

Angst essen Seele auf

Rainer Werner Fassbinder. BR Deutschland 1973



Film-Heft von Herbert Heinzelmann

MEDIENMÜNDIGKEIT

Nichts prägt unsere Zeit mehr als die Revolution der modernen Medien. Im Zentrum der modernen Mediengesellschaft steht der Kinofilm. Wie Lesen und Schreiben zu den fundamentalen Kulturtechniken gehört, so gehört das Verstehen von Filmen und das



Erkennen ihrer formalen Sprache zu den Kulturtechniken des neuen Jahrhunderts. Film bekommt mehr und mehr Bedeutung für die Einschätzung und Beurteilung der sozialen Realität, für die lebensweltliche Orientierung und die Identitätsbildung. Das Geschichtsbewusstsein, das nationale Selbstverständnis und das Verständnis fremder Kulturen werden in Zukunft mehr und mehr vom Medium Film mitbestimmt.

Es ist ein großes Defizit, dass junge Menschen heute viel zu wenig vom Medium Film wissen. Die Fähigkeit, auch im Medium der faszinierenden Unterhaltung den kritischen Blick nicht zu verlieren, die Fähigkeit, die Qualität eines Films beurteilen zu können, die Fähigkeit zur Differenzierung des Visuellen, des Imaginären und des Dokumentierten wird in Zukunft mit entscheidend sein für die Entwicklung unserer Medien-Gesellschaft.

Für den pädagogischen Bereich sind somit die Vermittlung von Medienkompetenz und Filmsprache von Bedeutung. Film ist Unterhaltung, Film ist aber auch Fenster zur Welt, Erzieher, Vorbildlieferant und Maßgeber. Medienkompetenz ist eine Notwendigkeit und gehört zu den modernen Kulturtechniken. Kino als Lesesaal der Moderne ist Ort der Unterhaltung und der Filmbildung. Kino ist Lernort.

Die Bundeszentrale für politische Bildung und das Institut für Kino und Filmkultur stellen sich die Aufgabe, diesen Lernort zu besetzen, die Medienmündigkeit zu fördern und die Bemühungen um einen bewussten und engagierten Umgang mit Film und Publikum zu unterstützen.

Thomas Krüger
Präsident der bpb

Horst Walther
Leiter des IKF



Impressum

Herausgeber: INSTITUT für KINO und FILMKULTUR (IKF) im Auftrag der Bundeszentrale für politische Bildung/bpb
(Berliner Freiheit 7. 53111 Bonn. Tel: 01888 – 515 - 0. Fax: 01888 – 515 - 113. E-Mail: info@bpb.de Homepage: www.bpb.de).

Redaktion: Michael Kleinschmidt, Verena Sauvage (IKF), Katrin Willmann (bpb).

Redaktionelle Mitarbeit: Holger Twele (auch Satz und Layout).

Titel, Umschlagseite und Grafikentwurf: Mark Schmid (des.infekt – bureau fuer gestaltung. Friedenstr. 6. 89073 Ulm).

Druck: dino druck + medien GmbH (Schroeckstr. 8. 86152 Augsburg). Bildnachweis: Basis-Film (Verleih). © Juni 2002

Anschrift der Redaktion

Institut für Kino und Filmkultur. Mauritiussteinweg 86 - 88. 50676 Köln. Tel: 0221 - 397 48 - 50 Fax: 0221 - 397 48 - 65

E-Mail: info@film-kultur.de Homepage: www.film-kultur.de



Angst essen Seele auf

BR Deutschland 1973

Buch und Regie: Rainer Werner Fassbinder

Kamera: Jürgen Jürges

**Darsteller: Brigitte Mira (Emmi), El Hedi Ben Salem (Ali), Barbara Valentin (Wirtin),
Irm Hermann (Krista), Rainer Werner Fassbinder (Eugen),**

Walter Sedlmayr (Lebensmittelhändler) u. a.

Länge: 93 Min.

FSK: ab 12 J., empfohlen ab 14 J.

Verleih: Basis-Film

Inhalt

 1973 in Deutschland: Weil es draußen stark regnet, flüchtet sich die etwa sechzigjährige Putzfrau und Witwe Emmi in ein Lokal, dessen exotische Musik sie neugierig gemacht hat. Dort lernt sie den viel jüngeren Marokkaner El Hedi Ben Salem kennen, den alle Ali nennen. Er hält sich oft in der Kneipe auf, weil er sein Zimmer mit fünf anderen Gastarbeitern teilen muss. Ali tanzt mit Emmi und bringt sie nach Hause, denn „sie hat gut mit ihm gesprochen“. Emmi bietet Ali an, die Nacht in ihrer Wohnung zu verbringen, und sie schlafen miteinander. Am nächsten Morgen ist Emmi zunächst über die Nacht erschrocken. Doch sie hat sich in Ali verliebt, und auch er hält zu ihr. Das soziale Umfeld reagiert auf die Beziehung aber mit Ablehnung, Vorurteilen, Diskriminierung und sogar Hass. Emmis Kolleginnen sind der Meinung, man dürfe gar nicht mit einer Frau reden, die mit einem Ausländer zusammen ist, und als sie von der Beziehung zu Ali erfahren, wird Emmi vollständig isoliert. Die Nachbarinnen im Haus tuscheln und finden das Verhältnis unanständig. Das ändert sich auch nicht, als Emmi und Ali heiraten. Im Gegenteil: Als sie den Ehemann ihren Kindern vorstellt, stößt sie auf eine Front der Ablehnung. Ein Sohn tritt vor lauter Wut in den

Bildschirm von Emmis Fernsehgerät. Der Lebensmittelhändler bedient Ali nicht und weist Emmi aus seinem Laden, als sie sich beschwert. In einem Biergarten versichern sich die beiden zwar ihrer Liebe, doch Emmi gesteht, dass sie dem Druck nicht gewachsen ist. Sie flüchten sich in einen kurzen Urlaub. Als sie zurückkehren, hat sich das Verhalten der Mitmenschen geändert. Nun schmeicheln sie Emmi und Ali, weil alle bestimmte Erwartungen und Wünsche an sie haben. Als der äußere Druck wegfällt, brechen innere Konflikte in der Beziehung auf. So führt Emmi Ali ihren Kolleginnen vor wie ein exotisches Wesen und weigert sich, auf dessen kulturelle Bedürfnisse einzugehen. Deshalb nimmt Ali das abgebrochene Verhältnis zur Kneipenwirtin Barbara wieder auf. Er hat aber ein schlechtes Gewissen und agiert so, als ob ihm alles egal wäre. Als sich eine Versöhnungsmöglichkeit mit Emmi andeutet, bricht Ali zusammen. Er kommt ins Krankenhaus, und der Arzt diagnostiziert ein durchgebrochenes Magengeschwür. Ursache ist der besondere Stress, dem Gastarbeiter in Deutschland ausgesetzt seien. Emmi sitzt an Alis Bett und weint. Dem Film ist ein Motto vorangestellt: „Das Glück ist nicht immer lustig“.



