, MA 1995, S. 91-128. Hier: S. 95.

<sup>9</sup> Vgl. Vilém Flusser, *Die Geste des Filmens*, in: *Ders., Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Frankfurt a. M. 1994, S. 119-124. Hier: S. 123.

Biergarten in der Ferne erscheinen, und zwar in einer sehr starren Geste innerhalb eines geschlossenen Rahmens aus vertikalen Linien.



Abb. 1



Abb. 2

Nach der Darstellung der räumlichen Position der beiden gegenüberstehenden Seiten verlagert der Film den Fokus direkt auf Emmi und Ali, während die Kellner und die Gäste im Türrahmen mit einer Über-die-Schulter-Aufnahme in ein Gespräch mit Emmi und Ali einbezogen werden. Die beiden Seiten werden dadurch in denselben räumlichen Diskurs versetzt, obwohl keine verbale Kommunikation zwischen ihnen stattfindet. Der Film erklärt eigentlich schon die räumliche Tiefe, in der sich Emmi und Ali befinden, in einer langen Einstellung, und stellt dieses Offene vor dem Gespräch zwischen Emmi und Ali zur Schau. Aber beim Heranfahren ist die Kamera vollständig auf Emmi und Ali gerichtet und wechselt dann die Perspektive, um die beiden zu umgeben, während sie sich unterhalten. Dadurch wird der ansonsten tiefe offene Hintergrundraum zu einer schmalen und geschlossenen Fläche komprimiert, was das Dilemma von Emmi und Ali ins Bild setzt. Semantisch interpretiert scheint die gegenüberstehende Seite von Kellnern

und Gästen, die in einer geschlossenen Bildkomposition erscheinen, eindeutig feindselig gesinnt zu sein, doch zeigen die Kellner und Gäste an dieser Stelle keinen eindeutig tendenziösen Gesichtsausdruck, sondern nehmen nur die Beobachterposition ein. Dies stellt einen deutlichen Widerspruch zwischen der Geschichte und der visuellen Komposition dar: Auf der Handlungsebene sitzen Emmi und Ali im Freien. Es sind die beiden, die die Kellner und Gäste beobachten. Auf der visuellen Ebene jedoch sind Kellner und Gäste die Beobachtenden; Emmi und Ali sind stattdessen Objekte, die auf einer flachen Oberfläche präsentiert werden. In diesem Sinne bilden die beiden Seiten beim Beobachten und Beobachtetwerden einen offenen Bedeutungsraum, in dem sie sich aufeinander beziehen. Dies ist auch der Grund für die unterschiedliche Interpretation von Emmi und Ali über die Geste der Kellner und Gäste: Ali interpretiert diese Geste des Beobachtens als ein reines Schauen. Im Gegensatz dazu beobachtet Emmi diese Geste aus ihrer eigenen Perspektive und glaubt im Nachhinein, dass alle auf sie neidisch seien. Kehrt man zur Perspektive der Kellner und Gäste als Beobachter zurück, ist deutlich erkennbar, dass sie durch die starre und theatralische Geste des Beobachtens mit leerem Gesichtsausdruck und ohne Bewegung eigentlich nichts zeigen können oder wollen. Emmi und Ali stehen hier nicht in der unterlegenen Position und werden auch nicht verachtet und misshandelt, wie Emmi glaubt, sondern sie sind sowohl das Objekt als auch das Subjekt des Beobachtens. Aus der Geste des Beobachtens von Kellnern und Gästen geht das Beobachten der Beobachtung von Emmi hervor, wobei die Selbstreferenz in dieser geschlossenen Rahmenkomposition hergestellt wird. So gelingt es im Film, eine Beobachtungsgeste in der Gegenwart nicht nur der Figuren, sondern auch des Publikums vorzustellen, der keine Bedeutung beigemessen wird. Auf diese Weise entsteht Offenheit.

