

Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades  
«Master of Arts in Filmwissenschaft» der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich  
[im Rahmen des «universitätsübergreifenden Master-Studiengangs *Netzwerk Cinema CH*»]

«Man is man's delight»

**Die filmische Figur als Phänomen der audiovisuellen Präsenz**

**in Roy Anderssons**

SONGS FROM THE SECOND FLOOR & YOU, THE LIVING

Verfasserinnen:

Reta Guetg & Eva Schweizer

Matrikel-Nr. 03-715-828; Matrikel-Nr. 02-704-690

Referentin:

Prof. Dr. Margrit Tröhler

Modulbuchung von FS 2010 bis HS 2010

Oktober 2010

# Inhaltsverzeichnis

<b>1 Thema &amp; Interesse</b> .....	<b>1</b>
<b>1.1 Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>1.2 Fragestellung &amp; Thesen</b> .....	<b>8</b>
<b>1.3 Gliederung</b> .....	<b>13</b>
<b>2 Theorie</b> .....	<b>14</b>
<b>2.1 Anknüpfungspunkte zur filmischen Figur</b> .....	<b>14</b>
2.1.1 Allgemeine Ansätze zur Figur .....	15
2.1.2 Figur als Körper – Modell – Typ.....	19
<b>2.2 Zur Organisation des filmischen Universums</b> .....	<b>26</b>
2.2.1 Narration – Narrativ .....	26
2.2.2 Tableau / Situation / Ereignis.....	30
2.2.3 Zusammenhalt – Verbindungen.....	34
<b>2.3 Melancholie &amp; Burleske</b> .....	<b>37</b>
2.3.1 Melancholie.....	37
2.3.2 Burleske .....	44
<b>3 YOU, THE LIVING &amp; SONGS FROM THE SECOND FLOOR</b> .....	<b>49</b>
3.1 Anderssons Arbeitsweise .....	49
3.2 Figur, Körper & Typ .....	52
3.3 Die Schaulust, der Blick .....	67
3.4 Die Figur in der Masse, die Figur als Masse.....	77
3.5 Diegetische Verbindungen .....	84
3.6 Tableauinszenierung.....	89
3.7 Burleske Komik.....	93
3.8 Melancholische Grundstimmung.....	102
<b>4 Fazit</b> .....	<b>109</b>
<b>Filmographie</b> .....	<b>113</b>
<b>Abbildungsverzeichnis</b> .....	<b>113</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>114</b>

# 1 Thema & Interesse

## 1.1 Einleitung

«Man is man's delight»<sup>1</sup>

Diese isländische Redewendung sei die Ausgangslage für den Film *YOU, THE LIVING* (Originaltitel: *DU LEVANDE*; 2007), wie der Regisseur Roy Andersson selbst erklärt. Die Phrase stammt aus einem Gedicht der nordischen Vers- und Liedersammlung, der sogenannten *Edda*. Doch diese «Weisheit» ist weit mehr als die Ausgangslage zu Anderssons Film: Denn bereits in Anderssons *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* (Originaltitel: *SÅNGER FRÅN ANDRA VÅNINGEN*; 2000) spüren wir die «Faszination des Menschen für den Menschen, für das Menschliche». Vielmehr noch führt uns diese Faszination mitten in die Thematik dieser Arbeit – die menschliche Figur im Film. *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* und *YOU, THE LIVING* offenbaren ein Sammelsurium an Schicksalen in allen Facetten menschlicher Existenz. So sind die Figuren die eigentliche Attraktion des Films. Sie sind Angelpunkt der fiktionalen Welt in Anderssons Filmen, verkörpern seine ästhetischen und (lebens-)philosophischen Prinzipien, die die Narration, zumindest im klassischen Sinn, untergraben.

In unserer Studie versuchen wir dieses Universum zu beschreiben, und darzulegen, mit welchen filmspezifischen Mitteln es geformt wird und welche ästhetische Haltung dahinter zu entdecken ist. Im Zentrum der Arbeit steht deshalb die Diskussion um das *Kinematografische* – die Faszination der bewegten Bilder und Körper.

---

<sup>1</sup> Roy Andersson über *YOU, THE LIVING* im Pressedossier des schwedischen Filminstituts. *Man is man's delight* ist ein Satz aus dem Götter- und Heldenlied *Hávamál*, zu Deutsch: «Des Hohen Lied» oder «Das Hohe Lied», welches Teil der altisländischen Sammlung *Edda* aus dem 13. Jahrhundert ist (vgl. Peters 2007: 7).

In den Anfängen des Films lag die Faszination bei den bewegten Bildern selbst. «Nicht zufällig waren die Zuschauer in dem Film *REPAS DE BÉBÉ* der Brüder Lumière am meisten von der Bewegung der Bäume überrascht», schreibt Jurij Lotman (1977: 131) über die Anfänge des Films. Da bewegte Menschen den Zuschauern schon vom Theater her vertraut waren, staunte das Publikum über die realitätsnahe Wiedergabe der Natur, die auf der Bühne nur als starrer Hintergrund wirkte. Auch die Aufnahme von sich brechenden Wellen in *ROUGH SEA AT DOVER* (R.W. Paul, 1895) beeindruckte die Zuschauer. Der ungarische Philosoph Georg Lukács, ein Zeitzeuge des frühen Kinos, beschreibt dies 1913 als «[...] das völlige Lebendigwerden des Hintergrundes, der Natur und der Interieurs, der Pflanzen und der Tiere; eine Lebendigkeit aber die keineswegs an Inhalt und Grenzen des gewöhnlichen Lebens gebunden ist» (Lukács 1992: 303). Tom Gunning erforscht in seinem Aufsatz «An Aesthetic of Astonishment» den Ursprung dieses eigentlichen Staunens des Zuschauers, das nicht, wie ursprünglich angenommen, von der «nahtlosen Abbildung der Realität» herrühre, sondern von der «magischen Metamorphose» vom Stillstand zur plötzlichen Bewegung ausgelöst worden sei (vgl. Gunning 1999: 822). Es ist anzufügen, dass bei den frühesten Filmvorführungen der Brüder Lumière, die Filme zuerst als erstarrte Bilder, als Projektionen eines Standbilds präsentiert wurden. Erst dann wurde als Überraschungseffekt der Projektor angekurbelt und das Bild bewegt. Diese frühen bewegten Bilder wurden «gerade nicht von dem narrativen Impuls geprägt, der wenig später Macht über das Medium gewinnen sollte» (Gunning 1996: 26). Zwei Traditionen nehmen eine wichtige Rolle in der frühen Filmproduktion ein: die Tatsachenreportagen (*actualités*) in der Tradition der Gebrüder Lumière, die dem Publikum durch Reisefilme und Aktualitäten die weite Welt nahebringen sollten, und die magischen Illusionen und Trickeffekte der Méliès-Tradition. Die Gemeinsamkeit der Lumière- und Méliès-Filme besteht in der Auffassung des frühen Kinos als Präsentation einer Serie von Ansich-

ten, deren Faszination für die Zuschauer in ihrer Exotik und illusionistischen Kraft lag (vgl. ebd. 27).

Was nun für unser Thema besonders interessant ist, ist das Visuelle, das *Kinematographische*, wie es Tom Gunning in seinem filmischen Konzept *cinema of attractions* einführt. Gunning bezieht Stellung zum frühen Kino, indem er es als eigenständiges, heterogenes Medium untersucht und es nicht nur als Vorläufer des narrativen Kinos betrachtet. Diese *attractions* «verschwinden auch nicht mit der auftretenden Dominanz des Narrativen eher treten sie in den Hintergrund: Sie finden sich jedoch einerseits in bestimmten Avantgarde-Formen wieder, andererseits als Komponente des narrativen Films» (ebd.: 27). Im frühen Film werden die *attractions* hauptsächlich von Schaustellern vorgeführt, welche selber in ihren Filmen auftreten und mit direktem Blicken in die Kamera, Verbeugungen und gestische Adressierung, den Kontakt zum Zuschauer aufnehmen. In diesem Verhältnis zum Publikum ist auch ein weiterer wesentlicher Unterschied zum Erzählkino zu verorten. Gunning schliesst: «exhibitionistische Konfrontation statt diegetische Versunkenheit» (ebd.: 30). Im Gegenteil zur «Lust-des-sich-Ausstellens» des Attraktionskinos sei das Erzählkino «voyeuristisch» veranlagt. Es entstehen in sich geschlossene, diegetische Welten, mit denen das Erzählkino den Blick vom Zuschauer abwendet und so die Existenz der Zuschauers verneint (vgl. ebd.: 27).

Mit dem Aufkommen des Erzählkinos entwickelt sich auch die fiktionale Figur – die fortan im Mittelpunkt des Kinos stehen wird. In seinem Aufsatz «L'invention du personnage» stellt Livio Belloï fest, dass die filmische Figur erst mit dem Erzählkino «erfunden» wurde. Die Repräsentation des menschlichen Körpers war im frühen Kino sehr wohl auf der Leinwand präsent, jedoch nicht als konsistente, fiktionale Figur. Belloï unterscheidet drei Arten oder (nicht teleologisch verstandene) Entwicklungsstufen von Darstel-

lungsweisen, welche die Beziehung der Kamera zur menschlichen Figur erkundeten: Zu Beginn wird kein menschlicher Körper gezeigt, der Fokus liegt auf Landschaftsaufnahmen. Als zweite Stufe öffnet die filmische Repräsentation ihren Raum einem pluralen Körper, nämlich dem des schaulustigen Spaziergängers, der nicht als individueller Körper hervortritt. Diesen bezeichnet Belloï als «personne». Drittens nimmt die Repräsentation einen benannten Körper aus der Politik, aus der Welt des Spektakels oder der Wissenschaft auf. Diese «personnalité» (Persönlichkeit) ist jedoch auch noch keine Figur, weil sie sich keinem fiktionalen Spiel hingibt (vgl. Belloï 1997: 62f). Das Aufblühen der «personnage» (nach Belloï die fiktionale Figur) fällt zusammen mit der Narrativierung des Films und mit der Institutionalisierung der Filmproduktion (vgl. ebd. 63).

Wie bereits in der Literatur und im Theater wird im Zuge der Narrativierung die Figur auch im Film das tragende Element. Mit anderen Worten, wie André Gardies das Kapitel «l'acteur-personnage» in *Le récit filmique* eröffnet: «Parmi les objets qui peuplent le monde diégetique, le personnage occupe incontestablement une place prépondérante» (1993: 53). Auch Frank McConnell beschreibt den Status der Figur treffend und schneidet ein Thema an, dass viele Filmtheoretiker gleichermassen beschäftigt: «The real presence of human figures and faces who, although they are never really there, as we watch the screen, are nevertheless the best and only reason anyone has for looking at the screen at all» (1975: 174). Das Paradox der Anwesenheit der filmischen Figur auf der Leinwand und der offensichtlichen Abwesenheit des Schauspielers ist eine grundlegende Feststellung. Diese imaginäre, physische Präsenz auf der Leinwand wird zum Beispiel von Christian Metz in dem Sinne aufgefasst, dass die Figur in dem Moment, in dem sie auf dem Filmstreifen festgehalten wird und auf der Leinwand erscheint, in die Abstraktion geleitet wird (vgl. Tröhler 2008: 151). Wir werden auf diesen Umstand im Zusammenhang mit der Fragestellung unter 1.2 zu sprechen kommen.