„Das Glück ist nicht immer lustig“

Analyse



Viele Filme von Rainer Werner Fassbinder sind durch die eigenwillige Mischung zweier Genres gekennzeichnet. Sie verbinden das Melodram mit dem Lehrstück. Das Melodram ist eine Gattung, in deren Zentrum große Gefühle und emotionale Konflikte stehen. Das Personal ist oft sehr eindimensional charakterisiert, auf den ersten Blick kenntlich als gut oder böse, edel oder gemein. Darin trifft sich das Melodram mit dem Lehrstück. Das ist ebenfalls nicht darauf gerichtet, die Welt in ihrer Komplexität abzubilden. Es versucht vielmehr, sie durch vereinfachende Modellsituationen durchschaubar zu machen, so dass man ihr mit Lehrsätzen nahe kommen und Lehren daraus ziehen kann.

ANGST ESSEN SEELE AUF gehört dieser Misch-Gattung an. Der Film ist Teil der zweiten Schaffens-Periode Fassbinders, die stark von den Melodramen seines großen Vorbilds Douglas Sirk beeinflusst ist. In dieser Phase interessiert sich Fassbinder für die Gründe, die das Zusammenleben von Menschen schwer machen und das Funktionieren von Beziehungen verhindern. In der Chronologie seiner Produktionen folgen auf ANGST ESSEN SEELE AUF mit MARTHA die Studie einer sadomasochistischen Ehe und mit FONTANE EFFI BRIEST eine Literaturverfilmung über das Scheitern einer Beziehung aus Besitzdenken und Standesdünkel. EFFI BRIEST wurde parallel zu ANGST ESSEN SEELE AUF gedreht.

Der Vorspann des Films läuft in grüner Schrift über die Aufnahme einer nächtlichen Regenpfütze, in der sich die Lichter vorbeifahrender Autos spiegeln. Dazu ertönt orientalische Musik. Sie stellt die akustische Kontinuität her, wenn die Handlung beginnt, indem sich eine Tür in die „Ausländerkneipe“ öffnet. Sie wird in ei-

ner Kameratotale klein am gegenüberliegenden Ende eines Raums gezeigt, dessen Tiefe durch die Einstellung über drei Gasthaustische perspektivisch betont ist. Am rechten Bildrand ist eine Musikbox sichtbar. Durch die Tür tritt eine kleine, nicht mehr junge Frau mit Mantel und Handtasche. Sie bleibt lange hinter der Tür stehen. Sichtlich unsicher, klammert sie sich an die Tasche.

Mit dem Zeigen der Tür wird gleich zu Anfang das optische Zentralmotiv von ANGST ESSEN SEELE AUF eingeführt. Man wird in diesem Film immer wieder Türen sehen. Man wird Menschen in Türrahmen sehen. Man wird die Menschen durch Türstöcke gefilmt sehen, gerahmt sozusagen, eingegrenzt, eingeengt – ein Bild im Bild. Die Tür ist Gegenstand des Transits. Sie trennt und verbindet zugleich Außen und Innen. Hinter der Wohnungstür beginnt die Privatsphäre. Wenn man die Tür hinter sich zumacht, darf man sich geborgen fühlen. Vor der Tür kann eine Überraschung warten, dort liegt womöglich das Unbekannte. Durch Türen wird man besucht oder verlassen. Wer in der Tür stehen bleibt, hat noch keine Entscheidung zu Eintritt oder Fortgehen, womöglich zur Flucht, getroffen. Man spricht ja auch vom Überschreiten einer Schwelle, wenn es um einen Entschluss geht. Eine Tür kann in die Freiheit führen, oder sie verriegelt sich zur Gefangenschaft. Dann hat die Tür ein Schlüsselloch. Durch das Schlüsselloch zu schauen, heimlich durch einen Türspalt zu spitzen – das sind die Genüsse des Voyeurs, des Augenzeugen, der mit dem Blick in die Intimsphäre eindringt, der das verborgene Intime in den öffentlichen Diskurs zerren kann. All diese Aspekte werden in ANGST ESSEN SEELE AUF behandelt. Vielleicht hat Rainer Werner Fassbinder deswegen die Tür zum visuellen Zeichen des Films gewählt. Das steht der In-

terpretation offen. Aussagen zu dem Thema gibt es von ihm nicht.

Die nächste Einstellung definiert den Raum endgültig als Gastwirtschaft. Sie zeigt im Gegenschuss, halbtot und schräg angeschnitten, einen Biertresen. Um ihn sind mehrere Menschen versammelt, als Gruppe gebaut und im Verhältnis zur Kamera gestaffelt, wie man Personen auf der Bühne anordnet, nicht wie es einem zufälligen Blick in die Realität entspricht. Die Menschen schauen lange und stumm auf den neuen Gast. Auch das wird den Film kennzeichnen: der ausgehaltene, schweigende Austausch von Blicken. (Manchmal können sie mehr sagen als 1000 Worte.) Es werden sich Blick-Kommunikationen ergeben, die von Fremdheit, von Einverständnis, Abwehr oder Ratlosigkeit zeugen. Diese ersten Blicke bezeichnen Fremdheit, Neugier vielleicht. Wer ist das, der hier in eine offensichtlich vertraute und hermetische Gruppensituation eindringt?

Nachdem sich die alte Frau zögernd an einen Tisch nahe der Tür gesetzt hat, geht die blonde Frau, die hinter dem Tresen stand, zu ihr, während die Kamera gegenläufig bis zur Nahaufnahme auf den afro-orientalisch aussehenden Mann mittleren Alters vor der Theke zufährt. So wird die Aufmerksamkeit des Publikums auf den entscheidenden männlichen Protagonisten fokussiert. Nach einem fragenden „Ja?“ der Bedienung, lautet der erste Satz des Films, gesprochen von der alten Frau: „Verzeihen Sie!“ Sofort wird eine Grundstimmung von ANGST ESSEN SEELE AUF angeschlagen. Es ist eine Haltung der Unsicherheit, ausgelöst durch eine Sozialposition, die nicht zu Selbstbewusstsein veranlasst, sondern beinahe die Entschuldigung für das Dasein erfordert. Menschen artikulieren sich in einer Welt, die für andere, nicht für sie gemacht zu sein scheint.