### **3. Die Retention der Zeit in der Rahmenkomposition**

Im Vergleich zum Höhepunkt der Geschichte erreicht der Film am Ende den Höhepunkt der visuellen Spannung. Durch einen Jump Cut (Bildsprung) zwischen der Bar, in der Ali zusammenbricht, und dem Krankenhaus gelingt es Fassbinder, die erzählte Zeit zu verkürzen. Im Mittelpunkt des filmischen Erzählens steht nicht die Darstellung des Geschehens aus der Dritten-Person-Perspektive, sondern die Vorstellung von Emmis und Alis Daseinszustand. Denn nach dem Jump Cut werden Emmi und Alis Arzt direkt in den Rahmen gestellt, den die Tür im Hintergrund des Krankenzimmers bildet. Die Kamera ist nun auf den Spiegel gerichtet, der sich auf gleicher Höhe neben Emmi und dem Arzt befindet. Daraufhin bewegt sich die Kamera langsam parallel nach links und zeigt Ali im Bett in einer Nahaufnahme, bevor sie schnell zu einer Halbkörperaufnahme der beiden wechselt.



Abb. 3



Abb. 4

In der Nahaufnahme wirkt Emmi sehr entschlossen, was darauf schließen lässt, dass sie zumindest glaubt, die Situation im Griff zu haben. Ali hingegen steht im Fluchtpunkt und wirkt klein und fragil. Emmi bewegt sich sodann auf Ali zu und der Arzt verlässt den Raum. Die Kamera bewegt sich auf den Spiegel zu, um Emmi und Ali noch einmal gemeinsam im Spiegel durch eine fixierte Kameraposition in einem fast eingefrorenen Bild festzuhalten. Die Aufnahme schneidet dann direkt auf den Arzt, der die Tür schließt und geht. Trotz des ständigen Zoomens und Verschiebens der Kamera versucht Fassbinder in dieser Sequenz, Emmi und Ali gemeinsam in demselben Bild einzufangen.



Abb. 5



Auf diese Weise wird der Daseinszustand von Emmi und Ali bildlich vorgestellt, d. h. beobachtet. Das Beobachtetwerden durch Kameraschwenk und -bewegung treibt die visuelle Spannung in der Schlusszene auf den Höhepunkt. Mit dem hell blendenden Fenster im Hintergrund schaut Emmi auf Ali in seinem Bett hinunter und bricht sodann weinend zusammen, während die Melodie *Die Kleine Liebe*, in Fassbinders Film *Händler der vier Jahreszeiten* (1972) für den Protagonisten Hans eingesetzt, im Hintergrund läuft. Obwohl Emmi an dieser Stelle ihren Kopf neigt und in diesem Rahmen die Zeit und das melancholische Lied ineinander zu fließen scheinen, ändert sich der Daseinszustand der beiden keineswegs, bis das Bild ausgeblendet wird. Der Rahmen schneidet die Figuren aus und hebt auch die Tiefe des Raumes vollständig auf. Obwohl die Vorhänge warme Töne aufweisen, bilden die vertikalen Falten im Gegenlicht mit den horizontalen Linien des Plisseefensters einen Zustand des Gefangenseins. Obwohl in dieser Bildfläche ein Fenster erscheint, wird die Welt außerhalb des Fensters dadurch aufgehoben, dass das hell blendende Fenster nicht imstande ist, sich auf die Außenwelt zu beziehen. Damit verbleibt das Fenster in der geschlossenen Schleife der Selbstreferenz, was auch bedeutet, dass die Handlung wieder in einem Rahmen steht. Dabei folgt die Kamera Emmi zu Alis Bett und rahmt sie in dieser fixierten Einstellung durch das Zoomen vollständig ein, was in einem Bild gipfelt, das einer Stop-Motion-Aufnahme gleicht. Emmi und Ali werden schließlich in diese ausgeschnittene gerahmte Bildfläche geworfen und werden zu Beobachtungsobjekten der Zuschauer. Diese Zur-Schau-Stellung des Geworfenseins im Sinne von Heidegger ist dem Film in den sich dauernd bewegenden Bildern gelungen.<sup>10</sup>