Im klassischen Erzählkino wird die menschliche Person in Form einer fiktionalen Figur im Film als Handlungsträger in narrative Strukturen eingebunden. Dies steht im Gegensatz zum Attraktionskino und zur Figurenkonzeption in den beiden Filmen von Roy Andersson. So führt uns diese erste Annahme mitten in die Problematik, die filmische Figur von der Handlung zu lösen und als visuelles Phänomen zu erfassen. Auch Vincet Amiel, der sich mit dem Körper im Film beschäftigt, stellt dies fest. Er kritisiert die «traditionelle» Position der Figur als Handlungsträger: «Se vouant à la matière romanesque, le cinéma est tenté, très tôt, d'utiliser le corps comme simple vecteur du récit, abandonnant son épaisseur au profit exclusif de sa fonctionnalité» (Amiel 1998: 2). Aus dieser Feststellung können wir einen ersten Schluss ziehen, nämlich dass, wenn der Figur mehr «Raum und Zeit» ausserhalb der Erzählung eingestanden würde, sie ihre «Dichte» und folglich auch ihre audiovisuelle Präsenz auf der Leinwand stärker entfalten könnte.

Um diese Idee zu vertiefen, kehren wir noch einmal zurück zur Entwicklung des Kinos. Während die Narrativierung des Kinos fortschreitet, entsteht z.B. im deutschen Weimarer Kino der zweiten Hälfte der 1920er Jahre eine neue Sichtweise auf die Oberfläche. Jan Sahli beschreibt in seinem Aufsatz «Der Zauber des Materials» mit den zwei stilistischen Bewegungen der *Neuen Sachlichkeit* und des *Neuen Sehens* das Interesse an «Aufnahmen von Gegenständen, Menschen und Architektur, die sich mitunter mehr für die visuellen Attraktionen der Oberfläche interessieren als dafür, die Objekte in ihrer gesamten Erscheinung und Bedeutung erfassen und narrativ einbinden zu wollen» (Sahli 2008: 103). Innerhalb der filmtheoretischen Überlegungen der 1920er Jahre, macht auch Frank Kessler zwei bedeutende Strömungen aus, die sich, wie die *Neue Sachlichkeit* und das *Neue Sehen*, mit der filmischen Oberfläche auseinandersetzen. Es «lassen sich jeweils Schlüsselbegriffe innerhalb dieser Strömungen benennen, denen man einen geradezu emblematischen Charakter zuschreiben kann: den der *Photo-*

*génie* im Bereich der französischen Arbeiten [Louis Delluc und Jean Epstein] sowie den der *Physiognomie* bei Béla Balázs» (Kessler 1996: 515f [Herv.i.O.]). Die beiden Konzepte gehen zwar von unterschiedlichen Annahmen aus, versuchen aber beide die Ästhetik des Films in einer «spezifischen Art von Visualität zu begründen» (Ebd.: 528). Für Margit Tröhler lässt sich allgemein in der ersten Hochblüte der theoretischen Überlegungen zum Film zwischen 1920 und 1930 «in den ansonsten sehr unterschiedlichen Positionen ein Fluchtpunkt ausmachen» (Tröhler 2007b: 283), in diesem Fluchtpunkt treffen sich auch die mit Kessler eben benannten Strömungen. Nach Tröhler geht es dabei um Folgendes: «Hervorgehoben wird nicht nur die Sichtbarkeit und Vergegenwärtigung der Welt durch den Film, sondern die mediale Gegenwärtigkeit der Dinge. Sie führt das Versprechen einer neuen Wirklichkeitserfahrung mit sich, die auf dem doppelten Wesen des Films gründet und entsprechend zwei massgebende Aspekte aufruft: die sinnliche Präsenz der Objekte und deren mediale Materialität» (ebd.).

Zu jener Zeit existierte schon bei vielen Filmemachern und Theoretikern das Bewusstsein, dass der Film keine Wiedergabemaschine weder der Realität noch des Theaters ist und dass das Wesen des Films entdeckt und zum Vorschein gebracht werden muss. Denn, so Béla Balázs: «wenn der Film eine eigene Kunst mit eigener Ästhetik sein soll, dann hat er sich von allen anderen Künsten zu unterscheiden» (Balázs 1924: 58). Die Ideen der frühen Filmtheorie haben immer noch einen Aktualitätsanspruch, sie sind aber teilweise zu unrecht in den Hintergrund geraten. Kessler stellt dies unter anderem in seinem bereits zitierten Aufsatz zu «Photogénie und Physiognomie» fest: «Im weiteren Verlauf der Theoriebildung verlieren Begriffe wie *Photogénie* und *Physiognomie* rasch an Bedeutung gegenüber der Montage, die bald die Diskussionen beherrscht» (Kessler 1996: 528 [Herv.i.O.]). Die Faszination der visuellen Eigenheit des Films schlägt sich also sowohl



in den Reflexionen über das Medium nieder wie auch im praktischen Filmschaffen dieser Zeit.

Es stellt sich nun die Frage nach dem Zusammenhang dieser frühen filmtheoretischen Überlegung und der filmischen Figur im 21. Jahrhundert. Wenn filmische Figuren nicht mehr als Funktion betrachtet werden, wenn ihre Position im Film nicht ausschliesslich als «vecteur du récit» (Amiel 1998: 2) gesehen wird, verschiebt sich der Blickwinkel auf den Ausdruck der Figuren. Die Figuren sind dann nicht als semantisch-narrative Entitäten, sondern als plastisch-sinnliche Entitäten zu denken.<sup>2</sup> So möchten wir festhalten, dass die Problematik mit der sich die Filmtheorie und -praxis damals auseinandergesetzt hat, konkrete Anknüpfungspunkte zur Diskussion von solchen Figurenkonzeptionen eröffnet. Um diese Thematik zu erörtern, stellen wir zwei exemplarische Filme von Roy Andersson ins Zentrum unserer Diskussion, die sich besonders explizit auf die visuelle Ästhetik des Films konzentrieren, indem sie die Montage und die Narration eindeutig der Präsenz der Figuren unterordnen.

---

<sup>2</sup> Zum Begriffspaar semantisch-narrativ und plastisch-sinnlich siehe Tröhler 2007a: 464.

## 1.2 Fragestellung & Thesen

Der schwedische Regisseur Roy Andersson realisiert mit seinen beiden Spielfilmen *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* (2000) und *YOU, THE LIVING* (2007) diegetische Welten, ohne eine erkennbare, übergeordnete dramatische Struktur mit einem Anfang, einer Mitte und einem Ende. Dabei arbeitet er konsequent mit Stilmitteln, die sich vom gewöhnlichen Erzählkino abgrenzen. Hier lässt sich eine Brücke schlagen zum frühen Film und zu der eingangs erwähnten Oberflächenästhetik der 1920er Jahre. Der visuelle Ausdruck und die Attraktion sind zentrale Elemente jener frühen Filme wie auch der beiden Filme von Andersson. Zudem erhalten einige Überlegungen der klassischen Filmtheorie anhand von Anderssons Filmen eine verblüffende Aktualität.

Das Ausbleiben von narrativen Spannungsbögen wirkt sich besonders auf die Konzeption, Gestaltung und Funktion der Figuren aus. Figuren bevölkern diese filmischen Welten nicht in erster Linie als Handlungsträger, sondern als *Körper, Modelle* und *Typen*.

In *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* und *YOU, THE LIVING* wird die klassische Dramaturgie aufgehoben, indem episodisch und elliptisch erzählt wird und sich folglich wenig Linearität und auch kaum Kausalität entwickelt. In einzelnen meist statischen Einstellungen inszeniert Andersson seine Figuren in verschiedensten mehr oder weniger alltäglichen Situationen: Ein Mann übt Pauke im Wohnzimmer; ein Mann und eine Frau sind gerade beim Liebesspiel im Schlafzimmer; Menschen steigen aus einer Strassenbahn; ein Mann sitzt beim Coiffeur. Diese Situationen werden so inszeniert, dass sie ins Tragikomische (manchmal auch einfach ins Komische) oder ins Absurde hinübergleiten. In jedem dieser Beispiele sind solche Momente zu finden, sie sind es, die Anderssons trotz allem narratives Universum ausmachen: Der Mann mit der Pauke übt einen Marsch mit dem Kassettenrekorder, irgendwann schlägt die Tür hinter ihm zu. Aus vorher-

gehenden Szenen verstehen wir, dass es seine Frau sein muss, die die Musik nicht mehr erträgt. Die Bettszene mutet tragikomisch an, weil der Mann, mit Blick in die Kamera, dem Zuschauer bekümmert von seiner verlorenen Rente erzählt, während die Frau sich scheinbar ungestört weiter vergnügt. Die Grenze zwischen dieser Tragikomik und dem Absurden ist fließend und muss noch eingehender besprochen werden. Eine Eigenschaft haben diese Situationen jedoch gemein: Die Figuren im Film reagieren gelassen oder gar nicht auf absurde Ereignisse, als gehörten diese einfach in ihre Welt. In einer aufwendigen Massenszene beispielsweise wird in *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* ein Opferritual in einem Steinbruch durchgeführt. Ein kleines Mädchen wird in den Abgrund gestürzt und Vertreter einer Kirche und des öffentlichen Lebens schauen diesem kurzen Spektakel zu. Die Kamera bleibt starr auf Distanz und kann so die ganze Menschenmasse einfangen. Hier gilt, was Tröhler in einem anderen Zusammenhang formuliert: «Die Handlungsmomente zeigen eher Tätigkeiten, Beschäftigungen, Gewohnheitshandlungen: also ein *Tun (activity)*, [...] das sich auf jeden Fall von einer Handlung als Aktion abhebt und sich eher über [...] *Aktivitäten*, wie sie David Howard beschreibt, erfassen lässt» (Tröhler 2007a: 60).<sup>3</sup>

Jede *Situation* wird als mehr oder weniger geschlossene *Szene*, in einer Einstellung als statisches *Tableau* eingefangen – es finden sich keine Schnitte innerhalb eines *Tableaus*. (Die Verwendung dieser drei Begriffe wird in Kapitel 2.2 näher erläutert.) Andersson reiht ein *Tableau* an das nächste, wobei es vorkommen kann, dass eine *Situation* im nächsten *Tableau* weitergeführt wird, jedoch nie im selben Raum. Einige Figuren tauchen in mehreren *Tableaus* auf, andere haben lediglich einen Auftritt. Die *Tableaus*

