

## Die Gewöhnlichen und die Außer-gewöhnlichen

Psychoanalytische Anmerkungen zu: R.W. Fassbinders „*Angst essen Seele auf*“

Impulsreferat im Theater Aachen am 17. 12. 2006

Wie *aktuell* Fassbinders über 30 Jahre altes Stück ist, macht eine diese Woche in DIE ZEIT (51/2006) veröffentlichte Studie des Bielefelder Instituts für interdisziplinäre Konflikt- und Gewaltforschung deutlich: Nach ihr prägt die *Fremdenfeindlichkeit* in Deutschland aktuell 48,5% der Menschen, in Ostdeutschland 60,2%, im Westen 45,9%.

Der Mensch ist von Natur aus ein Gewohnheitstier. *Sicherheit* ist ein ganz archaisches seelisches Grundbedürfnis. ‚*Ruhe* ist die erste Bürgerpflicht‘, ‚Keine Experimente‘! Neben dieser *konservativen* Grundtendenz begründet der *Lebenstrieb* des Menschen aber auch einen ganz *gegensätzlichen* Impuls, nämlich den nach *Bewegung* und *Entwicklung*, nach *Neuem* und nach *Freiheit*.

Die *Spannung* zwischen der *Neu-gier* und der *Neu-angst* bestimmt wesentlich unser Herangehen an uns selbst und an unsere Mit-Welt. Die Tendenz zum Festhalten am *Gewohnten* steht in einem Dauerspannungsverhältnis zur *Attraktion* und *Faszination* des *Außergewöhnlichen*. Im Extrem führt das *Konservieren* der *bestehenden* Verhältnisse zum *Entwicklungsstillstand*. Vielleicht könnte man das mit Sigmund Freuds Konzept des ‚*Todestriebes*‘ in Verbindung bringen? Eine Fixierung auf das andere Extrem führt zum fortgesetzten *Außenseitertum*. Aber: „Das kann keiner – ohne die anderen leben“, meint dazu Emmis Kollegin Paula.

Der *Drang zum Konservieren* wird im Stück durch *Bewegungslosigkeit*, *Starre* (und *Starren*) der Darsteller symbolisiert – und durch das Bühnenbild, das einen unwillkürlich an *Dennis Hoppers* bekanntes Gemälde ‚*Nighthawks*‘ erinnert, Hopper, der Maler der Unbewegtheit und Glätte. Und er wird durch *monotone Wiederholungen* von Gesten und Lauten zum Ausdruck gebracht.

Das *Außergewöhnliche*, das *Fremde* erweckt als das ‚*Un-heimliche*‘ einerseits *Irritation* und *Angst*. Andererseits ruft es aber auch *Neid* wach und erweckt *Faszination*. Mit seiner Formulierung: „*Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich*“ weist Freud (1919h, S. 237) darauf hin, dass uns im Fremden immer auch etwas von unseren *eigenen verdrängten* Sehnsüchten, Wünschen, Ängsten und Leiden-

schaften begegnet. Bekämpfen lassen sich dadurch ausgelöste unangenehme Gefühle mit *Entwertung*, *Verachtung* und *Aggression* gegenüber ‚dem fremden Anderen‘.

*Beide* Protagonisten der ‚unmöglichen Liebe‘ in diesem Stück sind ‚Outcasts‘, ausgestoßen von ihrer Umgebung, und vor allem *einsam*.

Was den eigenen Vorstellungen oder Vorurteilen nicht entspricht, wird von den Gewöhnlichen als „*unnatürlich*“ (Katharina) diffamiert. So kommt es zur *Fremdenfeindlichkeit* und Ausgrenzung: „Diese dreckige alte Hure“ (Katharina). Oder wird für ‚*verrückt*‘ erklärt: „Die Alte hat ne Macke“ (Barbara), „Deine Mutter hat nicht mehr alle Tassen im Schrank“ (Eugen). Emmis Arbeitskolleginnen bezeichnen die ‚*Gastarbeiter*‘ (wie sie euphemisierend genannt wurden), als „lauter dreckige Schweine“, „geizige ungewaschene Schweine“, „lauter Gesindel“, „die haben eben keine Kultur“.