Mit Ausnahme eines Arztes und eines Hausbesitzersohns gehören alle handelnden Personen der unteren sozialen Klasse an. Fassbinder verdichtet ihre Aussagen immer wieder zu Gemeinplätzen und gestanzten Sentenzen aus dem Vorrat der Beliebigkeit.

Die entscheidende Handlung in dieser ersten Filmsequenz (*In der Kneipe*) ist Alis Aufforderung der alten Frau zum Tanz. Die Musik dazu kommt aus der Box. Es handelt sich um den sentimentalischen Schlager „Du schwarzer Zigeuner, komm, spiel' mir was vor“. Das Lied verweist auf Unbehautheit. In ANGST ESSEN SEELE AUF erklingt ganz selten Filmmusik, um die Bilder mit Emotionen aufzuladen. Musik kommt vielmehr, wenn überhaupt, aus einer Musikbox und einem Radio. Der Tanz selbst ist in drei Phasen gefilmt, die von den skeptischen Blicken der Menschen-





gruppe am Tresen unterbrochen werden. In der ersten zeigt die Kamera das Paar in leichter Untersicht aus der Distanz. Die zweite ist eine Großaufnahme, die dritte halbnah. Während des Tanzes werden Informationen getauscht. Der Mann kommt aus Marokko, wird Ali genannt, ist seit zwei Jahren in Deutschland, arbeitet als Automonteur. Die Frau, die Emmi heißt, erzählt, dass sie Witwe ist. Ali gibt einige bemerkenswerte Prämissen von sich: „Deutsch-Arabisch nix gut – nicht gleiche Mensch.“ Auch am Arbeitsplatz: „Deutsche Herr, Arabisch Hund.“ Hier wird sofort die Erfahrungswelt eines Gastarbeiters mit ihren Diskriminierungen und Hierarchien expliziert. Emmi kann das gar nicht verstehen, aber Ali stellt fest: „Nix viel denken: gut. Viel denken: viel weinen.“ Er erklärt also, dass aus der intellektuellen Erkenntnis der Machtverhältnisse in der Gesellschaft Schmerz resultiert.

Später bezahlt Ali Emmis Getränk. Er begleitet sie nach Hause, weil es für sie besser sei, nicht allein zu gehen. Er, der Fremde, erfüllt gesellschaftliche Konventionen, die sich in Deutschland auflösen. Die nächste Sequenz des Films hat den Hausflur in Emmis Wohnhaus zum Schauplatz – ein Ort der Unbehauetheit, ein Zwischenort zwischen Draußen und Drinnen. Emmi erzählt von sich und verdichtet biografische Details zu jenen Sprachfloskeln, die Kommunikation erleichtern: „Ich habe nichts gelernt im Leben“. Ihre drei Kinder „leben ihr eigenes Leben“. Als sie sich entschließt, Ali in die Wohnung einzuladen, deutet sie damit Mut zur Veränderung an: „Immer sagt man ‘aber’ im Leben – und alles bleibt beim Alten.“ Den Weg der beiden über die Treppe filmt die Kamera durch ein vergittertes Fenster zum Flur. Von hinten angeschnitten sieht man einen weiblichen Kopf. Im Gegenschuss dann das Gesicht der Frau Kargus, die

Emmi unter einem Vorwand anspricht, deren Blick jedoch Ali fixiert. Die Kamera übernimmt den Blick in einer Großaufnahme. Nach dem Abgang von Ali und Emmi folgt die Kamera Frau Kargus zu ihrer Nachbarin. In einem Gespräch (gerahmt von der Tür) geht es darum, dass Emmi einen Schwarzen bei sich hat („Einen Neger?!“). Und dass sie mit dem Namen Kurowski wohl selbst keine richtige Deutsche sein könne. Das Element, dass eine Handlung durch Dritte beobachtet und kommentiert wird, greift Fassbinder in diesem Film immer wieder auf und gibt auch der Kamera häufig die Position des Voyeurs. Er zeigt damit, dass Privatheit in einer von kleinbürgerlicher Neugier und sozialen Ressentiments dominierten Welt nicht möglich ist. Der neugierige Blick ist zugleich der ausgrenzende Blick. Ausgegrenzt wird, was wenig bekannt ist und als bedrohlich für die eigene Gemütlichkeit empfunden wird.

Auch die nächste Sequenz (*In Emmis Küche*) ist hauptsächlich durch eine offene Tür gefilmt. Der Rahmen macht die Menschen zu Gefangenen, zeigt die Beengtheit ihrer Verhältnisse. Emmi erzählt, dass ihr Mann Pole war, von den Eltern nicht geliebt wurde. Sie macht eine politisch-historische Anspielung: Vater war in der Partei, aber sie auch, „eigentlich alle“. Ihre Hochzeit wird sie später in dem Lokal feiern, in das Hitler während seiner Münchener Jahre immer ging. Der Nationalsozialismus gründet die Gegenwart, ohne dass er explizit diskutiert würde. Ali erzählt, dass er in einem Zimmer mit fünf Kollegen wohnt. Das sei menschenunwürdig, meint Emmi. Und Ali spitzt zu: „Araber nix Mensch in Deutschland“. Der scheinbar so banale Dialog des Films enthält ständig solche Zuspitzungen, solche sprachlichen Provokationen, Merk- und Lehrsätze eben, wie sie von einem Lehr-

stück zu erwarten sind. Aber auch das Szenendesign ist wichtig für die soziale Einordnung der Charaktere. Zum Beispiel die Bilder, die in Emmis Küche hängen. Es sind Zeugnisse für einen (klein)bürgerlichen Geschmack (die Meereswooge und der Bauernhof als Motive massenhaft verbreiteter Kaufhauskunst). Oder Emmis billige Kleider mit den großen Mustern (die freilich auch dem Zeitgeschmack der Endsebziger entsprechen).