---

<sup>3</sup> Nach Howard umfasst eine *activity* all das, was eine Figur in einer Szene tut, sei es stricken, einen Fisch filetieren, Schreibmaschine schreiben oder den Text eines Lieds auswendig lernen. Eine Handlung dagegen ist eine *action*, der ein ganz bestimmter Zweck zugrunde liegt und die eine Figur auf dem Weg zu ihrem Ziel ein Stück weiterbringt (vgl. Howard 1998: 108).

sind nicht direkt raum-zeitlich oder kausal verbunden, sondern werden mehr oder weniger lose aneinandergereiht. Mit dieser Inszenierung verweigert sich Andersson nicht nur einer gängigen Erzählweise, er verweigert sich auch einer der Narration dienenden Figurenkonzeption. In den beiden Filmen wird durchwegs auf formal-ästhetische Möglichkeiten und Konventionen der *Mise en scène* verzichtet. Die starre Kamera, die langen Einstellungen und ihre Beschränkung auf Totalen bewirken, dass die einzelnen *Szenen* zu *Tableaus* werden. Da die *Tableaus* also meistens unabhängig voneinander funktionieren, stehen die *Situationen* und auch die Figuren in den einzelnen Einstellungen im Vordergrund. So wird die Montage in Anderssons Filmen als Ausdrucksmittel und funktionales Hilfsmittel für die Narration weitgehend ausgeklammert; sie trennt lediglich die einzelnen *Tableaus* voneinander, ansonsten ist sie vollständig inexistent. Durch das Weglassen gängiger Montagekonventionen werden die Körper der Figuren nicht fragmentiert, es sind einzig die Bildränder oder Objekte im Bild, die die Figuren anschnitten, indem sie Teile der Körper verdecken. Den Figuren wird in *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* und *YOU, THE LIVING* durch die dramaturgische Reduktion und stilistische Radikalität somit erlaubt, sich in ihren diegetischen Welten durch ihre *audiovisuelle Präsenz* als «Filmkörper»<sup>4</sup> zu entwickeln.

Ein wesentlicher Aspekt dieser Figureninszenierung ist die Art und Weise, wie die einzelnen Figuren als Ganzes vom Zuschauer erfasst werden. Obwohl wir die rezeptionsseitige Betrachtung im weiteren Verlauf weitgehend ausschliessen möchten, lässt sich anhand der Unterscheidung der Wahr-

---

<sup>4</sup> Mit «Filmkörper» («le corps filmé») verstehen wir in Anlehnung an Tröhler/Taylor die phänomenologische Facette der filmischen Figur. Tröhler/Taylor bezeichnen den Filmkörper als die sinnlich-materielle Grundlage der Figur. Im zweidimensionalen Raum, als dreidimensionaler wahrgenommen, basiert er auf dem ausserfilmischen menschlichen Körper; dessen photographisches Bild ist aber nie einfach Abbild. Er ist von vornherein ein kinematographischer Körper, eine ästhetische und soziale Konstruktion mit einem physisch-psychischen Ausdruckspotential (vgl. Tröhler/Taylor 1997: 39f., sowie Taylor/Tröhler 1999: 139f.; und im Glossar in Tröhler 2007a: 578).

nehmung von Figuren im klassisch narrativen Spielfilm die Figurengestaltung von Andersson dennoch verdeutlichen. Im klassischen Erzählkino entstehen Figuren im Kopf der Zuschauer als Gesamtheit ihrer Komponenten, beginnend damit, wie eine Figur aussieht, was sie tut, in welchen diegetischen Welten sie sich aufhält, wie sie mit anderen Figuren interagiert, also allem, was zur Gestaltung einer filmischen Figur beiträgt, von der Mise en scène über die Funktion in der Erzählung bis zum Schauspiel und zum intertextuellen Vorwissen des Zuschauers über die Schauspieler, welche die Figuren verkörpern. Filmische Figuren entwickeln sich also Schritt für Schritt, so dass der Zuschauer am Ende eines Films ein mehr oder weniger detailliertes Bild dieser fiktionalen Personen oder Charaktere zeichnen kann: Wahrnehmbare Merkmale und kognitiv abgeleitete Funktionsaspekte fügen sich zusammen und überlappen sich. In *YOU, THE LIVING* und in *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* hingegen wird den einzelnen Figuren durch den filmischen Prozess kein Mehr an Bedeutung zugefügt – das Gesamte der einzelner Komponenten lässt kein detaillierteres Bild der Figuren entstehen: Sie entwickeln sich nicht, sie nehmen nicht Bezug auf Geschehnisse, die sich in vorhergehenden Szenen ereignen, oft kommen sie sogar nur einmalig in einer einzigen Szene vor. Figuren, die in mehreren Szenen auftreten, wiederholen sich, indem sie immer wieder dasselbe erzählen oder etwas Ähnliches *tun*. Anderssons Figuren sind also bereits in der ersten Einstellung, in der sie auftreten, was sie sind – sie sind als «Filmkörper» *unmittelbar audiovisuell präsent* (vgl. Tröhler 2008: 151).

Die skizzierten Gedanken führen uns zu den drei Hauptthesen dieser Arbeit:

1 Die Figuren in *YOU, THE LIVING* und in *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* sind als plastisch-sinnliche Phänomene zu verstehen, die an der Oberfläche des Films gestaltet werden.

Diese Figuren erscheinen wie ein Echo des frühen Films, indem sie als Attraktionsmoment ausgestellt werden und sich selbst ausstellen.

2 Die Figuren in *YOU, THE LIVING* und in *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* erfüllen keine narrative Funktion, sie existieren als von der Dramaturgie unabhängige Entitäten. Die Figurengestaltung basiert auf einem Konzept, das das ästhetisch Spezifische des Films in den Mittelpunkt rückt. So sind die Figuren Träger einer Kunstkonzeption.

3 Da sich die Figuren in *YOU, THE LIVING* und in *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* durch ihre audiovisuelle Präsenz definieren, keine Psychologie haben und keine Entwicklung durchlaufen, sondern sich in gleichbleibenden Situationen bewegen, scheinen sie in ihrem diegetischen Universum gefangen. Dieses Universum ist von Melancholie geprägt und wird von burlesken Momenten durchbrochen. So sind die Figuren auch Träger einer Idee eines Menschenbilds.

## 1.3 Gliederung

Der erste Teil der Arbeit widmet sich der Situierung der Thematik der Figur. Da die Fragestellung unserer Arbeit eine spezifische Sicht auf das Medium Film einnimmt – welche über theoriehistorische Grenzen hinweg funktionieren kann –, bedarf es einer Einführung in allgemeine theoretische Konzepte. Darauf aufbauend führen wir theoretische Ansätze zur Figur (vgl. 2.1), zur Organisation des fiktionalen Universums (vgl. 2.2) sowie zu Konzepten der Melancholie und des Burlesken aus (vgl. 2.3).

Die erarbeiteten Begrifflichkeiten und Konzepte versuchen wir im dritten Teil dieser Arbeit in die Analyse und Diskussion der beiden Spielfilme *YOU, THE LIVING* und *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* von Roy Andersson einfließen zu lassen. Dabei sollen sowohl die Thesen geprüft wie die erläuterten Theoriekonzepte weiterverarbeitet werden. Die gewonnenen Erkenntnisse fassen wir im Fazit zusammen, wo zudem ein Ausblick und eine Kontextualisierung des Themas erfolgen soll.

[Die vorliegende Arbeit wurde in Zusammenarbeit von Reta Guetg und Eva Schweizer verfasst. Die Kapitel 1 und 4 wurden gemeinsam formuliert. Autorin der Theorieabschnitte 2.1 und 2.3.1 und der Analyseabschnitte 3.1, 3.2, 3.6, und 3.8 ist Reta Guetg; Autorin der Theorieabschnitte 2.2 und 2.3.2 und der Analyseabschnitte 3.3, 3.4, 3.5 und 3.7 ist Eva Schweizer.]

## 2 Theorie

### 2.1 Anknüpfungspunkte zur filmischen Figur

Christian Metz arbeitet in seiner *Semiotologie des Films* den Kern der eingangs genannten Überlegungen von Balázs, Epstein, Delluc und Arnheim heraus. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist meistens das «moderne Kino», womit er sich auf das zeitgenössische Filmschaffen der sechziger Jahre bezieht, das er vom klassischen Kino abzugrenzen sucht. Pier Paolo Pasolini, so Metz, definiert dieses Kino «durch die spürbare Präsenz der Kamera; in den klassischen Filmen bemühte sich die Kamera, unbemerkt zu bleiben; das Ereignis, das von ihr gezeigt wurde, musste sie verdecken» (Metz 1972: 265). Das Konzept der «spürbaren Präsenz der Kamera» scheint aber auch für einige ältere Filme zuzutreffen. Es sind dies etwa Filme von Wsweolod Pudowkin oder Carl Th. Dreyer, einzelne narrativ-fiktionale Filme der französischen Avantgarde und expressionistische Filme der 1920er Jahre. Für Metz erinnert diese Kamerapräsenz an «die ganze Ästhetik, an die Theoretiker wie Epstein, Eisenstein, Balázs, Arnheim oder Spottiswoode dachten, als sie unaufhörlich die spezifische Bereicherung des Gefilmten durch das Filmen betonten»<sup>5</sup> (ebd.: 266). Damit umschreibt Metz für Frank Kessler das grundlegende Problem, das vor allem Balázs, Delluc und Epstein beschäftigte (vgl. Kessler 1996: 529). Es geht in den Theorien der *Physiognomie* und der *Photogénie* darum, «das ästhetisch Spezifische des Films im Bild selbst anzusiedeln» (ebd.: 530). Dieses *ästhetisch Spezifische des Films* ist zunächst das «sinnlich Visuelle» und also weder die Montage noch das Narrative. Schliesslich nährt die Idee des *ästhetisch Spezifischen des Films* den oben eingeführten Begriff der *audiovisuellen Präsenz* der Figur. Diese Konzepte sind jedoch analytisch nicht einfach zu fassen. So beschliesst Kessler seinen Aufsatz mit folgendem Gedanken: «Auch wenn diese Phänomene sich

---

<sup>5</sup> Im französischen Original: «[...] l'enrichissement spécifique que le filmé doit au filmage» (Metz 2003: 204).



nur auf äusserst unzureichende Weise begrifflich erfassen lassen, machen sie doch für einen grossen Teil die Faszination des Filmischen aus» (ebd.: 534) und, so möchten wir hinzufügen, besonders jene der filmischen Figur.