Bemerkenswert ist dabei, dass die fixierte Einstellung zum Schluss kein abruptes Ende eines unvollendeten Zustandes darstellt, sondern eher als ein Prozess zu sehen ist, in dem sich Emmis und Alis Dasein ereignet. Emmi weiß, dass das, was der Arzt gesagt hat, völlig zuverlässig ist. Daher macht sie sich Sorgen um den Gesundheitszustand von Ali. Aber gleichzeitig weiß sie auch, dass sie und Ali weiterleben, und zwar nicht so wie die Protagonistin in *All that Heaven Allows*, die sich im Elfenbeinturm versteckt und von einer isolierten Zeit träumt. Emmi muss sich der Herausforderung des Daseins in der Gegenwart stellen. Aber wird Ali wirklich zu ihr zurückkommen? Werden die beiden wieder Seelenverwandte wie früher sein können? Werden sie in der Lage sein, dem Zynismus ihrer Nachbarschaft, Kollegen und Familie gemeinsam zu trotzen? Die Trauer, die Emmi am Ende zeigt, ist eine Mischung aus Sorge um Ali und aus Selbstmitleid: In diesem Augenblick, in dem sie über ihren eigenen Daseinszustand reflektiert, ist sie sich

---

<sup>10</sup> Vgl. Bernard Stiegler, *Technics and Time*, 3. *Cinematic Time and the Question of Malaise*. Übers. v. Stephan Barker. Stanford. CA 2011, S. 32.

der Ungewissheit des eigenen Zustandes bewusst. Die Vergangenheit, an die sie sich erinnert und über die sie nachdenkt, die Gegenwart, in der sie sich über die vorübergehende Rückkehr von Ali freut und sich gleichzeitig Sorgen um Ali macht, existieren gemeinsam mit der Zukunft, in der sie noch ganz unsicher ist, in diesem festen Rahmen der sich fortwährend bewegenden Bilder. In dieser gerahmten Bildfläche werden somit die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft in einem Zustand der Ungewissheit festgehalten. Da dieser Rahmen anders als der ausgeschnittene, isolierte und utopische Rahmen bei Sirk keine entschiedene Antwort auf die Fragen von Emmi gibt und daher in der Selbstreferenz offen und unsicher bleibt, ist die Zeit, die in der Rahmenkomposition festgehalten wird, ebenso offen und frei.

#### 4. Die Retention der Zeit und die filmische Geste

Über die Offenheit des Ganzen hinsichtlich der im Film hervorgebrachten Zeit, stellt Deleuze 1998 in *Das Bewegungsbild. Kino I* fest: „Wenn das Ganze nicht bestimmbar ist, dann deswegen, weil es das Offene ist und die Eigentümlichkeit hat, sich unaufhörlich zu ändern oder plötzlich etwas Neues zum Vorschein zu bringen, kurz, zu dauern.“<sup>11</sup> Das offene Ganze bezieht sich in diesem Film auf die permanente Verschiebung und Verzweigung von Emmis Dasein, das in Relationen mit Ali und der Umgebung steht und dem keine fortschreitende, sondern nur eine ausufernde Bewegung beigemessen wird. D. h., die Kadrierung der Endszene konstituiert „die Zeit in ihrer empirischen Form, im zeitlichen Verlauf: eine sukzessive Gegenwart in einem äußerlichen Verhältnis des Vorher und Nachher, die Vergangenheit als gewesene Gegenwart und die Zukunft als künftige Gegenwart.“<sup>12</sup> Der Bildraum, der Emmi und Ali als Ensembles umfasst, versetzt die Zuschauer in die Position der Beobachtenden. Das Zuschauen geschieht auf der Ebene des Bewusstseins gemeinsam mit dem Ereignis des Seienden im Bildraum zum selbigen Ereignis, wodurch ein Dialog zwischen Emmi und Ali als den handelnden Figuren im Film und den Zuschauern außerhalb des Films hergestellt wird. Die Zeit des Daseins von Emmi und Ali in diesem Bildraum gilt als die Objektivierung der Zeit des Daseins der Zuschauer. Dann wird die festgehaltene Dauer zu einem Prozess der Tertiärisierung der Zuschauer von sich selbst und somit zum Prozess der Selbstreflexion. Das anscheinende Paradox, dass der Film das Dynamische der Dauer in relativ starren gerahmten Momenten verfestigt, wird in *Schöpferische Entwicklung* (1912) von Henri Bergson als das Verfahren der Kinematographie angesehen:

---

<sup>11</sup> Gilles Deleuze, *Das Bewegungsbild. Kino I*. Frankfurt a. M. 1998, S. 24.