Sehr diskret ist die Liebesszene nach Emmis Einladung, bei ihr zu übernachten, optisch aufgelöst worden. Vier Kameraeinstellungen beobachten das Geschehen vom Wechsel Alis aus seinem Bett (mit einem auffälligen Kameraschwenk zur Tür, die er überwinden muss, um in Emmis Zimmer zu gelangen), über ihr leises Erschrecken (Großaufnahme), sein Zögern in ihrer Tür (Großaufnahme), bis zu dem Moment, da er auf ihrem Bett sitzt und ihren Arm streichelt (halbnah hinter dem Bett, leichte Untersicht, bei Low-Key-Licht, also einer Beleuchtung, die Schatten im Bild zulässt). Dann wird abgeblendet. In der Blende vergeht die Zeit bis zum Morgen. Dann benutzt Fassbinder ein anderes Motiv der Rahmung innerhalb des Filmbilds. Er zeigt Emmis Blick in den Spiegel. Am Abend hatte Ali schon in den Spiegel geschaut. Kurz vor Filmende wird Ali in den Toilettenspiegel der Kneipe schauen und sich ohrfeigen. Offensichtlich bedeuten diese Spiegelblicke Momente der Selbstversicherung, des Selbstzweifels, auch der Selbstbestrafung, jedenfalls der momentan bewussten Auseinandersetzung mit dem, der hinein schaut. Das geisterhafte Double von Gesicht und Selbst, das ein Film mit jedem Bild herstellt, wird so für den Zuschauer bewusst gemacht.

In der folgenden Sequenz am Küchentisch (das Leben spielt sich an Tischen ab) wird

die zweite Tabuverletzung der Filmhandlung neben der Beziehung einer Deutschen zu einem Araber angesprochen: die Liebe zwischen zwei Menschen, die im Alter ungefähr 30 Jahre auseinander liegen. Die Verletzung von Normen und Erwartungen besteht darin, dass die Frau viel älter ist; bei alten Männern gilt das Tabu hingegen nicht, sie zeigen junge Lebensgefährtinnen vielmehr gern wie Trophäen vor. Emmi ist sich des Altersunterschieds bewusst, aber Ali überwindet ihn, weil Emmi „viel gut, große Herz“. Emmi gibt auch ihrer Angst angesichts dieser Liebe Ausdruck. Darauf fällt von Ali der Satz, der zum Filmtitel wurde. Man soll keine Angst haben: **ANGST ESSEN SEELE AUF**. Das meint in diesem Zusammenhang, sie verändert den Menschen; sie lässt ihn nicht mehr autonom handeln, sie versetzt ihn in Starre.

Aus beiden Aspekten, dem Konflikt der Kulturen und dem Alterskonflikt, konstruiert Fassbinder im Folgenden die Stationen eines Spießrutenlaufs des Paares Emmi und Ali. Diese (Passions-)Stationen sind:

1. Die Treppe, auf der Emmi mit ihren Kolleginnen die Beziehung zu einem Gastarbeiter diskutieren möchte, was durch eine ihr entgegen schlagende Flut von Vorurteilen verhindert wird („Lauter dreckige Schweine, ungewaschen, nur auf Sex aus, auf unsere Kosten, Frauen, die mit denen gehen, sind Huren“) – weswegen Emmi in einer späteren Szene das Geld, das ihr Ali geben möchte, panisch zurückweist.
2. Die Wohnung von Emmis Tochter, die in einer aggressiven, von gegenseitigen Verletzungen geprägten Beziehung zu ihrem Mann steht, und auf das Geständnis ihrer Mutter, sie habe sich verliebt, mit völliger Verständnislosigkeit reagiert; nebenbei wird deutlich,



„Treppenwitze“
und Vorurteile



- dass Emmis Schwiegersohn bei Gastarbeitern rot sieht, weil er einen Türken als Vorgesetzten hat.
3. Die Kneipe, in der die beiden Mädchen, wohl Alis ehemalige Geliebte, ihren Hass auf den Abtrünnigen auf Emmi projizieren („Dreckige alte Hure, das kann nicht gut gehen, es ist unnatürlich“).
 4. Emmis Wohnung, in der sie ihren Kindern Ali als Ehemann präsentiert, worauf diese mit Entsetzen und Aggression reagieren und den Fernsehapparat zerstören („Diese Schande! Du kannst vergessen, dass du Kinder hast“).
 5. Der Lebensmittelladen, in dem Ali nicht bedient und Emmi aus der Tür gewiesen wird („Lernen’s erst einmal Deutsch“).
 6. Die Treppe in Emmis Haus mit der Aufforderung ihrer Nachbarinnen, den Hausputz öfter zu machen („Wo so einer im Haus wohnt, da nimmt der Dreck überhand“).
 7. Die Treppe an Emmis Arbeitsplatz, an dem sie von ihren Kolleginnen völlig ausgegrenzt und missachtet wird, nach-

dem eine von ihnen das Zusammenleben mit Ali mitbekommen hat. Die Kamera illustriert diese Isolation, indem sie Emmi durch die Gitter des Treppengeländers wie in Gefangenschaft aufnimmt. Diese Einstellung wird präzise wiederholt, wenn Emmi von ihren Kolleginnen später wieder in die Gruppe aufgenommen und dafür eine neue Gastarbeiterin aus Bosnien ausgegrenzt wird. Jetzt wird diese Bosnierin „hinter Gittern“ gezeigt.

All diese Stationen werden in der Abschlusssequenz des ersten Filmteils (*Im verregneten Biergarten*) zusammengefasst. Man sieht das Paar zunächst klein und fern hinter vielen gelben Gartentischen. Aber selbst dieser Raum im Freien ist nicht weit und frei, sondern wird an den Rändern des Bildausschnitts von zwei Bäumen eingegrenzt. Im Gegenschuss mit Ali im Vordergrund sieht man hinten eine wiederum sehr theatralisch angeordnete Gruppe aus Kellnern und Gästen stehen, die sich dem Paar nicht nähern, es aber fixieren. Emmi

konstatiert ihren Neid. Ali und sie halten sich an den Händen. Emmi bricht in Tränen aus, weil sie den Hass in der Umgebung nicht mehr erträgt. Sie beschimpft die Menschengruppe (die in der Wirtshaus-tür steht!) als dreckige Schweine. Dann erklären die beiden sich ganz kindisch ihre Liebe. Sie fasst einen Entschluss zum Urlaub: „Und wenn wir zurückkommen, dann hat sich alles verändert. Und alle Leute sind gut zu uns.“ Eine lange Kamerafahrt rückwärts entfernt die Zuschauer von dem Paar und lässt es quasi allein.