Die Schwierigkeit, das *ästhetisch Spezifische des Films* zu fassen, scheint die Filmtheorie dennoch immer wieder zu beschäftigen. Kessler schreibt weiter: «Christian Metz bemerkt an anderer Stelle, dass vom Moment der Begegnung zwischen Film und Narrativität an, «il apparaît qu'il [das Kino] a superposé au message analogique un ensemble second de constructions codifiées, un au-delà de l'image» und es sind eben diese (meist syntaktischen) Kodifizierungen, die in erster Linie das Interesse der Filmtheorie auf sich gezogen haben» (Kessler 1996: 529). Metz spricht zwar von etwas, was als das *ästhetisch Spezifische des Films* verstanden werden kann, sieht aber dessen Kraft an die Kombination mit dem Narrativen gebunden. Es ist dennoch anzumerken, dass Metz gerade in diesem Teil seiner semiologischen Überlegungen, die Problematik des «modernen Kinos» in den Vordergrund rückt: die Aufhebung der Erzählung «d'éclatement du récit» (Metz 2003: 185). Diesen Aspekt werden wir im Verlauf der Arbeit weiterverfolgen, denn die Filme, welche wir untersuchen, neigen trotz ihrer Entdramatisierung dazu, neue Fragen zur Verbindung zwischen dem Narrativen und den Figuren aufzuwerfen.

### **2.1.1 Allgemeine Ansätze zur Figur**

Was die Forschung zur Figur betrifft, finden sich tatsächlich vor allem Fragestellungen, die auf die Handlungskonstruktion ausgerichtet sind, die die Figur «lange Zeit ausschliesslich als eine semantisch-logische Funktion oder als Erzählinstanz» (Tröhler 2007a: 26) behandelten. Für Margrit Tröhler trifft dies unter anderem auf die Arbeiten folgender Autoren zu: Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Algirdas Julien Greimas, Gérard Genette und

Claude Brémond (vgl. ebd.). Die genannten Forscher untersuchen die Bedeutungskonstruktion von Erzählungen als Textsystem. Mit der semantisch-logischen Tiefenstruktur beschäftigen sich vor allem Greimas oder Brémond. Barthes, Genette und, im Bereich des Films, Metz sowie Raymond Bellour interessieren sich stärker für die Oberflächenstruktur und deren spezifische Ausdrucksformen im jeweiligen Medium. Filmwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit Oberflächenphänomenen lassen sich folglich vor allem in semiologisch geprägten Ansätzen finden, die sich aber wiederum bis in die 1980er Jahre oft nur am Rande mit der Figurenkonzeption beschäftigen. Der Rückgriff auf diese Theorien ist insofern sinnvoll, da diese zeichentheoretischen Überlegungen die Oberfläche als entscheidendes Merkmal des Films erkennen.

Der Literaturtheoretiker Greimas kann als exemplarisches Beispiel einer handlungszentrierten, tiefenstrukturellen Analyse herangezogen werden. Er entwirft in seiner 1966 erschienenen *Sémantique structurale* ein Figurenmodell, das zwischen den beiden Begriffen *actant* (Handlungsfunktion einer Figur) und *acteur* (Ausgestaltung der Figur im Text, jedoch noch unterhalb der jeweiligen medienspezifischen Aktualisierung) unterscheidet. Das Modell basiert auf der Annahme, dass die Figur der Handlung untergeordnet ist. Der *actant* ist eine abstrakte Kategorie, anhand derer die Struktur einer Erzählung organisiert ist. Ausgehend von Propps *Morphologie des Volksmärchens* unterscheidet Greimas sechs *actants*: Subjekt, Objekt; Adressant, Adressat; Helfer und Gegner. *Acteurs* hingegen (die an einer Handlung beteiligten Personen) sind mit spezifischen Qualitäten ausgestattet und auf keine Anzahl beschränkt (vgl. Jannidis 2004: 100ff.). Greimas interessiert sich in diesem Werk vor allem für die Aktanten. Sie können in einer bestimmten Figur realisiert werden, und mehrere Figuren wiederum können in einem Aktanten realisiert werden. Das *Aktantenmodell* erhebt den Anspruch, für alle Erzählungen zu gelten, dient aber vor allem in klassischen Erzählungen als Analyseinstrument. Allerdings lassen sich auch in klassi-

schen Erzählungen viele Figuren schlecht in nur eine Kategorie zwängen und wenn die primäre Funktion der Figuren nicht mit der Handlung verknüpft ist, die Handlung verflacht ist, verliert das *Aktantenmodell* seinen Erklärungswert. Um unsere Fragestellung zu verfolgen, nehmen wir also eine andere Perspektive ein, die sich der Figur als Phänomen der filmischen Oberfläche widmet. Dennoch werden wir im Zusammenhang mit der Typologisierung von Figuren Ansätze von Greimas wieder aufnehmen, auch wenn wir uns von seiner tiefenstrukturellen Sichtweise entfernen.

Da sich Greimas rein für die semantisch-strukturelle Organisation einer Erzählung interessiert und nicht für die spezifische Aktualisierung, blendet er die Oberflächengestaltung aus. Für die Analyse dieser Ebene kann André Gardies' semiologischer Ansatz zur Figur herangezogen werden. In *Le récit filmique* versteht er die Figur als Zeichen im textuellen System «le personnage comme signe» (Gardies 1993: 54), bestehend aus einem Signifikanten und einem Signifikat. Gardies bezieht sich auf Überlegungen, die bereits bei Philipp Hamon in «Pour un statut sémiologique du personnage» (1977) zu finden sind. Die Figur im Film als Entität bezeichnet er als «l'acteur-personnage» (Gardies 1993: 55). Damit unterstreicht Gardies die doppelte Qualität von filmischen Figuren: «personnage parce qu'ils s'inscrivent dans la logique du récit, comédiens parce qu'ils appartiennent au monde filmique et à la nécessaire «incarnation» que celui-ci suppose» (Gardies 1993: 53). Für Gardies wird die filmische Figur erst zu einer solchen, wenn sie die physischen Merkmale eines bestimmten Darstellers annimmt. Uns scheint diese scheinbar offensichtliche Bemerkung sehr zentral für die Beschäftigung mit dem *ästhetisch Spezifischen des Films* bzw. der Figur als Phänomen der Oberfläche. Die *figure actorielle*, wie sie Gardies auch nennt, ist die treibende Kraft in der diegetischen Welt und das Resultat aus der Verbindung von vier Komponenten: dem *l'actant* (*Aktanten*), der wie bei Greimas in der Tiefenstruktur wirkt und eine narrative Funktion erfüllt; der *rôle* (*Rolle*), die spezifische physische Merkmale voraussetzen kann und

eine Art minimale Genrezugehörigkeit konstituiert; der *personnage* (*Figur*), die zur diegetischen Welt gehört und sich über alle Elemente definiert, die diese Welt bevölkern; des *comédien-interprète* (*Schauspieler-Darstellers*) schliesslich, der seinen Körper zur Verfügung stellt (Gardies 1993: 59ff.). Gardies unterscheidet hier zudem zwischen *interprète* und *comédien*: Der *interprète* funktioniert als profilmische Entität. Der *comédien* eröffnet über die physische Präsenz hinaus eine weitere Dimension. Er trägt beispielsweise zur Erschaffung eines «Image» oder gar eines Mythos bei, der eine Konstruktion des Zuschauers ist. Wenn also Marilyn Monroe in einem Film auftritt, um eine spezifische Figur zu verkörpern, ist sie zugleich diese Figur und alle anderen, die sie je interpretiert hat. Ein wichtiger Aspekt in Gardies Figurenkonzeption ist dabei das Konzept der «plus-value sémantique» (Gardies 1993: 64).

Das Wechselspiel zwischen den vier Komponenten der *figure actorielle* (als Synonym für *acteur-personnage*) lässt also einen *semantischen Mehrwert* entstehen, der charakteristisch für die Filmfigur ist. Das Bild des Schauspielers füllt (ausser in einer Detailaufnahme) nie die ganze Oberfläche der Leinwand aus; es teilt sich den Bildraum mit anderen Bestandteilen der filmischen Diegese (vgl. ebd.). Zwischen den kopräsenten Elementen entsteht eine Dynamik, welche ebenfalls *semantischen Mehrwert* generiert. Dem gleichen Prinzip folgt drittens, die Beziehung zwischen den einzelnen Einstellungen eines Films. Auch diese Wechselbeziehungen tragen dazu bei, der Figur ein Mehr an Bedeutung zu verschaffen. Die Figur profitiert von diesem Mehrwert, der über die partielle Bedeutung der einzelnen Elemente hinausgeht. Nach Gardies verdankt der Schauspieler seine Leistung sogar weniger seinem eigenen Spiel als diesem textuellen Effekt (vgl. ebd.). Um nun eine erste Einordnung von Anderssons Figuren zu versuchen, liefern uns Gardies' vier Komponenten der *figure actorielle* ein nützliches Instrumentarium. Der *comédien-interprète* ist bei Anderssons Figuren am ausgeprägtesten, während die *actants* kaum ausgebildet sind. Die plastisch-

physische Qualität und Eigenschaft einer Figur ist deshalb ein zentrales Kriterium.

### 2.1.2 Figur als Körper – Modell – Typ

Margrit Tröhler und Henry Taylors Aufsatz «De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction» (1997) wird uns weitere Kategorien und Begrifflichkeiten zur Beschreibung der Figur liefern. Es wird sich auch hier herausstellen, dass einzelne Facetten bei Andersson ausgeprägter vorhanden sind als andere. Taylor und Tröhler unternehmen eine möglichst umfassende und differenzierte Auflistung der Facetten der filmischen Figur. Im Gegensatz zu den Autoren strukturalistischer Figurentheorien (wie etwa Greimas') widmen sie dem *Körper* eine eigene Kategorie (vgl. Fussnote 4). Neben ihrer starken Körperlichkeit ist für Anderssons Figuren auch charakteristisch, dass sie wenig bis keine psychologische Motivation aufweisen. Um diesen Umstand zu erfassen, möchten wir zuerst einen erweiterten Blickwinkel einnehmen, der sich nicht mit den einzelnen Aspekten der Figur beschäftigt, sondern mit übergeordneten Modellen – eine Perspektive die es uns ermöglicht, die Figurenkonzeption von Andersson von der klassischen Figurenkonzeption abzugrenzen. Zwei Vorschläge in diese Richtung machen der Filmwissenschaftler Francis Vanoye und der Regisseur Robert Bresson.