<sup>12</sup> Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino II*. Frankfurt a. M. 1999, S. 346.

Dies der Kunstgriff des Kinematographen. Dies auch der Kunstgriff unseres Erkennens. Statt uns dem innern Wesen der Dinge hinzugeben, stellen wir uns außerhalb ihrer, um dies Werden künstlich zu rekonstruieren. Von der vorübergehenden Realität nehmen wir sozusagen Momentbilder auf und weil diese die Realität charakteristisch zum Ausdruck bringen, so genügt es uns, sie längs eines abstrakten, gleichförmigen, unsichtbaren, auf dem Grunde des Erkenntnisapparats liegenden Werdens aufzureihen, um nachzubilden, was das Charakteristische dieses Werdens selbst ist. Wahrnehmung, intellektuelle Auffassung, Sprache, sie alle pflegen so zu verfahren. Ob es sich nun darum handle, das Werden zu denken oder auszudrücken, ja es wahrzunehmen – wir tun nichts weiter, als einen inneren Kinematographen in Tätigkeit zu setzen. Derart also, dass alles vorhergehende sich in den Worten zusammenfasst: Der Mechanismus unseres gewöhnlichen Denkens ist kinematographischen Wesens.<sup>13</sup>

Der Bildraum dient daher als das Medium des Erkennens. Beim Zuschauen beobachten die Zuschauer durch die handelnden Figuren die eigene vorgestellte Gegenwart. Die Gegenwart, die die Zuschauer wahrnehmen und über die sie reflektieren, ist nicht die erzählte Zeit, die zur Vergangenheit gehört, sondern die Gegenwart des eigenen Daseins. Dadurch entsteht der Verfremdungseffekt, da die Zuschauer im Verfahren des Erkennens über sich selbst nachdenken und sich dann von der Handlung und den Figuren distanzieren. An dieser Stelle füllt der Zuschauer, so wie Fassbinder es einst formulierte, die Geschichte mit seiner eigenen Realität auf.<sup>14</sup> In diesem Sinne wird die Geschichte, die in diesem Film erzählt wird, zur Geschichte der Zuschauer selbst. „Filme müssen irgendwann einmal aufhören, Filme zu sein, müssen aufhören, Geschichten zu sein, und anfangen, lebendig zu werden, dass man fragt, wie sieht das eigentlich mit mir und meinem Leben aus.“<sup>15</sup> Genau an diesem Punkt, an dem das Publikum der vorgestellten Zeitlichkeit von Emmi und Ali in dieser geschlossenen Rahmenkomposition zuschaut und mit der Zeitlichkeit des eigenen Daseins auffüllt, hört der Film auf, Film zu sein. Die Zeit, die da auf der Bildfläche vorgestellt wird, geht über den streng geschlossenen Bildrahmen hinaus und bringt als eine Objektivation der eigenen Zeitlichkeit unentschiedene Bedeutungs- und Daseinsmöglichkeiten hervor, was die festgehaltene Zeit offen macht.

Daher kann man in der Rahmenkomposition von Fassbinder zwei ästhetische und erkenntnistheoretische Funktionen in Bezug auf die Vorstellung der Zeitlichkeit des Daseins zusammenfassen: Zum einen nimmt Fassbinder mithilfe des Rahmens weitgehend die räumliche Tiefe der Szene weg

---

<sup>13</sup> Henri Bergson, *Schöpferische Entwicklung*. Jena 1912, S. 309.

<sup>14</sup> Vgl. Michael Töteberg (Hg.), *Rainer Werner Fassbinder. Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*. Frankfurt a. M. 1986, S. 47-52.