Mit der folgenden Blende setzt Fassbinder nicht nur eine zeitliche Zäsur. Er scheint nun auch ein Märchen aus einer Zeit zu erzählen, als das Wünschen noch geholfen hat. Denn als Ali und Emmi aus dem Urlaub zurückkehren, werden sie tatsächlich von allen Leuten anders behandelt. Aber das ist wiederum nur ein Lehrstück-Trick. Fassbinder zeigt, dass die Leute eigennützige Motive für ihren scheinbaren Gesinnungswandel haben. Der Lebensmittelhändler will eine gute Kundin nicht verlieren. Die Nachbarinnen möchten Gegenstände in Emmis Keller einlagern. Ihr Sohn will, dass sie auf sein Kind aufpasst. Und ihre Kolleginnen brauchen sie als Verbündete gegen eine Neue. Die Zuwendung der Gesellschaft verändert das Verhältnis zwischen Emmi und Ali. Denn Emmi passt sich plötzlich den Verhaltensmustern ihres Kulturraums an. Sie schickt Ali, ohne ihn zu fragen, damit er im Keller hilft; dadurch wird er instrumentalisiert. Sie protzt mit Ali vor ihren Kolleginnen und lässt seinen Bizeps befühlen, macht ihn damit zum bestaunten Exoten. Sie verweigert sich seinem Wunsch, das arabische Gericht Couscous zu kochen, mit der Bemerkung, er solle sich an die Verhältnisse in Deutschland gewöhnen; damit schränkt sie seine kulturellen Bedürfnisse ein.

Das Versprechen, Couscous zu kochen, war zuvor allerdings schon von der Kneipenwirtin Barbara an Ali gegeben worden, um ihn wieder einmal zu einem Besuch in ihrer Wohnung zu verführen. Fassbinder konstruiert Alis erotische Flucht aus der spannungsvollen in eine ruhende Beziehung. Dabei sind die Erwartungen und Umarmungen mit Barbara ganz besonders durch Kameratotalen und durch Türperspektiven distanziert. Auch die Regie scheint sich von Alis „Fehltritt“ zu distanzieren. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass sich Ali selbst so wahrnimmt, denn er weiß, dass er jetzt nicht mehr mit seiner Frau solidarisch ist. Emmi fühlt sich verlassen. Sie sucht Ali an seinem Arbeitsplatz und wird ihrerseits Opfer einer Diskriminierung. Einer von Alis Kollegen nennt sie seine Großmutter aus Marokko – und Ali schreitet nicht dagegen ein. Er hat allerdings ein schlechtes Gewissen, verspielt in der Kneipe seinen Lohn, trinkt, schlägt sich vor dem Spiegel ins Gesicht. Ihm ist alles egal. Aber Emmi kommt in das Lokal, und mit einer zweiten Tanzrunde zum „Schwarzen Zigeuner“ deutet Fassbinder die Versöhnungsmöglichkeit an. Das wäre das Happy End des Melodrams.

Lehrstückhaft wird die private Geschichte allerdings ins Soziale objektiviert. Ali bricht mit einem Magendurchbruch zusammen. Im Krankenhaus erklärt ein Arzt Emmi, das sei eine Folge der besonderen Stress-Situation, unter der Gastarbeiter in Deutschland leben. Man könne das zwar heilen, aber es würde chronisch. „Es ist hoffnungslos.“ Die letzte Einstellung zeigt, wie Emmi an Alis Bett sitzt, seine Hand hält und weint. Im Hintergrund ein Fenster. Es könnte sich öffnen – wohin?



ANGST ESSEN SEELE AUF

Fragen

- ? Wie beurteilen Sie die Beziehung zwischen Emmi und Ali, abgesehen von der Gastarbeiter-Problematik?
- ? Emmis Kinder reagieren zunächst mit völligem Unverständnis auf ihre Ehe mit Ali. Woran liegt das?
- ? Können Sie das aggressive Verhalten von Emmis Kindern nachvollziehen? Warum? Warum nicht?
- ? Emmis Nachbarinnen antworten auf die Bemerkung des jungen Hausherrn, sie sei mit Ali wohl recht glücklich: „Glück, was ist das schon! Es gibt so etwas wie Anstand.“ Wie interpretieren Sie diese Bemerkung?
- ? Wie stehen Sie zum Verhalten des Inhabers des Lebensmittelgeschäfts?
- ? Als Ali Emmi erstmals Geld geben möchte, lehnt sie das geradezu panikartig ab. Was sind ihre Gründe?
- ? Als Emmi vom Urlaub zurückkommt, zeigen ihre Kolleginnen ihr gegenüber ein ganz anderes Verhalten als zuvor. Was sind die Gründe?
- ? Warum nimmt Ali nach dem Urlaub seine ehemalige Beziehung zur Kneipenwirtin wieder auf? Können Sie diesen Schritt nachvollziehen?
- ? Plötzlich fängt Ali an, seinen ganzen Lohn zu verspielen. Was steckt dahinter?
- ? Wie ergeht es Emmi, als sie Ali auf seiner Arbeitsstelle sucht? Verhält er sich in dieser Situation richtig oder nicht?
- ? Was halten Sie von der Diagnose des Arztes, Gastarbeiter seien in Deutschland einem besonderen Stress ausgesetzt und deswegen besonders krankheitsanfällig?
- ? Glauben Sie, dass Emmi und Ali nach seiner Krankheit wieder zueinander finden? Warum? Warum nicht?
- ? Wie deuten Sie den Titel des Films ANGST ESSEN SEELE AUF (siehe die Äußerungen von Ali hierzu)?
- ? Glauben Sie, dass dieser Film aus dem Jahr 1973 heute noch aktuell ist? Warum? Warum nicht?
- ? Alte Menschen müssen oft ohne soziale Kontakte auskommen. Was sind die Ursachen für so eine Isolation?



- 
- ? Es kommt immer wieder vor, dass alte Leute diskriminiert werden, weil sie den Lebensstil der Jugend nicht mit ihren Lebenserfahrungen zur Deckung bringen. Was halten Sie von solchen Diskriminierungen?
 - ? Muss man Menschen aufgrund ihres Alters respektieren? Warum? Warum nicht?
 - ? Finden Sie es selbstverständlich, dass sich alte Menschen auch in jüngere verlieben können? Und umgekehrt?
 - ? Beziehungen von älteren Männern zu jüngeren Frauen werden eher toleriert als umgekehrt. Warum?
 - ? Was wissen Sie von der Geschichte der Gastarbeiter in Deutschland? Wann kamen die ersten Gastarbeiter hierher? Warum kamen sie? Woher kamen sie?
 - ? Glauben Sie, dass sich die ersten Gastarbeiter-Generationen in Deutschland integriert haben?
 - ? Was besagt das Wort „Fremder“ für Sie? Wie definieren Sie Fremdheit?
 - ? Was halten Sie von multikulturellen Beziehungen bzw. Ehen?
 - ? In diesem Film gibt es bei vielen Kameraeinstellungen eine auffällige Besonderheit. Welche? Was bedeutet sie?
 - ? Was ist Ihnen im Bereich des Szenenbildes und der Dekoration des Films aufgefallen?
 - ? Wie wird in diesem Film mit Musik umgegangen?
 - ? Was sagen Sie zu den Dialogen im Film? Sprechen Menschen so? Was ist die Eigenart dieser Sprache?
 - ? Wie finden Sie die Inszenierung der Liebesszenen zwischen Ali und Emmi? Zwischen Ali und der Kneipenwirtin?
 - ? Haben Sie die schauspielerische Leistungen von Brigitte Mira und El Hedi Ben Salem überzeugt? Warum? Warum nicht?