Francis Vanoye unterscheidet in *Scénarios modèles, modèles de scénarios* vier Kategorien, wie die Figuren in einem Drehbuch angelegt werden können: «le modèle classique, le modèle moderne, le modèle «brechtien» [und] le modèle collectif» (Vanoye 1991: 97ff.). Das *klassische Modell* umfasst elaborierte Figuren oder «Charaktere», die eine erkennbare Motivation haben und ein Ziel verfolgen. Das *moderne Modell* unterteilt Vanoye in drei verschiedene Figurentypen, die *personnage problématique* (*problematische Figur*), die *personnage opaque* (*undurchsichtige Figur*) und die *non-personnage* (*Nicht-*

*Figur*). Die *problematische Figur* hat keine erkennbare Motivation und ist generell in der Krise, also orientierungslos in allen Lebensbereichen. Als ambivalente Persönlichkeit handelt die Figur wenig. Die *undurchsichtige Figur* entzieht sich jeglicher psychologischer und soziologischer Charakterisierung. Wenn überhaupt, dann handelt es sich um offensichtlich erkennbare Charakterisierungen. Vanoye bezeichnet diese Figuren als *brut (roh)*. Die Figuren ändern ihre Gemütszustände ohne ersichtlichen Grund: «Personnages opaques, «modèle», fantôme: qu'on songe à Robert Bresson, Margerite Duras ou Jean-Luc Godard» (Vanoye 1991: 53). Eine weitere Inspiration für die *undurchsichtige Figur* sind burleske Modelle von Buster Keaton bis Jacques Tati mit ihrer betonten Körperlichkeit, ihrem begrenzten Repertoire an Verhaltensweisen und der Inexistenz von Psychologie. Die *Nicht-Figur* schliesslich ist nur noch eine Schachfigur, eine Marionette, ein Motiv, eine Schablone, ein Typ, ein Zitat. Was nun die *opake Figur* bei Vanoye betrifft, so scheint sie den Figuren von Andersson am ähnlichsten. Weniger Anknüpfungspunkte bieten die dritte und die vierte Kategorie und werden deshalb nicht weiter ausgeführt.

In Filmen des französischen Regisseurs Robert Bresson sind Figuren zu finden, die der *opaken Figur* von Vanoye nahekommen. Bresson hat seine Reflexionen über sein Filmschaffen und seine Konzeption von Kino in den *Notes sur le cinématographe* publiziert. Darin formuliert er eine Art Anweisung, wie mit der Figur umzugehen ist:

Pas d'acteurs.  
(Pas de direction d'acteurs)  
Pas de rôles.  
(Pas d'études de rôles.)  
Pas de mise en scène.  
Mais l'emploi de modèles. Pris dans la vie.  
ÊTRE (modèles) au lieu de PARAÎTRE (acteurs)  
(Bresson 1975: 16 [Herv. i.O.]).

Was hier formal etwas poetisch anmutet, ist für Bresson der Kern des Filmschaffens, dem er sich verpflichtet: die Verwendung von *Modellen*, die sich an das «Leben» anlehnen, das «Sein» der Figuren, das sich über die Beschaf-

fenheit in physischer Hinsicht, die auch gestische oder mimische Merkmale sowie auditive beinhaltet, durch die Schauspieler vermitteln lässt. Anderssons Figuren erinnern in ihrer Präsenz an die Idee der *Modelle* im Sinne Bressons. Bereits Balázs formuliert einen ähnlichen Gedanken:

Da der Filmschauspieler alles, Rassencharakter<sup>6</sup> sowie [den] individuellen, mit seinem Äussern darzustellen hat, muss sein Spiel dadurch entlastet werden, dass man einen Schauspieler wählt, der den Rassencharakter nicht erst zu spielen braucht, sondern ihn von vornherein besitzt und sich ganz und unbefangen auf das persönliche Detail konzentrieren kann. Dieser wird nicht übertreiben müssen und nicht auf eine Reihe stereotyper Gebärden achten müssen wie auf eine Perücke, die zu locker auf dem Kopfe sitzt. Die nötigen Gebärden sind ihm eben angewachsen, und sein Spiel hat das Gewicht der selbstverständlichen Existenz (Balázs 2001: 37).

Die Konzeption von Rudolf Arnheim schliesst an diesen Gedanken an:

Denn wenn die Filmform, die Gestaltungsmittel des Manuskripts und der Kamera, den Schauspieler immer stärker entlasten, wird schliesslich der Mensch, als ein Requisit unter Requisite, ebenso wie die Kaffeekanne oder ein Hund nichts weiter beizusteuern brauchen als sein blosses Aussehen und Dasein, und dass für diesen Zweck «echte Typen» besser sind als maskierte, ein Versicherungsagent, Schutzpolizist, Schuhmacher, Möbelpacker besser als zurechtfrisierte Komparsen – darüber besteht kein Zweifel. Der Schauspieler wird erst da notwendig, wo «gespielt» werden muss, und deswegen sind z.B. für das Sprechtheater Dilettanten, echte Typen, ganz unverwendbar (Arnheim 2002: 139).

Das Argument dieser *profilmischen*<sup>7</sup> Qualität, die bei Bresson, Balázs und Arnheim angesprochen wird, und die Art und Weise, wie mit dieser umzugehen ist oder umgegangen wird, ist für unsere These der «audiovisuellen Präsenz» bei Andersson wesentlich. Der *Modell*-Begriff wird uns deshalb zum Verständnis der Figuren weiterhelfen können. Neben der *Modell*-Idee sind in Bressons «Notizen» auch andere Gedanken interessant. Er nimmt z.B. Stellung zur Beziehung von Theater und Film (ähnlich wie das auch Rudolf Arnheim in *Film als Kunst* oder André Bazin in *Was ist Kino?* tun)

---

<sup>6</sup> Mit Rassencharakter meint Balázs hier den soziokulturellen Typ, der Begriff ist also nicht als ideologisch gefärbt zu verstehen.

<sup>7</sup> Wir verwenden *profilmisch* im Sinne Souriaus und verstehen die Bezeichnungen *vorfilmisch* und *profilmisch* als synonym. Nach Souriau handelt es sich bei der *profilmischen* Wirklichkeit «um das, was man gezielt und zweckgerichtet vor die Kamera stellt. Alles, was auf der Leinwand zu sehen ist, ist vermittels der Aufnahme eines realen, physischen Objekts vor der Kamera gestanden: Einen solchen Gegenstand nenne ich «profilmisch»» (Souriau 1997: 147).

und unterstreicht den Unterschied zwischen Filmdarsteller und Theater-  
schauspieler. Mit der Notiz «*Deine Modelle sollen sich nicht dramatisch fühlen*»<sup>8</sup>  
(Bresson 1980: 52 [Herv.i.O.]), plädiert er abermals für das Nicht-Spielen.  
So können wir annehmen, dass Anderssons Figuren sich hauptsächlich im  
Feld der *opaken Figur* im Sinne Vanoyes und des *Modells* im Sinne Bres-  
sons bewegen.

Im Folgenden versuchen wir einige Ideen zur Beziehung zwischen dem real  
existierenden Körper und dem auf der Leinwand abgebildeten zu skizzie-  
ren. Mit der *profilmischen* Qualität haben wir einen weiteren wichtigen Be-  
griff eingeführt. Damit meinen wir die physische, auditive und gestisch-  
mimische Beschaffenheit eines real existierenden Körpers. Sobald dieser  
Körper auf der Leinwand erscheint, wird er zum *Filmkörper*. Dieser charak-  
terisiert die Figur in ihrer *audiovisuellen Präsenz* als ab- und anwesend zu-  
gleich und als Produkt einer Fiktionalisierung. Man erinnere sich an Balázs'  
Forderung eines Auswahlkriteriums anhand schon vorhandener profilm-  
scher Qualitäten, was in die Richtung des 'Typecasting' geht. Vor allem  
Theoretiker, die sich dem Schauspieler widmen, kommen auf diese Aus-  
wahl eines *Typs* zu sprechen. Der Semiologe Jurij Lotman erkennt, dass  
«die Abhängigkeit von der Schablone, der Maske, dem konventionellen  
Rollentypen und den komplexen Systemen typisierter Gesten» (1994: 138)  
beim Film wesentlich grösser ist als beim Theater, obschon sich der Film-  
schauspieler um ein «äusserst 'freies', alltägliches Verhalten bemüht» (ebd.  
[Herv.i.O.]). Für Lotman macht nun gerade der Widerspruch zwischen dem  
natürlichen Verhalten und der Abhängigkeit von diesen Schablonen das  
«Gefühl der 'Lebensnähe'» (ebd.) aus. Heutzutage sprechen wir eher von  
*Authentizität*. Der Begriff *Authentizität* ist problematisch, weil er auf subjek-  
tiven Auffassungen basiert und unterschiedlichen Kriterien obliegt. Wie  
schon angesprochen, sind sich Balázs, Arnheim und Bresson in der Wich-

---

<sup>8</sup> «*Tes modèles ne doivent pas se sentir dramatiques*» (Bresson 1975: 90 [Herv.i.O.]).



tigkeit der Wahl der profilmischen Qualitäten einig. Während jedoch Balázs und Arnheim das Schauspielen gutheissen, verwirft es Bresson ganz. Lotman wiederum erkennt Schauspielkonventionen als Notwendigkeit für «Lebensnähe». Solche Konventionen ermöglichen es beispielsweise, dem Hollywood-Kino Figuren mit Charaktereigenschaften auszustatten, die vom Publikum verstanden und als «lebensnah» empfunden werden. Solche Figuren werden nach E.M. Forster als *rund* bezeichnet.<sup>9</sup> Weitere Attribute einer runden Figur sind motiviertes Handeln, Agieren und Reagieren, mit einer erkennbaren Motivation. Dadurch sind spezifische Verhaltensweisen einer Figur herauskristallisierbar. Bei einer *runden* Figur ist die Facette des *Charakters* besonders ausgeprägt. *Flache* Figuren wie diejenigen in Anderssons Filmen hingegen sind weder psychologisch noch handlungsmässig motiviert und die Facette des *Charakters* ist sozusagen inexistent.

Für die psychologische Ausgestaltung von Filmfiguren ist auch das Schauspiel (die Performance im eigentlichen, primären Sinne) wesentlich. Richard Maltby beschreibt dies folgendermassen: «Acting is the principal means by which audiences can attribute traits to characters and elaborate their individual psychologies» (Maltby 2003: 249). Wie aber ist die Beziehung zwischen Darsteller und Filmfigur zu fassen, wenn eine Psychologisierung überhaupt nicht stattfindet? Hier möchten wir annehmen, dass in Anderssons Filmen das Schauspiel weitgehend auf die profilmischen Qualitäten reduziert wird. Daran schliesst wiederum die *Modell*-Idee Bressons an.

Zur Verdeutlichung möchten wir uns noch etwas ausführlicher auf einige Begrifflichkeiten der «Facetten von Figuren» von Taylor und Tröhler bezie-

---

<sup>9</sup> Die Begriffe *flat* und *round character* gehen zurück auf den Literaturwissenschaftler und Schriftsteller E.M. Forster, der damit (bereits 1927) eine Charakterdefinition vorschlug. Der runde Charakter verfügt über ausgearbeitete Eigenschaften bzw. Charakterzüge. Er entwickelt sich im Verlauf einer Erzählung als Figur mit komplexer Psychologie. Ein flacher Charakter hingegen verfügt über nur einen exemplarischen Charakterzug und wird so zur Schablone (vgl. Eder 2008: 46; Tröhler 2007a: 27; Trilling 1943: 85f.).

hen. Zur Beschreibung von Anderssons Figurenkonzeption ist die Definition des *Darstellers* entscheidend. Diesen versteht Tröhler als neutralen Begriff, d.h. der professionelle Schauspieler ist Darsteller genauso wie der Statist oder irgendeine Person, die von einer Kamera aufgezeichnet wird (vgl. Tröhler 2007b: 578). Wenn also irgendeine *afilmische*<sup>10</sup> Person vor die Kamera gestellt wird, wird sie zum Darsteller.