<sup>15</sup> Ebenda, S. 48.

und verringert damit die räumlichen Eigenschaften der handelnden Figuren, wodurch ein überwältigendes Gefühl der Beklemmung und Verengung entsteht. Die Tatsache, dass sich die Figuren in der Szene freiwillig in den gefesselten Zustand begeben, unterstreicht das Gezwungensein und die Verzweiflung, in der sich das Individuum befindet. Er oder sie kann und will dieser Zwangslage nicht entkommen, weil diese die Fessel der eigenen Existenz und das Leben selbst ist. Was Fassbinder dem Publikum vorstellt, ist nicht die erzählte Vergangenheit, die von einer bestimmten fiktiven Figur in einer bestimmten fiktiven Geschichte erlebt wird, sondern eine Erzählung über das sich ereignende Sein. Der Rahmen dient hier als die Voraussetzung für die Vorstellung und Objektivierung der Zeitlichkeit. Zudem kann man den Rahmen für die Neueinrahmung und Neuauswahl des Gefilmten für die Montage von der primären, sekundären und tertiären Retention des Bewusstseins durch Fassbinder halten.<sup>16</sup> Er benutzt die Rahmenkomposition und fixiert die Einstellung, was sowohl die gegenwärtige Wahrnehmung als auch die Erinnerung technisch speichert und die Wiederholung ermöglicht, die unterschiedliche Wirkungen hervorruft. Außerdem werden die Erfahrungen der Figuren im Film und die des Publikums über die Zeitlichkeit des eigenen Daseins in der Gegenwart verschmolzen, wodurch sich die Möglichkeit der Sinnggebung durch den Regisseur, Drehbuchautor und Filmkomponisten Fassbinder auflöst. Zwar kann sich der Zuschauer in diesem Moment nicht in die Figuren einfühlen, aber er kann gleichzeitig mit den Figuren über die eigene Existenz reflektieren. Die gerahmte Zeit ist daher kein isolierter Zeitpunkt der Vergangenheit, sondern ein dauernder Moment der Gegenwart, in dem sich die Vergangenheit und Zukunft manifestiert. Was Fassbinder in dem Rahmen vorstellt, ist nun ein offener Prozess, in dem sich das Sein als ein Ganzes präsentiert. Als Jacques Aumont in *Les théories des cinéastes* (2002) die filmische Utopie von Fassbinders Kino darin bestehe, dem Zuschauer zu helfen, die Welt zu ertragen, indem das Kino dem Zuschauer die Distanz zwischen sich und der Welt bewusst mache. Damit befreit der Film den Zuschauer in gewissem Sinne, so dass er zu einem Subjekt mit historischem und sozialem Bewusstsein werden kann.<sup>17</sup> Fassbinder zeigt nämlich mit einer sehr zurückhaltenden und fast ‚kalten‘ Kamera das Leben an sich und gibt dem Zuschauer die Möglichkeit, über die Gegenwart des eigenen Daseins nachzudenken. Auf diese Weise ist der Film nicht nur eine Wiedergabe der Realität, sondern gilt auch als eine Befreiung des Blickwinkels vom Zuschauer als einem Individuum. Die Tatsache, dass Fassbinder den Schwerpunkt darauf legt, das Geschehen des Seins im Film vorzustellen, be-

---

<sup>16</sup> Vgl. Bernard Stiegler, a. a. O. S. 28.

<sup>17</sup> 参见：雅克·奥蒙. 电影导演的电影理论 [M]. 蔡文晟译, 武汉：武汉大学出版社, 2019. 第 223 页。[Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes*. Übers. Von Cai Wensheng, Wuhan 2019, S. 223.]

legt seine Haltung: Er geht davon aus, dass das Individuum in der Lage sein kann, sein eigenes Dasein zu erkennen und zu begreifen.

Daher kann die Schlusszene von *Angst essen Seele auf* weder als eine Tragödie der Liebe angesehen werden, noch lassen sich Fassbinders Absichten auf die Darstellung von Außenseitern und die Kritik an der sozialen Disziplinierung reduzieren. Zwar ist der Film an sich selbst das Erzählte, aber Fassbinder ist in diesem Fall eigentlich nicht in der Lage, die hier vorgestellte Zeit durch skrupelloses Einschneiden und Einkleben zu manipulieren.