Materialien

Biografie Rainer Werner Fassbinder



Bis zu seinem Tod galt 1946 als Geburtsjahr Rainer Werner Fassbinders. Erst danach stellte sich heraus, dass er am 21. Mai 1945 in Bad Wörishofen zur Welt gekommen ist. 1951 ließen sich seine Eltern scheiden, und Fassbinder wuchs bei seiner Mutter auf. Unter den Namen Lilo Pempheit oder Liselotte Eder hat sie in vielen Filmen ihres Sohnes kleine Rollen übernommen. (In **ANGST ESSEN SEELE AUF** spielt sie die Frau Münchmeyer.) Fassbinder ging vor dem Abitur vom Gymnasium ab und nahm Schauspielunterricht. 1967 stieß er zu der Gruppe des Münchner „action-theaters“, ein Jahr später gründete er das „antiteater“. Viele Team-Gefährten, mit denen er lange zusammenarbeiten sollte, – darunter Hanna Schygulla, Kurt Raab, Peer Raben – lernte Fassbinder schon zu dieser Zeit kennen.

1969 drehte er seinen ersten Spielfilm **LIEBE IST KÄLTHER ALS DER TOD**. Kurz danach den zweiten Spielfilm **KATZELMACHER**, in dem Fassbinder das Thema der Gastarbeiter in Deutschland erstmalig aufgriff. Obwohl seine frühen Filme reserviert aufgenommen wurden und er die Aufnahmeprüfung in die Berliner Filmhochschule nicht bestand, entfaltete Rainer Werner Fassbinder bis 1982 ein Werk, das vielen als wichtigstes filmisches Oeuvre im Deutschland nach 1945 gilt. Von einer manischen Arbeitswut besessen, drehte er in nur 13 Jahren 37 Kino- und Fernsehfilme. Darunter auch die Fernsehserien **ACHT STUNDEN SIND KEIN TAG**, eine proletarische Familiengeschichte, und **BERLIN ALEXANDERPLATZ**, eine Adaption des Döblin-Romans. Neben seiner filmischen Arbeit schrieb und inszenierte Fassbinder auch Theaterstücke und war



Rainer Werner Fassbinder als Darsteller in seinem Film **ANGST ESSEN SEELE AUF**

eine Spielzeit lang (1974/75) Intendant des Frankfurter Theaters am Turm. Sein Drama „Der Müll, die Stadt und der Tod“ wurde wegen Antisemitismus-Vorwürfen bis heute in der Bundesrepublik nicht offiziell aufgeführt.

Fassbinder galt nicht nur im Studio als Berserker, sondern hatte auch den Ruf, im Privatleben und in seinem Team, der so genannten „Fassbinder-Familie“, eigene Interessen und Positionen brachial und rücksichtslos durchzusetzen. Außerdem wurde er immer wieder in die Nähe von exzessivem Drogenkonsum gerückt. Seine wichtigsten Filme sind **DER HÄNDLER**, **DER VIER JAHRESZEITEN**, **FONTANE EFFI BRIEST**, **DIE EHE DER MARIA BRAUN**, **BERLIN ALEXANDERPLATZ** und **LILI MARLEEN**. Rainer Werner Fassbinder starb am 10. Juni 1982 in München.

Interview mit Rainer Werner Fassbinder



Herr Fassbinder, Sie haben hier eine provozierend einfache, vereinfachte Geschichte erzählt. Besteht in der Reduzierung der Konflikte ein didaktisches Programm?

Ich finde, dass Geschichten, je einfacher sie sind, auch um so wahrer sind; der gemeinsame Nenner für viele Geschichten ist dann eine Geschichte, die so einfach ist. Wenn wir die Figur des Ali noch komplizierter gemacht hätten, dann hätten es die Zuschauer noch schwerer gehabt, mit dieser Geschichte fertig zu werden. Wäre diese Figur noch komplexer geworden, so hätte es der einen Seite, der Kindlichkeit dieser Beziehung zwischen Ali und Emmi, sehr geschadet – während jetzt die Geschichte so naiv ist wie die beiden Menschen, um die es geht. Obwohl die Beziehungen natürlich viel komplexer sind, das ist mir schon klar. Aber da bin ich der Ansicht, dass jeder Zuschauer sie selbst mit seiner eigenen Realität auffüllen müsste. Und die Möglichkeit hat er halt auch, wenn eine Geschichte so einfach ist. Ich finde, die Leute müssen ihre eigenen Veränderungsmöglichkeiten finden – sicher, man kann auch streng ideologisch vorgehen, aber das finde ich für das große Publikum nicht so relevant.

Mich hat ... die dramaturgische Aufteilung der Geschichte von ANGST ESSEN SEELE AUF an Sirk erinnert: In der ersten Hälfte des Films kämpft das Paar mit den Problemen, die von außen kommen und nach innen eher eine stabilisierende Wirkung haben. Erst in dem Moment, in dem dieser Druck von außen aufhört, befassen sich Ihre Protagonisten (und damit auch der Film) mit den Konflikten, die das Paar innen, miteinander haben muss.

Ja, das ist aber nicht Sirk, so ist das Leben. Bei Minderheiten, Außenseitern etc. ist das tatsächlich so, dass sie, solange sie den Druck von außen spüren, nicht zu ihren eigentlichen Problemen kommen, weil sie vollauf damit beschäftigt sind, sich nach außen abzuschirmen und sich so 'ner Solidarität zu versichern. Es war für mich beim Schreiben schwer, dann davon wegzukommen, ich habe mich gefragt, wie kann es eigentlich passieren, dass die Leute nicht mehr so viel Druck auf die beiden ausüben.

Welche Funktion hat da die Schlusssequenz, wenn Ali krank zusammenbricht mit einem Magengeschwür, und der Krankenhausarzt spricht davon, dass das oft bei Gastarbeitern zu diagnostizieren sei? Da drängt doch plötzlich noch eine ganz andere Realität in den Film hinein?