Das Gewöhnliche und Vertraute verspricht *Sicherheit*. Für die Gewöhnlichen steht immer schon alles fest. Die Dinge sind wie sind, und ihre Sichtweise betrachten sie als die einzig richtige. "Man macht sich ein Bildnis. Das ist das Lieblose, der Verrat", schreibt Max Frisch (1972, S.64).

Alles, was dem Menschen unbekannt ist, was unvertraut ist, was ungewöhnlich ist, *verunsichert* ihn, bildet eine *Gefahr* für das *Bestehende* und macht ihm *Angst*. Das wird verstärkt in Zeiten gesellschaftlicher Umbrüche und Orientierungsverlusten. Die ‚*Fremdenangst*‘ kann *Zorn*, *Wut* und *Hass* auslösen. Wir hassen das, was wir „wenig kennen und verstehen“, schreibt Freud (1915b, S. 329). Freuds These wird eindrucksvoll untermauert durch die eingangs erwähnte Studie zur Fremdenfeindlichkeit. Denn die Fremdenfeindlichkeit ist dort am höchsten (60,25), wo man am wenigsten Umgang mit Fremden hat, in den dörflichen Gebieten der neuen Bundesländer und am geringsten dort, wo man auf eine lange Vertrautheit mit den Fremden zurückblicken kann: den ‚Weltstädten‘ Berlin (36,9%) und Hamburg (37,6%).

Der Wunsch, die Angst zu reduzieren führt zu dem Bedürfnis, entweder den anderen *gleichzumachen*, die Differenz zu nivellieren, oder das störende Andere sonst wie zu entfernen (Ausgrenzung, Ausweisung, Abschiebung). Die Annullierung der Differenz wird notfalls mit Gewalt durchgesetzt: ‚*Willst Du nicht mein Bruder sein, dann schlag ich Dir den Schädel ein*‘.

Alles, was ‚anders‘ ist, soll am Besten beseitigt werden. Auch das ‚Andere‘ in mir selbst, das *eigene fremde ‚Böse‘*. Das, was ich in meinen Idealvorstellungen, mit meinem *Narzissmus* nicht an mir ertragen kann, nicht *an mir* wahrnehmen will. Dessen seelische Entsorgung geschieht am Einfachsten durch *Projektion* auf den Anderen. Die biblische Formel vom *Splitter im Auge des Anderen*, den man sieht, aber den *Balken im eigenen Auge*, den man nicht wahrnimmt, bringt die Dynamik auf den Punkt.

Bei dem im Stück angesprochenen Schmutz und Dreck handelt es sich zumeist um den *eigenen* Seelenmüll und Unrat, der *projektiv* bei den ‚Fremden‘ untergebracht wird. Die *Projektion* arbeitet die Inszenierung sehr schön mit dem Kontrast zwischen der höflichen, zuvorkommenden, ritterlichen, achtungsvollen Haltung Salems (gegenüber ‚der Frau‘) und dem ungepflegt-achtlos-schlampigen Verhalten von Eugen, Emmis Schwiegersohn, gegenüber Frau und Schwiegermutter heraus. Eugen verkörpert genau das, was gewöhnlich den Ausländern angedichtet wird („die haben eben keine Kultur“).

Der Versuch der Nivellierung des Außergewöhnlichen wird in der Namensgebung deutlich gemacht. Alle arabischen Ausländer – so auch Salem - werden als ‚Ali‘ abgestempelt. So wie dreißig Jahre zuvor (der Film beziehungsweise das Stück entstand 1973) alle Juden in *Israel* beziehungsweise *Sarah* gleichgeschaltet wurden. Durch die Vernichtung der individuellen Identität wird ihnen als einziges Identitätsmerkmal das *Anderssein* („Ausländer“) zugewiesen. Dabei wird ausgeblendet, was der Autoaufkleber einst auf den Punkt brachte: „*Wir sind alle Ausländer – fast überall*“.