## 5. Geste des Fotografierens im Film

Fassbinder steht keineswegs über der Zeit, wie Vilém Flusser befürchtet, und er ist auch nicht in der Lage, ein Gott des historischen Bewusstseins und ein Komponist der Zeit zu sein.<sup>18</sup> Weder wird der Zuschauer, wie Flusser warnt, zum passiven „Sklassen in der platonischen Hölle“, der sich im Feedback-Verhältnis zwischen Fütterung und Rückfütterung mit der Leinwand befindet, noch versucht Fassbinder als Autor des Films, eine „transzendente“ Botschaft zu vermitteln; er will vielmehr eine naturalistische Vorstellung der Realität durch die Auswahl mithilfe des Rahmens auf die Leinwand bringen.<sup>19</sup> Und eben dieser Prozess der Vorstellung stimmt genau mit Flussers Definition über die Geste des Fotografierens überein.

Für Flusser wird derjenige, der fotografiert wird, im Verfahren des Fotografierens nicht als eine reale Person erlebt, sondern als ein Objekt wahrgenommen, das „für mich“ existiert. D. h., Emmi und Ali, die sich im Rahmen befinden, sind für den Zuschauer nur ein Phänomen. In diesem Verfahren kann man eben die Möglichkeit haben, sich von der Beobachterrolle zu lösen und sich selber als einen Teil der Situation zu betrachten.<sup>20</sup> So kann man sehen, dass das Verfahren des Erkennens vom Individuum nach Flusser letztlich im Einklang mit dem Verfahren des Fotografierens steht: Im Verfahren des Fotografierens steht der Mann am Apparat nicht nur in der Situation, sondern er steht ihr gleichfalls reflektiert gegenüber. D. h., der Mann am Apparat betrachtet den Gegenstand der Beobachtung unabhängig von sich selbst und er reflektiert ebenso die Art und Weise, wie sich ihm dieser Gegenstand im Hier und Jetzt offenbart. Dieses Verfahren umfasst zum einen die Auswahl der Gegenstände, zum anderen die Reflexion. Die Reflexion drückt sich nicht nur in der Vorstellung über den Prozess des Gesche-

---

<sup>18</sup> Vgl. Vilém Flusser, *Kommunikologie weiter denken. Die Bochumer Vorlesungen*. Frankfurt a. M. 2009, S. 173-175.

<sup>19</sup> Vgl. Vilém Flusser, *Kino*, in: Ders., *Kommunikologie*. Mannheim 1996, S. 205-207.

<sup>20</sup> Vgl. Vilém Flusser, *Die Geste des Fotografierens*, in: Ders., *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Frankfurt a. M. 1994, S. 105.

hens vom Sein in der Gegenwart aus, sondern zeigt sich auch in der Reflexion des Fotografen über die eigenen Absichten, d. h. über sein eigenes Dasein. Dieser kartesische Skeptizismus ist genau die von Fassbinder eingesetzte Technik. Er wählt die Realität durch die Kamera und dann durch die Rahmenkomposition aus und stellt realistisch das Geschehen des Seins in der Gegenwart der Figuren vor. Das Vorgestellte, d. h. die vorgestellte Zeitlichkeit des Daseins, bezieht sich dann nicht hundertprozentig auf eine erzählte Zeit, die zur Vergangenheit gehört, sondern auf das fotografierende Subjekt. Beim Zuschauen beobachtet das Publikum die Geste des Fotografen, in diesem Fall die Geste von Fassbinder, während Fassbinder das Publikum mit in die Rahmenkomposition hineinzieht. Dies ermöglicht es, dass sich der Zuschauer durch diese Geste wiedererkennt. Dabei handelt es sich nicht um eine Identifikation des Zuschauers mit den Figuren, sondern darum, „etwas zu betrachten und das Sehen zu fixieren.“<sup>21</sup> Und Fassbinder als der Mann am Apparat manipuliert das Gesehene durch die Auswahl der gefilmten Stoffe, ist aber nicht in der Lage, die Selbstkritik und Reflexion des Publikums zu beeinflussen, weil er in diesem Kontext der beobachtete Gegenstand ist. In diesem Sinne ist die vorgestellte Zeit in der Rahmenkomposition für jede Möglichkeit offen.