Sie entspricht der Wirklichkeit; ich habe das von einer Ärztin aus einem Krankenhaus, sie hat mir diesen Vorgang genau erzählt, und ich konnte mir das sehr gut vorstellen. Es kommt da wirklich diese ganz echte Gastarbeiter-Realität rein, mit der die jetzt zusätzlich fertig werden müssen ... Nun ja, der Schluss ist natürlich dazu da, um dieser privaten Geschichte, die ich wahnsinnig mag und die ich auch sehr wichtig finde, so 'nen Drive in die Realität zu geben, auch im Kopf des Zuschauers.



Aus einem Interview von Hans Günther Pflaum, entnommen dem Buch: Rainer Werner Fassbinder – Die Anarchie der Phantasie, S. 47-52

Über das Fremde



In den zahlreichen Theorien des Themas besteht Einverständnis darüber, dass das Fremde nicht Dinge oder Eigenschaften bezeichnet. Wer etwas „fremd“ nennt, hat immer schon die Relation zum Eigenen mitbedacht. Die Theorie des Fremden ist per se Differenztheorie. Was dort ist, ist nicht hier. Die Bilder vom Eigenen oder Fremden sind immer schon in Opposition zum je anderen konstruiert ... Sie erlauben es genau genommen nicht, das Eigene vom Fremden zu trennen, weil das eine immer schon Produkt des anderen ist. Aber sie geben uns die Möglichkeit, ihre Interdependenz, ihr wechselseitiges Ineinandergreifen, verständlich zu machen ...

Unbekanntheit, Unbestimmtheit, Unerfassbarkeit, ja das Gefühl des Unheimlichen gehören zu den geläufigen Attributen, die dem Fremden zugeschrieben werden. Was uns ganz und gar unvertraut ist, kann uns faszinieren, ebenso aber in Schrecken versetzen, und beide Erfahrungen liegen dicht beieinander ... Die Ambivalenz zwischen Faszination und Schrecken, die für das Fremde konstitutiv ist, lässt sich vielleicht so deuten: Einerseits geht vom Fremden, d. h. von fremden Personen, die nicht „dazugehören“, ebenso wie von unvertrauten Lebenswelten (fernen Ländern, Mythos, Religion) eine beträchtliche Verlockung aus, die eigene Ordnung auf sie auszuweiten. Andererseits hat das Fremde zugleich etwas „anziehend Abschreckendes“, denn die vertraute Ordnung wird zur Disposition gestellt und damit dem Risiko des Zusammenbruchs ausgesetzt ...

Aktive Annäherung (Einverleibung) und Ausgrenzung lassen sich als die traditionellen Umgangsweisen mit dem Fremden

beschreiben; die Verlockungen der fremden Lebenswelten haben aber auch dem „going native“, das Kafkas „Wunsch, Indianer zu werden“ sarkastisch kommentiert, immer wieder neue Impulse verliehen. Daneben ist in der modernen Gesellschaft Indifferenz getreten, das gleichgültige oder neutrale Verhalten gegenüber anderen, wie es in alltäglichen Situationen zu beobachten ist. Im Unterschied zum alten, historisch überholten Konzept der negativen Aneignung des Fremden, die es enteignet, werden in der gegenwärtigen Diskussion solche der positiven Aneignung gefordert. Womöglich ist das Vorhaben, fremde Personen und fremde Kulturen in ihrer Fremdheit anzuerkennen und als fremd fortbestehen zu lassen, nur dann zu realisieren, wenn ihre Zugehörigkeit zum Eigenen außer Frage steht.

Zitiert nach Rolf-Peter Janz aus: Faszination und Schrecken des Fremden, S. 7-18



Zur Geschichte der Gastarbeiter in Deutschland



1955 bis 1973: Die Zeit der Gastarbeiter

Die Zeit der Gastarbeiter bezieht sich auf den Beginn der Ausländerbeschäftigung in der Bundesrepublik nach dem Zweiten Weltkrieg. Am 20. Dezember 1955 wurde eine Anwerbevereinbarung von den Vertretern der deutschen und italienischen Regierung unterzeichnet. Die ersten ausländischen Arbeitnehmer kamen im Jahr 1956 aus Italien, und folglich wird Italien als „Herkunftsland“ der „ehemaligen Gastarbeiter“ beschrieben. Weitere Anwerbeabkommen folgten mit Spanien und Griechenland (1960), der Türkei (1961), Portugal (1964), Tunesien und Marokko (1965) und dem ehemaligen Jugoslawien (1968). Die Anwerbepolitik zielte darauf ab, zu verhindern, dass sich die neuangekommenen Arbeiter in Deutschland dauerhaft niederlassen. Die Bundesrepublik sollte kein Einwanderungsland sein.

Ausländerpolitik wurde und wird heute immer noch in erster Linie als Beschäftigungspolitik gesehen. Deshalb war die Beschäftigung der Gastarbeiter eine wertvolle Mithilfe, die die Aufrechterhaltung des deutschen Produktionsniveaus garantierte. In einem Gutachten erklärte der Sachverständigenrat die Vorteile der Gastarbeiter: *„Die Ausländer ermöglichen den deutschen Arbeitnehmern, in qualifizierte Berufe aufzusteigen, sie decken einen großen Teil des Bedarfs der Wirtschaft an regionaler Mobilität“*. Im Jahr 1972 kam die zweimillionste Gastarbeiterin, die 19-jährige Jugoslawin Vera Rimski, in München an. Ein Artikel in der Zeitung erklärte: *„Josef Stingl (Präsident der Bundesanstalt für Arbeit), dankte der Jugoslawin und allen anderen Gastarbeitern für den großen Anteil, den sie zum Bruttosozial-*

produkt beitragen und damit den hohen Lebensstandard in der Bundesrepublik überhaupt erst ermöglicht hätten.“

Am Anfang der siebziger Jahre veränderte sich die Demographie der Gastarbeiter, denn Männer und Frauen holten ihre Familien nach, obwohl dieses Phänomen nicht von Dauer sein sollte. Deshalb fing eine Diskussion über die Kosten und den Nutzen der Ausländerbeschäftigung an und über die Furcht vor sozialen Konflikten. Diese Diskussion führte am 23. November 1973 zu einem Anwerbestopp für ausländische Arbeitnehmer. Damit ergänzte die Bundesregierung ihre Ausländerpolitik durch den Grundsatz *„Konsolidierung“*, der die Zahl von ausländischen Arbeitnehmern und die Anpassung an die Aufnahmefähigkeit der sozialen Infrastruktur begrenzte. Außerdem wurde zum ersten Mal eine Eingliederungspolitik für die ausländischen Familien angekündigt, die langfristig in der Bundesrepublik bleiben wollten. Andererseits führten laut Regierung ökonomische Faktoren, wie die Rezession in den Jahren 1967-68 und die Ölkrise im Jahre 1973 zu dem Anwerbestopp.