1973 zur Entstehungszeit des Filmes sind nicht einmal 30 Jahre seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges und der Naziherrschaft vergangen. Fassbinder weist im Stück mehrfach auf die *Unbewältigtheit* dieser Vergangenheit und ihrer Auswirkung auf die Gegenwart hin: den „*alltäglichen Faschismus*“ und den Schoß, der noch fruchtbar ist (wie Bert Brecht in seiner „Kriegsfibel“ 1955 formuliert). Das ist leider heute - wieder ungefähr 30 Jahre später - immer noch aktuell!

Emmi erzählt, dass ihr Vater in der ‚Partei‘ war, „beim Hitler“ und *alle Ausländer gehasst* habe. Schon damals im und nach dem Krieg hat Emmi die *Grenzen* zwischen dem Eigenen und dem Fremden *überschritten*, indem sie den polnischen ‚Fremdarbeiter‘ Franticek heiratet. Mit ihrer Beziehung zu Salem verstößt Emmi nun erneut gegen die ‚*Reinheit* des Volkes‘ und der Rasse. Im Stück wird das symboli-

siert durch den als Hitler-Verschnitt auftretenden Kellner in Hitlers ehemaligen Lieblingslokal, der das Hochzeitspaar beobachtet.

Im zweiten Teil der Handlung *scheint* sich die aggressive *Verhärtung* der Umwelt gegenüber dem ungleichen Paar aufzuweichen. Die Gewöhnlichen *scheinen* in Bewegung zu geraten. Aber das ist ein Trugschluss, beziehungsweise die *Veränderung* ist rein *oberflächlich*. Der Lebensmittelhändler will schlicht seine Kundschaft nicht verlieren, die Nachbarin benötigt Emmis Keller und Salems Hilfe und Bruno braucht Emmi als Babysitterin. So entlarvt Fassbinder die deutsche (kleinbürgerliche) Umgebung als vor allem *selbstsüchtig* und rein *ökonomisch* motiviert: „Beim Geschäft, da muss der Abscheu zurücktreten“, meint der Lebensmittelhändler.

Kann die Liebesgeschichte zwischen zwei Außergewöhnlichen, einer ‚unwürdigen Greisin‘ (im Sinne von Bert Brechts ‚Kalendergeschichte‘ 1939) und einem viele Jahre jüngeren Ausländer gut gehen? Oder kann sie wie Emmis Eltern, stramme Parteimitglieder der Nazis, (schon ziemlich am Anfang des Stückes) bezüglich Emmis erstem Mann, einem polnischen ‚Zwangsarbeiter‘ – der euphemisierend und die Wahrheit verschleiern ‚Fremdarbeiter‘ genannt wird - voraussagen: „*kein gutes Ende* nehmen“. Später bekräftigen das Katharina und Barbara: „Das kann ja gar nicht gut gehen. Das ist *unnatürlich*“... „Klar geht’s nicht gut“.

Emmi überschreitet durch ihren Eintritt in die ‚Ausländer‘-Kneipe, dieser Enklave des Fremden in der deutschen Umgebung, die klare Abgrenzung zwischen dem Eigenen und Fremden und erschüttert sie dadurch. In der Kneipe ist Emmi als *Deutsche* die *fremde Minderheit*. Sie wird als Außergewöhnliche von den dortigen ‚Gewöhnlichen‘ angestarrt. Diese Eingangsszene des Stückes ist ein großartiger Kunstgriff Fassbinders um die *Relativität* des ‚Eigenen‘ und des ‚Fremden‘ vor Augen zu führen.

Die Entfesselung des Eingesperrten, das Auftauen des eingefrorenen Gewöhnlichen wird am Körper, an der Sexualität, am Wiedererwachen der Lust deutlich gemacht.

Die (vorsichtige) *Entzügelung* des Körpers wird unter anderem durch das *Tanzen* versinnbildlicht. Im Tanz wird etwas Verstocktes, Verkrustetes aufgebrochen, und Vereistes und Versteinertes gerät in Bewegung. Emmi bricht nach langen Jahren aus dem traditionellen Rollenmuster der trauernden Witwe aus und kann ihrer schlummernden Sehnsucht nach Lebendigkeit etwas mehr Raum gewähren:

„Immer sagt man ‚aber‘ im Leben. ‚Aber‘ – und alles bleibt beim alten Quatsch. Sie kommen jetzt mit“.