Zur Beschreibung von Anderssons Figuren dient ausserdem das Verständnis der Facetten *Charakter*, *Rolle* und *Typ*. Der *Charakter* ist zu verstehen als: «die individualisierten psychischen Eigenschaften, die Entwicklungen und Verhaltensweisen einer fiktionalen Konstruktion als Analogon zur ganzheitlichen Person [...]» (Taylor/Tröhler 1999: 141). Man könnte den Charakter als das Signifikat des Darstellers verstehen, als Konzept, das an veräusserlichte, individuelle Merkmale gebunden ist und einen Namen, eine Identität und eine Geschichte besitzt (vgl. ebd.). «Der Charakter ist ein virtuelles, fiktionales Wesen, das aber in einem gegebenen Film attributiv und differentiell als Bündel von Merkmalen [...] beschrieben werden kann» (ebd.). Entscheidend am Konzept des Charakters für Anderssons Figuren ist das Verhältnis dieser Facette zu den beiden folgenden. «Eine Figur kann [...] stärker über ihre ›Rolle‹ oder ihren ›Typ‹ charakterisiert sein denn als ›Charakter‹ und wird dadurch (teilweise) entpsychologisiert» (Tröhler 2007a: 578). Die *Rolle* weist über den einzelnen Film hinaus, ist stark kulturell gebunden und vom Genre geprägt. Sie beinhaltet ein «semantisch-strukturelles Programm» und ein «Bündel von Verhaltensmustern» (vgl. ebd.: 580). Gardies' *rôle* entspricht einer ähnlichen Auffassung. Im Unterschied zur *Rolle* geht es beim *Typ* primär um die nach aussen getragenen Merkmale der Figur. Zum einen sind dies die «physischen, sozialen und

---

<sup>10</sup> Wir verwenden *afilmisch* im Sinne Souriaus und verstehen die Bezeichnungen *afilmisch* und *nichtfilmisch* synonym. Die *afilmische* Wirklichkeit ist nach Souriau «die wirkliche, gewöhnliche Welt, die unabhängig vom Film existiert, die Welt, in der Sie und ich tagtäglich leben und die bereits da war, bevor es Filme gab» (Souriau 1997: 146)

kulturell konnotierten Merkmale» und zum andern die «narrativen und symbolischen Funktionen» (vgl. ebd.). Der *Typ* verkörpert dann beispielsweise eine bestimmte soziale Gruppe als eine eher realitätsgebundene Kategorie. Oder: «Stärker medial definiert ist er die Verkörperung einer abstrakten Personenidee, die sich jedoch immer in seinem Filmkörper spiegelt» (ebd.: 581). Der *Typ* bezieht sich also auch auf die profilmischen Qualitäten und damit verbunden, auf ein implizites Verhalten und ein bestimmtes Handlungsprogramm, welches aber nicht aktualisiert werden muss (vgl. Taylor und Tröhler 1999: 146). Tröhler differenziert den *Typ* später weiter aus und fasst ihn in drei Kategorien: der *physische*, der *soziale* und der *kollektive Typ* (vgl. 2007a: 49). Alle drei Ausformungen des *Typs* erfassen Aspekte von Anderssons Figuren und werden noch eingehender diskutiert. Anderssons Figuren tendieren also dazu, als *Typen* mit mehr oder weniger ausgeprägten *Rollen* und als *Filmkörper* in verschiedenen *Situationen* zu verweilen und *Aktivitäten* nachzugehen. Die Facette des *Charakters* hingegen, möchten wir betonen, ist bei Anderssons Figuren wenig bis gar nicht vorhanden.

Wir können also festhalten, dass *das ästhetisch Spezifische* die Figuren in *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* und in *YOU, THE LIVING* kennzeichnet und dass mithilfe der eingeführten Begrifflichkeiten das Wesen dieser Figuren im Analyseteil dieser Arbeit aufgefächert werden kann. Zuvor bedarf es aber noch einiger Instrumente, um die Figuren in ihrem Universum zu verorten. Eingangs haben wir mit Greimas festgehalten, dass in den Filmen von Andersson der Aufbau des filmischen Universums nicht in einer narrativen Tiefenstruktur verortet werden kann. Entsprechend können die Figuren nicht über Handlungsfunktionen erklärt werden. Klassische Kategorien der Narratologie dürften daher wenig zur Klärung beitragen. Im folgenden Kapitel versuchen wir deshalb einige Begriffe einzuführen die, die raumzeitliche Einordnung der Figuren in der Diegese und die Organisation der Filme als Text ermöglichen sollen (vgl. auch 1.2).

## 2.2 Zur Organisation des filmischen Universums

Um die Figuren in Roy Anderssons beiden Filmen besser fassen zu können, ist es wichtig, deren Verhältnis zur Narration sowie zum Raum und zur Zeit zu erörtern. Auf die Thematik der Zeit besonders auf das Zeitempfinden werden wir im Zusammenhang mit der Melancholie in Abschnitt 2.3 zu sprechen kommen. Die Beschreibung der Funktion filmischer Figuren lässt sich schwer aus einem narrativen Rahmen lösen, da jede Form von *Handeln* (logischerweise) an Figuren gebunden ist. Das Einordnen von Figuren in diesen Rahmen scheint deshalb ein konsequenter Schritt der Figurenanalyse zu sein. Weil Anderssons Figuren nun aber nicht als «vecteur du récit» funktionieren, muss das Verorten im filmischen Text anstelle von kausalnarrativen Kategorien über raum-zeitliche Kategorien versucht werden. Sowohl im frühen Kino wie auch im zeitgenössischen Filmschaffen ist immer wieder zu beobachten, dass diegetische Welten konstruiert werden, um Figuren darin agieren zu lassen und sie auszustellen. Diese Welten bestehen aus *Situationen* und *Ereignissen*, die jedoch nicht explizit zusammenhängen bzw. keine kausale Erzählkette bilden. Um diese Verhältnisse zu diskutieren, bedarf es der Einführung und Erklärung einiger Begriffe. In Abschnitt 1.2 haben wir festgehalten, dass die beiden Filme aus einer Aneinanderreihung von einzelnen *Tableaus* bestehen. Jedes *Tableau* umfasst eine geschlossene *Szene*, eine *Situation*. Bevor wir auf diese Begriffe eingehen, möchten wir zuerst unseren Standpunkt zur Problematik des Begriffs *narrativ* klären.

### 2.2.1 Narration    Narrativ

Nach Edward Branigan wird die Narration über Raum, Zeit und Kausalität konstituiert. Weiter setzt er voraus, dass eine Figur/ein Objekt eine Veränderung durchmacht, mit einem Anfang, einer Mitte und einem Ende (vgl.

Branigan 1992: 19). Branigan hebt hervor, dass, obwohl der Kern von Erzählungen auf der Präsentation von systematischer Veränderung innerhalb eines kausalen Prinzips basiert, es auch andere Wege gibt, die Informationen zu verteilen sogenannte «ways of organising data» (1992: 19). Für den Aufbau von Anderssons Filmen ist dieser Begriff passender als jener der Narration, da er die Narration nicht ausschliesst, aber auch keine Kausalität voraussetzt. Branigan beschreibt sechs Wege bzw. Kategorien, wie Informationen organisiert werden können *heap*, *catalogue*, *episode*, *unfocused chain*, *focused chain* und *simple narrative* (vgl. ebd.). Vom losen Konzept *heap* als einer beliebigen Sammlung von Informationen führt die Linie bis zur strukturierten *simple narrative*, die kausal organisiert ist, sich von Episode zu Episode entwickelt und mit einer Handlungsauflösung endet. Innerhalb eines Films können Informationen verschiedentlich gruppiert werden. Unfokussierte Ketten können auf aus Episoden bestehenden Sequenzen folgen, die wiederum an eine fokussierte Kette anknüpfen usw. Die Aneinanderreihung in Anderssons Filmen verfolgt verschiedene Prinzipien, nur nicht jene der *focused chain*, die auf dem Ursache-Wirkung-Schema basiert und der *simple narrative*, die aus einer Serie von Episoden als *focused chain* besteht.

Wie mit Branigan schon vorweggenommen, wird der Begriff *narrativ* in der Narratologie teilweise sehr weit verstanden und umfasst alles was eine fiktive Handlung präsentiert; dies gilt für alle Medien. Andererseits wird der Begriff auch enger gefasst und nur für Erzähltexte verwendet (vgl. Jannidis 2004: 1). Der Narratologe Gérard Genette definiert Narration als eine Veränderung des Zustands von A nach B, ein Übergang von einem Vorher zu einem Nachher. Genette spricht bereits von einer Minimalerzählung, sobald auch nur eine einzige Handlung, ein einziges Ereignis vorliegt, weil damit bereits eine Veränderung stattfindet. Seine Minimaldefinition ist der Satz: «Ich gehe», an dem er genügend Veränderung festmachen kann, damit der Satz als Erzählung bestehen kann (vgl. Genette 1998: 202). Genettes Defini-

tion der Minimalerzählung dient als Grundgedanke für die Bedeutung der Narration in *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* und in *YOU, THE LIVING*. Sie ermöglicht, einzelne *Tätigkeiten* als kleine Erzählungen zu verstehen, die man rückwirkend im «Kino der Attraktionen» finden kann.

Deshalb möchten wir uns Gunning anschliessen, der das «Kino der Attraktionen» vom «Kino der narrativen Integration» unterscheidet. Im Zusammenhang mit Anderssons Filmen ist Jörg Schweinitz' Verständnis von Gunnings Begriffspaar noch aufschlussreicher, weil es über den historischen Erklärungswert hinausgeht:

Denn dahinter steht implizit eine Differenzierung der Wirkungskraft des Films hinsichtlich zweier Aspekte: die sinnlich anrührende Wirkungskraft eines Augenblicks (einer überschaubaren Sequenz oder einer Einstellung bzw. eines Bildmotivs) einerseits: Attraktion, und die Wirkungskraft einer über den gesamten Film hin entfalteten Geschichte andererseits: Narration (Schweinitz 1999: 85f).