Heutzutage sind die meisten Gastarbeiter längst zu Einwanderern geworden. Etwa 350.000 befinden sich im Rentenalter und ihre Zahl wird bis zum Jahr 2010 über eine Million steigen.

ANGST ESSEN SEELE AUF

Literaturhinweise

Thomas Elsaesser: Rainer Werner Fassbinder. Bertz Verlag, Berlin 2001

G. Gebauer, B. Taureck, T. Ziegler: Ausländerfeindschaft ist Zukunftsfeindschaft. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag 1993

Rolf-Peter Janz (Hg.): Faszination und Schrecken des Fremden. edition suhrkamp 2169, Frankfurt am Main 2001

Karl-Heinz Meier-Braun, Martin A. Kilgus: 40 Jahre 'Gastarbeiter' in Deutschland. Nomos Verlagsgesellschaft 1995

Michael Töteberg: Rainer Werner Fassbinder. Rowohlt Taschenbuchverlag, Reinbek 2002 (Neuausgabe)

Internetseiten zum Thema Gastarbeiter (Auswahl):

www.hcl.unimelb.edu.au/CALL/German/Gastarbeit.html

www.auslaender-statistik.de/gastarb.htm

www.inter-nationes.de/download/b1/b11/gastarbeiter.doc



Was ist ein Kino-Seminar?



Ein Kino-Seminar kann Möglichkeiten eröffnen, Filme zu verstehen. Es liefert außerdem die Chance zu fächerübergreifendem Unterricht für Schüler schon ab der Grundschule ebenso wie für Gespräche und Auseinandersetzungen im außerschulischen Bereich. Das Medium Film und die Fächer Deutsch, Gemeinschafts- und Sachkunde, Ethik und Religion können je nach Thema und Film kombiniert und verknüpft werden.

Umfassende Information und die Einbeziehung der jungen Leute durch Diskussionen machen das Kino zu einem lebendigen Lernort. Die begleitenden Film-Hefte sind Grundlage für die Vor- und Nachbereitung.

Filme spiegeln die Gesellschaft und die Zeit wider, in der sie entstanden sind. Basis und Ausgangspunkt für ein Kino-Seminar sind aktuelle oder themenbezogene Filme, z. B. zu den Themen: Natur, Gewalt, Drogen oder Rechtsextremismus.

Das Kino eignet sich als positiv besetzter Ort besonders zur medienpädagogischen Arbeit. Diese Arbeit hat innerhalb eines Kino-Seminars zwei Schwerpunkte.

1. Filmsprache

Es besteht ein großer Nachholbedarf für junge Menschen im Bereich des Mediums Film. Filme sind schon für Kinder ein faszinierendes Mittel zur Unterhaltung und Lernorganisation.

Es besteht aber ein enormes Defizit hinsichtlich des Wissens, mit dem man Filme beurteilen kann.

Was unterscheidet einen guten von einem schlechten Film?

Welche formale Sprache verwendet der Film?

Wie ist die Bildqualität zu beurteilen?

Welche Inhalte werden über die Bildersprache transportiert?

2. Film als Fenster zur Welt

Über Filme werden viele Inhalte vermittelt: Soziale Probleme einer multikulturellen Gesellschaft, zwischenmenschliche Beziehungs- und Verhaltensmuster, Geschlechterrollen, der Stellenwert von Familie und Peergroup, Identitätsmuster, Liebe, Glück und Unglück, Lebensziele, Traumklischees usw.

Die in einem Kino-Seminar offerierte Diskussion bietet Kindern und Jugendlichen die Möglichkeit, gesellschaftliche Problem-bereiche und die im Film angebotenen Lösungsmöglichkeiten zu erkennen und zu hinterfragen. Sie können sich also bewusst zu den Inhalten, die die Filme vermitteln, in Beziehung setzen und ihren kritischen Verstand in Bezug auf Filmsprache und Filminhalt schärfen.

Das ist eine wichtige Lernchance, wenn man bedenkt, dass Filme immer stärker unsere soziale Realität beeinflussen und unsere Lebenswelt prägen.

Kino für Toleranz

**Filme, die Ausblicke eröffnen.
Filme, die Menschen und Länder vorstellen.
Filme, die Lebensläufe zeigen.**

Filme zum Diskutieren.

I. VOM ZUSAMMENLEBEN UND VON TOLERANZ

Anam, BR Deutschland 2001, Buket Alakus
Angst essen Seele auf, BR Deutschland 1973, Rainer Werner Fassbinder
Chocolat, USA 2000, Lasse Hallström
Kiriku und die Zauberin, Frankreich 1998, Michel Ocelot
Jalla! Jalla!, Schweden 2000, Josef Fares

II. FREMDE KULTUREN

Ali Zaoua – Auf den Straßen von Casablanca, Marokko/Frankreich/Belgien 2000, Nabil Ayouch
Gadjo dilo – Geliebter Fremder, Frankreich/Rumänien 1997, Tony Gatlif
Zeit der trunkenen Pferde, Iran 2000, Bahman Ghobadi
Monsoon Wedding – Eine indische Hochzeit, Indien 2001, Mira Nair
Reise nach Kandahar, Iran 2001, Mohsen Makhmalbaf

III. LEBENSWEGE: VON MIGRANTEN UND SESSHAFTEN

Karakum – Das Wüstenabenteuer, BR Deutschland/Turkmenistan 1993, Arend Agthe
Kolya, Tschechische Republik/Großbritannien/Frankreich 1996, Jan Sverák
Marie-Line, Frankreich 2000, Mehdi Charef
Nirgendwo in Afrika, BR Deutschland 2001, Caroline Link

www.kino-fuer-toleranz.de

KINO FÜR TOLERANZ ist ein Projekt des Instituts für Kino und Filmkultur und der Bundeszentrale für politische Bildung. Es wird gefördert aus Mitteln des Bundesministeriums für Familie, Senioren, Frauen und Jugend im Rahmen des Aktionsprogramms „Jugend für Toleranz und Demokratie – gegen Rechtsextremismus, Fremdenfeindlichkeit und Antisemitismus“ und in Kooperation mit den Filmverleihern und den Kinoverbänden Cineropa e.V. und AG KINO durchgeführt.