## 6. Fazit

Zusammenfassend kann man sagen, dass Fassbinder durch das Filmen im Grunde genommen die Geste des Fotografierens im Sinne von Vilém Flusser umsetzt. Zwar bildet nicht das Inkommensurable im Leben den Mittelpunkt der Geschichte von *Angst essen Seele auf*, sondern das Machtverhältnis und die Ausbeutung in der Intimität und die Entfremdung des gesellschaftlichen Systems, in dem der Andere die Hölle ist. Was aber die visuelle Spannung des Films ausmacht, ist Fassbinders Vorstellung und Reflexion über den Daseinszustand des Individuums. Die minimalistische und gleichzeitig realistische Rahmenkomposition ermöglicht dem Zuschauer, das Leben selbst zu sehen und sich mit ihm auseinanderzusetzen und dieses zu reflektieren, und zwar in der Form der Vorstellung vom Geschehen des Seins. Darin liegt genau das Wesen des Filmens, das den Film von Literatur und Theater unterscheidet. Obwohl die Reflexion des Zuschauers nicht zwangsläufig bedeutet, dass der Zuschauer seinen Daseinszustand verändern kann - was von Fassbinder auch nicht erwartet wird -, kann diese Befreiung der Perspektive, die ohne Manipulationen durch den Filmautor geschieht, bereits als Fassbinders politischer Anspruch betrachtet werden, wenngleich es nicht als sein ideologisches Konzept angesehen wird. Was er mit dem Film macht, ist eben eine

---

<sup>21</sup> Ebenda, S. 106.

Alternative um die Seinsmöglichkeit vorzustellen. Die daraus resultierende Reflexion über das eigene Dasein des Zuschauers ist weder Flucht vor den damaligen politischen Umständen in Westdeutschland noch Selbstunterhaltung in der eigenen Utopie, sondern die Sorge um das Leben selbst. Fassbinder äußert sich selbst dazu:

Mir geht es darum, dass das Publikum, das diesen Film sieht, die eigenen ganz privaten Gefühle überprüft. Ja, darum geht's mir, um sonst gar nichts erst mal in diesem Film. Das finde ich politischer oder politisch aggressiver und aktiver, als wenn ich die Polizei als die großen Unterdrücker zeige.<sup>22</sup>

Was Fassbinder in *Angst essen Seele auf* macht, ist nicht, das Kino als Mittel zum Zweck oder Zweck zum Mittel zu benutzen, um die Gesellschaft zu kritisieren und ihr einen Sinn zu geben, sondern den Film als Mittel an sich zu betrachten, welches das Geschehen des Seins vorstellt. Daher gilt sein Film nicht als der Selbstaussdruck des Innenlebens von Schauspielern, nicht als ein geschlossenes Erzählen. Dieser Film ist selbst nicht auf ein bestimmtes Ziel gerichtet, sondern suspendiert den Sinn des vorgestellten Lebens in der Rahmenkomposition und weigert sich zugleich, das Dasein dem Urteil der Moral und der Macht zu unterwerfen. Dadurch konstruiert der Film einen Zustand schwebender Leere, in dem das Leben nackt wird und durch diese natürliche und spontane Geste seine Heiligkeit wiedererlangt. Das Leben gewinnt seine Geste zurück, die Agamben in seinem Aufsatz *Noten zur Geste* (1978) bereits als endgültig verloren verurteilt.<sup>23</sup> Fassbinder verwirklicht gerade in seinem Film sein lebenspolitisches Paradigma. Die Geste in der Schlusszene ist zweifellos dessen poetischer Augenblick geworden.

---

<sup>22</sup> Michael Töteberg, a. a. O., S. 27.

<sup>23</sup> Vgl. Giorgio Agamben, *Noten zur Geste*, in: Ders., *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Berlin 2001, S. 47-56.