Bereits diese Augenblicke im Modus der Attraktion präsentieren uns kleine Geschehnisse, nicht aber eine integrierte Narration, die sich über einen ganzen Film hinweg entfaltet. Wir möchten Narration also als Regelfall für eine gesamthaft erkennbare Dramaturgie verstehen. Die Geschehnisse in *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* und in *YOU, THE LIVING* sollen hingegen als *Mininarrationen*<sup>11</sup> zu aufgefasst werden. *Mininarrationen* sind keine Handlungen, die weiterführen und eine Geschichte vorantreiben, sie sind aber trotzdem kleine Erzählungen innerhalb eines *Tableaus* oder über zwei, höchstens drei aneinandergehängte *Tableaus* hinweg (als eine Art überschaubare Sequenz). Erzählungen werden angerissen, jedoch nicht weiterentwickelt. Roger Odin diskutiert den von André Gaudreault eingeführten Begriff der *Mininarration* (*micro-récit*): Jede Einstellung im Film, mit der einzigen Bedingung, dass sie eine Handlung oder ein Ereignis in Szene

---

<sup>11</sup> Margrit Tröhler führt den Begriff «Mikro-Erzählung» ein, den sie von André Gaudreault entlehnt. Im Gegensatz zu Gaudreault setzt sie nicht voraus, dass «Mikro-Erzählungen» erst durch die Montage zustande kommen. Dieser Auffassung von Margrit Tröhler schliessen wir uns an. Um die Abgrenzung zu Gaudreault zu verdeutlichen, möchten wir den Begriff *Mininarration* vorschlagen (vgl. Tröhler 2007a: 190 und Gaudreault 1984: 99f.)

setzt, muss als Mininarration betrachtet werden. Die Voraussetzung für eine Narration, wie auch für eine Mininarration ist die vom Grossteil der Filmtheoretiker von Tzevtlan Todorov bis Claude Bremond und von Philippe Hamon bis Algirdas Julien Greimas unterstützte Formel *temporalisation* (*Verzeitlichung*) + *transformation* (*Veränderung*) (vgl. Odin 1988: 123). So schliesst sich der Kreis zu Gérard Genettes Aussage zur minimalen Narration. Es reicht nun nicht zu sagen, dass eine Einstellung eine Mininarration ist, denn jede Einstellung beinhaltet unendlich viele Erzählungen (vgl. ders: 124). Odin fügt hinzu, dass, wenn diese Formel als Definition einer Erzählung reicht, dann konstituiert die kleinste Bewegung, wie ein Wimpernzucken oder das Rascheln in den Bäumen, eine Erzählung (vgl. ebd: 124). Diese kleinsten repräsentierten Bewegungen bezeichnet Odin als *narrative Effekte*, die jedoch nie ohne das Element der Gestaltung, der *Mise en scène* auskommen (vgl. Tröhler 2007a: 190).

Andersson stellt durch seine konsequent reduzierte Erzählweise solche *narrativen Effekte* aus. *Mininarrationen* werden bis zu einem gewissen Grad ausgebaut, aber nicht zu Ende geführt, da sie irgendwo anfangen und dann ins Leere führen – das Ursache-Wirkungs-Prinzip greift also kaum noch. Die *narrativen Effekte* schmücken die Figuren eher, als dass sie ihnen Funktionen zuweisen: Wie schon betont, gehen die Figuren *Tätigkeiten* nach und nicht einer zielgerichteten Handlung. Die Gesamtstruktur von Anderssons Filmen kann also nicht mit den klassischen Merkmalen einer übergeordneten Narration beschrieben werden. Der Fokus liegt vor allem auf den *Mininarrationen* in den einzelnen *Tableaus* und nicht auf der übergeordneten Struktur. Bevor wir auf die Verbindung und den Zusammenhalt der einzelnen *Tableaus* zu sprechen kommen, möchten wir nun zuerst die Begriffe *Tableau*, *Situation* und *Ereignis* klären.

## 2.2.2 Tableau / Situation / Ereignis

### Tableau

Der Begriff *Tableau* findet in filmwissenschaftlichen Arbeiten kaum Beachtung. Und wenn, dann wird er meistens mit dem frühen Kino in Verbindung gebracht. Wir verstehen den Begriff auf zwei Arten: einerseits formal-ästhetisch, andererseits semantisch-ideologisch. Vincent Pinel erklärt im *Vocabulaire technique du cinéma*, der Begriff sei veraltet, definiert ihn jedoch folgendermassen: «Scène tournée en un seul plan (ensemble ou demi-ensemble), correspondant au point de vue «du spectateur de l'orchestre» au théâtre. [...] Le caractère à la fois pictural et théâtral du tableau sera battu en brèche par la pratique du découpage» (1996: 289). Das *Tableau* besteht somit aus einer Einstellung und stellt die Szene aus einem Blickwinkel dar, wie dies auch im Theater und in der bildenden Kunst gängig ist. Sobald jedoch eine Szene in verschiedene Einstellungen zerlegt wird, kann man nicht mehr von einem *Tableau* sprechen. Mit dem Aufkommen der genuin filmischen Ausdrucksmittel der *Découpage* (Auflösung), der bewegten Kamera sowie der Montage sind Szenen kaum mehr als *Tableaus* vorhanden. Das *Tableau* ist nun aber das ästhetische Erzählmittel von *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* und *YOU, THE LIVING* und ist, neben anderen inhaltlichen und stilistischen Aspekten, einer der auffallenden Referenzpunkte auf das frühe Kino: Die Filme werden nicht durch eine übergeordnete Narration strukturiert, sondern durch die aneinandergereihten *Tableaus*.

Nun zum zweiten Merkmal des *Tableaus*: Roland Barthes reflektiert in «Diderot, Brecht, Eisenstein» über seinen semantisch-ideologischen Aspekt. Denis Diderot gilt als einer der bedeutendsten französischen Dramatiker des 18. Jahrhunderts, Sergei Eisenstein und Bertolt Brecht sind Zeitgenossen des 20. Jahrhunderts, die dennoch nicht in gegenseitigem Gedankenaustausch standen. Alle drei aber, fasst Barthes zusammen, beziehen Stellung zur Eigenheit des *Tableaus*. Der entscheidende Aspekt dabei ist: «La



scène, le tableau, le plan, le rectangle découpé, voilà *condition* qui permet de penser le théâtre, la peinture, le cinéma, la littérature, c'est-à-dire tous les 'arts' autres que la musique et que l'on pourrait appeler: *arts dioptriques*» (Barthes 1994: 1591). Die *arts dioptriques* nehmen also durch das gewählte *Tableau*, bzw. die Einstellung, einen bestimmten Blickwinkel ein. Diese Perspektive bezeichnet einerseits eine ideologische Position und andererseits eine physische Gesetzmässigkeit des Mediums. Für SONGS FROM THE SECOND FLOOR und YOU, THE LIVING sind beide Aspekte konstitutiv.

Diderots Ästhetik kulminiert laut Barthes in der Annahme, dass das perfekte Theaterstück aus einer Aneinanderreihung von bewusst gewählten, vollkommenen *Tableaus* besteht. Diesen Akt der Wahl vergleicht Diderot mit der Tätigkeit des Kunstmalers. Dieser muss sich für den perfekten Moment entscheiden, den er auf der Leinwand immobilisiert; er muss also vorher die grösstmögliche Bedeutung und den maximalen Unterhaltungswert aus der gewählten Perspektive generieren (vgl. Barthes 1986: 174f.) Der Augenblick wird in seiner Künstlichkeit zu einer Hieroglyphe in der gleichzeitig die Gegenwart, die Vergangenheit und die Zukunft liegt; das ist die historische Bedeutung dieser repräsentierten Aktion (vgl. ebd.). Für Brecht liegt der Sinn des *Tableaus* nicht in dessen Thema, sondern in seiner Bedeutung; auch bei Eisenstein steht jede Einstellung für sich, ist aber in sich zusammenhängend (vgl. Barthes 1986: 177). Kein Bild ist sinnlos, so ist auch jedes *Tableau* in Anderssons Filmen in sich stimmig und bedeutungsvoll.

## **Szene**

Der Begriff *Szene* kann als Synonym zur *Situation* verstanden werden, wobei sie auf verschiedenen Analyseebenen anzusiedeln sind: die *Szene* auf narrativer Ebene, die *Situation* auf diegetischer. Erstere definiert Gardies im Dictionnaire *200 mots-clès de la théorie du cinéma* als eine spezielle Form der Montage, «comportant des hiatus de caméra», qui ne sont pas ressentis

comme des «hiatus diégétiques», mais comme des prélèvements opérés sur un continuum spatio-temporel dont l'homogénéité est respectée (1992: 183). Einfacher gesagt, die *Szene* besteht auf Grund von dieser Definition aus verschiedenen Einstellungen, die automatisch Lücken im raum-zeitlichen Kontinuum ergeben. Es entsteht jedoch keine spürbare bzw. störende Kluft in der Diegese (vgl. ebd.) Für eine *Szene* muss aber nicht zwingend eine *Découpage* stattfinden; das heisst also, die *Tableaus* in Anderssons Filmen können als geschlossene *Szenen* bezeichnet werden. Seine *Tableaus* bestehen durchgehend aus einer Einstellung, die jedoch meistens, obwohl nicht immer starr sind. Manchmal kommen langsame, fast unmerkliche Kamerabewegungen vor, die aber kein bedeutungstragendes Stilmittel sind.

Jacques Aumont und Michel Marie bezeichnen die *Szene* in *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* als ein Fragment (ein einheitliches Stück) der dramatischen Handlung (vgl. 2001: 185f). Interessant ist hier die Unterscheidung zwischen einem «cinéma de la scène», dem ein «cinéma du plan» (ebd.) entgegengesetzt ist. Das *cinéma du plan* bezeichnet eine Ästhetik, welche den Wert jeder Einstellung – auch als Rahmung – hervorhebt und nicht die Aufeinanderfolge der Einstellungen betont; genau dies ist zum Beispiel bei Robert Bresson, Yasujiro Ozu oder Jean-Marie Straub der Fall (vgl. ebd.). Eine *Szene* hingegen bildet eine raum-zeitliche, diegetische Einheit, unabhängig von ihrer Dauer. Wir schlagen vor, dass Roy Anderssons filmischer Aufbau somit eher an die Idee des *cinéma du plan* anlehnt, da der Fokus auf der Präsentation der einzelnen *Tableaus* und nicht auf deren Verbindung liegt. Dazu passt auch Anderssons Verweigerung von gängigen Stilmitteln, wie zum Beispiel das fragmentierende Schuss-Gegenschuss-Prinzip. Im folgenden Abschnitt (Situation – Ereignis) knüpfen wir an die Idee des *cinéma du plan* an.

Die *Sequenz* verstehen wir als der *Szene* übergeordnet. Narratologisch gesehen ist eine *Sequenz* eine Abfolge von Ereignissen und nicht von einzelnen

Einstellungen. Nach Gardies bedeutet dies: «La séquence est une unité narrative caractérisé par son unité sémantique» (1992: 186). Wenn zwischen aufeinanderfolgenden *Szenen* ein inhaltlicher Zusammenhang besteht, wird die Gesamtheit dieser *Szenen* als *Sequenz* verstanden. Die *Szene* ist von einer konstanten Präsenz und kontinuierlichen Bewegung der Figuren bestimmt, die *Sequenz* von deren Handlungslogik (vgl. Tröhler 2007a: 62). Was nun Anderssons Filme betrifft, bestehen sie mehrheitlich aus einzelnen *Szenen*, teilweise nimmt eine *Szene* auf die vorhergehende Bezug, sie tut dies aber immer über die Figuren, die diese verbinden. So entsteht eine Art minimale Sequenz, die jedoch höchstens schwach kausale Verbindungen zwischen den einzelnen Einstellungen oder *Szenen* aufweist.