Im ersten Teil der Handlung werden Emmi und Salem als *Opfer* dargestellt. Ihre Verbindung verstärkt diesen Status zunächst noch. Sie werden Opfer zunehmender Feindseligkeiten ihrer Umgebungen.

Emmi kann ihre anfängliche *Offenheit* und *Toleranz*, *Empathie* und *Sympathie* für ‚das Fremde‘ offenbar solange aufrechterhalten, wie sie *gemeinsam* mit Salem *gegen* eine feindlich gesinnte Mitwelt aufsteht. „In diesem Film... geht es ja nur darum, dass eine *Liebe* dadurch, dass sie so Belastungen ausgesetzt ist, *möglicher* wird“, meint Fassbinder selbst. Emmis Balancieren zwischen dem Eigenen und dem Fremden gegen den Hass ihrer Umgebung hat *Grenzen*, an die sie stößt. Die ständigen Feindseligkeiten ihrer Mitmenschen zermürben sie: „Es macht mich kaputt“. *Hass und Angst essen Seele auf*.

Als der äußere Druck sich verringert, das *zusammenschweißende* äußere ‚*Feindbild*‘ zu bröckeln beginnt, fängt auch die Solidarität zwischen den beiden zu bröckeln an. Emmi beginnt damit, von Salem zu fordern, sich ‚an die deutschen Verhältnisse‘ zu *gewöhnen*, sie erwartet zunehmend *Anpassungsleistungen* von ihm. Symbolisiert in ihrer Verweigerung seines Nationalgerichts Cous-Cous. Emmis verändertes Verhalten fängt an, seine Identität zu bedrohen. Zunehmend wandelt sich Emmis Rolle vom *Opfer* zur *Täterin*. So meint sie zu ihren Arbeitskolleginnen: „Tja, manchmal hat er *seinen eigenen Kopf*. *Das macht die fremde Mentalität*.“! In *derselben* Szene *verkehrt* Emmi das gewöhnliche Geschlechterklischee. Sie fordert ihre Kolleginnen auf, Salems Körper zu betrachten und sogar anzufassen. Emmi stellt also Salem so zur Schau, wie das ‚gewöhnlich‘ der männliche Blick mit dem weiblichen Körper tut. In *derselben* Geste wird das Vorurteil über die Geschlechterrolle in Frage gestellt und die Entwürdigung und Unterdrückung eines Geschlechts praktiziert. In seiner Vorführung als ‚Zuchtbulle‘ durch Emmi kulminiert das Opfer-Täterin-Verhältnis zwischen Salem und Emmi. Und Salem flieht aus dieser Position.

Sowohl durch sein Fremdgehen als auch durch sein Nichteingreifen in die Entwürdigung von Emmi durch seine Arbeitskollegen, wechselt die *Opferposition* erneut. Nun ist Emmi wieder das *Opfer* und Salem wird durch seine *Unterlassung* zum *Täter*.

In der nachfolgenden Szene in der Kneipe *scheint* ein *Neubeginn* möglich. Die Eingangsszene: dasselbe Musikstück, Salems Annäherung an Emmi, der gemeinsame Tanz, wird *wiederholt*. Ausdruck des Neubeginns sind Emmis Worte: „Du bist doch ein freier Mensch... Nein, weißt du, wenn wir zusammen sind, dann... müssen wir gut zueinander sein. Sonst... sonst ist das ganze Leben nichts wert“. Aus *heutiger* Sicht erscheint das Stück wie eine Parabel auf die letzten 40 Jahre in Deutschland. Es gab 1968 und in der Folgezeit eine kurze Phase des Aufbruchs aus der depressiven Erstarrung, der „Unfähigkeit zu trauern“ (A. u. M. Mitscherlich 1967) nach der Nazizeit mit Willi Brandts (1969) „*Mehr Demokratie wagen*“. Noch 1989 konnten wir für einen winzigen Moment die Phantasie entwickeln: „*Wir sind das Volk*“. Bis Helmut Kohl das unter der Illusion ‚blühender Landschaften‘ erstickte. Der lange Marsch durch die Institutionen hat die 68er mürbe und müde gemacht. Was haben wir am Ende bekommen: Die große Koalition, politischer Stillstand, Resignation und Depression und *wachsende Fremdenfeindlichkeit*. Am Ende des Stückes liegen oder sitzen alle am Boden, erstarrt. Emmis letzte (ver zweifelte?) Bemerkung gegen eine Wiederholung von Salems Magengeschwür: „Nein. Nein, bestimmt nicht.. Wenn... ich mir Mühe gebe“ bleibt eine offene Formulierung.

Die Ausgrenzenden bleiben in ihren starren Klischees und gewohnten Verhaltensmustern, ihren Vor-Urteilen; ihrem ‚*Falschen Selbst*‘ befangen. Die Ausgegrenzten haben zumindest eine *Entwicklungschance*, *durch eine Beziehung* aus den tradierten Rollenklischees auszubrechen und dadurch mit ihrer *Authentizität*, ihrem ‚*Wahren Selbst*‘ in Berührung zu kommen. „Wenn wir zusammen sind, dann... müssen wir gut sein zu einander... Zusammen sind wir stark“, formuliert Emmi. Fassbinder charakterisiert sein Werk in einem *Paradox* so; „Das ist ein Film über eine Liebe, die *eigentlich unmöglich* ist, aber eben *doch eine Möglichkeit*“ (zit. n. Jung 2004, S. 13).

Repräsentiert das Stück letztlich eine *pessimistische* Grundposition? Ist es nur eine Illustration zu Freuds (1930a, S. 434) Bemerkung: „die Absicht, dass der Mensch *glücklich* sei, ist im Plan der Schöpfung nicht enthalten.“? Deutet das leise gesungene „felicita“, am Ende etwas Anderes an? Ich weiß es nicht!

*Realistisch* bleibt die *Sehnsucht nach Lebendigwerden* und das *Ringeln* um eine *Befreiung* aus den Fixierungen und Begrenzungen durch *Beziehung* und *Liebe*. Oder, um noch einmal abschließend Max Frisch zu zitieren: "Die Liebe befreit [das

Nächste, lange Bekannte] aus jeglichem Bildnis. Das ist das Erregende, das Abenteuerliche, das eigentlich Spannende, dass wir mit den Menschen, die wir lieben, nicht fertig werden: weil wir sie lieben; solange wir sie lieben" (Frisch 1972, S. 63).

Maria Heiming danke ich für ihre wertvollen Hinweise!

### **Literatur:**

Auchter, T. (1990): "Das fremde eigene Böse. Zur Psychoanalyse von Fremdenangst und Fremdenhaß". In: Universitas 45, S. 1125 – 1137.

Auchter, T. (1993): "Die seelische Krankheit 'Fremdenfeindlichkeit'". In: Streeck, U. (Hg.) (1993): Das Fremde in der Psychoanalyse. München (Pfeiffer), S. 225-234. Neuauflage: In: Streeck, U. (Hg.) (2000): Das Fremde in der Psychoanalyse. Gießen (Psychosozial Verlag), S. 225-234.

Frisch, M. (1972): Ausgewählte Prosa. Frankfurt: Suhrkamp.

Jung, M.-K. (2004): Zwischen Hass und Faszination. Die Gestaltung des Fremden in *Angst essen Seele auf* von Rainer Werner Fassbinder. <http://kgg.german.or.kr/kr/kzg/kzgtxt/90-13.pdf>.

Mitscherlich, A. u. M. (1967): Die Unfähigkeit zu trauern. München (Piper).

Thomsen, C.B. (1993): Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk eines maßlosen Genies. Hamburg (Rogner u. Bernhard).

Töteberg, M. (1990): Fassbinders Filme. Frankfurt (Verlag der Autoren).

von Freytag-Loringhoven, G. (2006): Angst essen Seele auf. Rainer Werner Fassbinder. Unveröffentlichtes Manuskript.