### **Situation Ereignis**

Die *Situation* schliesslich ist das Äquivalent der *Szene* auf Ebene der Diegese; sie betont weniger die dramaturgische als die soziale Komponente der erfassten Geschehnisse. Unter 1.2 haben wir einige Beispiele von *Situationen* beschrieben. In den Anfängen des Kinos wurden «kleine Alltagsszenen, die kurz und knapp eine *einzig*e Situation sichtbar machten» (Grob 2009: 7), gezeigt. Der *Situation* haftet etwas Statisches an, sie ist ein Ausschnitt eine Momentaufnahme. In Anderssons Filmen werden *Situationen* oder auch *Ereignisse* aneinandergereiht. Im Gegensatz zur *Situation* verstehen wir unter *Ereignis* eine «dynamische Situation» (vgl. Tröhler 2007a: 60); diese findet durch das Ereignishafte auch eher als die sozialen Alltagssituationen einen Abschluss in sich. In Bezug auf Andersson sind damit die weniger alltäglichen *Situationen* gemeint, denen ein gewisser Ereignischarakter anhaftet, z.B. die Szene des Opferrituals in SONGS FROM THE SECOND FLOOR (vgl. 1.2). So sind *Situation* und *Ereignis* formal synonym zu verstehen, inhaltlich und strukturell aber unterscheiden sich die Begriffe in Nuancen.

Auch Jean Epstein verweigert sich in seinen Filmen wie in seinen Schriften dem klassischen Erzählkino. In der Schrift *Bonjour Cinéma* plädiert er für ein *Kino der Situationen*:

Je désire des films où il se passe non rien, mais pas grand'chose. Il n'y a pas d'histoires. Il n'y a jamais eu d'histoires. Il n'y a que des situations, sans queue ni tête; sans commencement, sans milieu, et sans fin; sans endroit et sans envers; on peut les regarder dans tous les sens; la droite devient la gauche; sans limites de passé ou d'avenir, elles sont le présent (Epstein zit. nach Tröhler 2008: 286).

In Anderssons Universum spiegelt sich dieser Gedanke wider. Die *Situationen* gehören zu *einem* Universum und stehen in einem *Nebeneinander*, eher als in einem *Nacheinander*. Dieser Gedanke schliesst an denjenigen des *cinéma du plan* an.

### 2.2.3 Zusammenhalt Verbindungen

In Abschnitt 2.2.1 haben wir festgestellt, dass die Beziehung der Begriffe *Diegese* und *Narration* zentral ist für die Diskussion des Aufbaus eines Films. Wenn wir die *Narration* als eher strukturellen Begriff verstehen, die *Narration* also den Verlauf der *Ereignisse* organisiert und in eine Abfolge stellt, steht der Begriff der *Diegese* eher für das filmische Universum, eine mögliche Welt die entworfen wird. Etienne Souriau hat den Begriff der *Diegese* besonders anschaulich erklärt. Der Raum im Film beruht nach Souriau auf zwei gegensätzlichen Tatsachen: Der Rahmung der Leinwand und dem Raum, der sich als dreidimensionaler Raum darin eröffnet, Ersterer soll als «leinwandlicher Raum» bezeichnet werden, Letzterer als »diegetischer Raum«:

Damit haben wir also zwei Räume: 1.) Der leinwandliche Raum mit dem Spiel von Licht und Dunkelheit, den Formen, den sichtbaren Gestalten. 2.) Der diegetische Raum, der nur im Denken des Zuschauers rekonstruiert wird (und der zuvor vom Autor des Drehbuchs vorausgesetzt oder konstruiert wurde); in ihm sollen alle Ereignisse, die man mir zeigt, sich abspielen, in ihm scheinen sich die Figuren zu bewegen, sobald ich die Szene verstehe, an der man mich teilhaben lässt (Souriau 1997: 144).

Diese Unterscheidung ist zweifellos von grosser Bedeutung, denn sie erlaubt es, die Erzählform analytisch loszulösen von der erzählten Welt, dem Handlungsraum. Was den Figuren in Anderssons Filmen widerfährt spielt sich augenfällig in einer *Diegese* ab, der aber wie erwähnt keine übergeordnete Narration zuzuordnen ist. Odin diskutiert die Beziehung zwischen Diegetisierung und Narrativierung und stellt fest, dass der Akt der Diegetisierung ohne Narrativierung geschehen kann. Denn es ist möglich eine Welt zu konstruieren, die nur auf Beschreibungen aufbaut. Wie aber wird die diegetische Welt zusammengehalten? Und wie werden insbesondere bei Andersson die einzelnen *Tableaus* verbunden?

Das Universum Anderssons lebt wie erwähnt von einem *Nebeneinander* und wird über diegetische Verknüpfungen zusammengehalten. Es liegt also auf der Hand, den Zusammenhalt mit dem Begriff der «plastischen Kohäsion» zu beschreiben und weniger bis gar nicht mit dem Begriff der «narrativen Kohärenz» (vgl. Tröhler 2007a: 193). Während mit Kohärenz der nach aussen gerichtete Zusammenhang betont wird, der im narrativen Sinn über Kausalbeziehungen hergestellt wird, bezieht sich die Kohäsion dagegen auf die innere Zusammenhangskraft. Anderssons Weltentwurf entsteht durch einen inneren Zusammenhalt: Dieser Zusammenhalt wird über plastische Elemente hergestellt, die diegetische Verknüpfungen ermöglichen. In *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* und *YOU, THE LIVING* finden sich eine Vielzahl verschiedenster plastischer Elemente, die eine diegetische Verbindung herstellen, wie etwa wiederkehrende Figuren und Objekte, Situationen und Ereignisse (Wetter, Verkehrsstau) oder Dialoge. Ein zentrales Verknüpfungselement ist zudem die räumliche Verortung. Diese äussert sich beispielsweise, indem eben gesehene *Situationen* in einem nächsten *Tableau* räumlich situiert werden und so im gegenwärtigen *Tableau* integriert sind. Weitere Elemente der *Mise en scène* stellen sich ebenfalls in den Dienst diegetischer Verknüpfungen, so etwa die extradiegetische und diegetische Musik. Die Rolle der Musik als Verbindungselement wird noch genauer zu

analysieren sein. Der Zusammenhalt der *Tableaus* läuft also nicht über ein Ursache-Wirkungs-Schema, sondern über diegetische und plastisch-sinnliche Verbindungen.

Die beiden Filme erfordern ein Weiterdenken hinsichtlich narrativer Begrifflichkeiten. So können wir mit den eingeführten Begriffen *Tableau* und *Situation* die Struktur von SONGS FROM THE SECOND FLOOR und YOU, THE LIVING erfassen. Durch das *Nebeneinander* von *Situationen* entsteht eine Diegese, die anstelle kausaler Beziehungen über sinnlich-plastische Verbindungen konstruiert wird. Es geht also nicht darum Kohärenz über narrative Kausalität zu stiften, sondern darum, Sinn zu konstruieren über die filmische Präsenz der dargestellten *Situationen*.

## 2.3 Melancholie & Burleske

In diesem Abschnitt besprechen wir einen letzten Aspekt der Konstruktion von Anderssons Universum. Hier geht es nun nicht mehr um strukturelle oder formal-ästhetische Fragen, sondern um Ideen und Anknüpfungspunkte rund um das konstruierte Weltbild (vgl. These 3). Anderssons Universum ist von einer melancholischen Grundstimmung durchzogen – eine Art plastische Trägheit macht sich durch die bildhafte körperliche Lethargie der Figuren breit. Immer wieder aber durchbrechen burleske Momente den bedächtigen Trott der Geschehnisse und lassen uns schmunzeln. Die Figuren scheinen diesem Oszillieren zwischen *Burleske* und *Melancholie* ohnmächtig ausgeliefert. Wir möchten deshalb Anderssons Filme mit beiden Konzepten konfrontieren und versuchen herauszustellen, wie Anderssons Tableaus damit umgehen und welches philosophische Weltverständnis dahinter zu entdecken ist.

### 2.3.1 Melancholie

In einem ersten Schritt nähern wir uns dem Melancholie-Begriff. Die sehr alte Deutungsgeschichte zeugt von einem starken Wandel, deshalb ist das alltagssprachliche Melancholieverständnis davon zu differenzieren. Die Melancholie hat heute von ihrer Düsterei verloren, ist zu einer Attitüde geworden. «Als Identität stiftendes Spiel mit der Selbstspiegelung ist sie Teil unserer narzisstischen Kultur – eine weithin akzeptierte Kulturtechnik, die in unterschiedlichen Lebensphasen immer neu ausgelebt wird. Sie wird als Schnittmenge zum modernen Krankheitsbild der Depression erfahren – als eben jene, die in der ästhetischen Erfahrung im Genuss, Abfuhr ermöglichen und entlasten kann» (Lenssen 2006: 91). Im heutigen Alltagsverständnis hat der Begriff der Melancholie deshalb oft eine positive Färbung – das Bittersüße, der Weltschmerz.

Der Begriff der *Melancholie* taucht laut Lutz Walther bereits vor fast zweieinhalbtausend Jahren auf und bezeichnet neben einem körperlich krankhaften Zustand und der Störung verschiedener Körperfunktionen auch eine seelische Befindlichkeit, und schliesslich stellt sie eine philosophische Überzeugung dar, die sich etwa in Kunstwerken manifestiert. «Die Melancholie ist stets doppeldeutig als medizinischer Begriff oder Wesensart des Menschen, als psychosomatische Krankheit oder als Voraussetzung für Genialität und kreatives Schaffen, gedeutet worden» (Walther 1999: 12). Ähnlich verstehen es Raymond Klibansky, Erwin Panowsky und Fritz Saxl in der bekannten Schrift *Saturn und Melancholie*:

Es ist der Ausdruck für eine Geisteskrankheit [...]. Es ist ferner der Ausdruck für eine auch im physischen Habitus kenntlich werdende Charakterveranlagung, die zusammen mit der sanguinischen, cholерischen und phlegmatischen das System der «vier Temperamente» bildet [...]. Es ist schliesslich der Ausdruck für einen vorübergehenden Seelenzustand, der bald quälend, deprimierend, bald aber auch nur sanft und träge oder nostalgisch sein kann (Klibansky/Panowsky/Saxl 1990: 37).

Der früheste schriftliche Beleg für das Wort «Melancholie» datiert zurück auf das Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. als «Schwarzgalligkeit» in den sogenannten *Hippokratischen Schriften*, des «Corpus Hippocraticum». In den Lehren Hypokrates' wird die Melancholie als Krankheit, die durch die Austrocknung des Gallensaftes entsteht, beschrieben. Teil dieser Sammlung von antiken medizinischen Texten ist die Schrift *Von der Natur des Menschen*. Hier findet sich etwas später eine Ausdifferenzierung. Die Melancholie stellt einen der vier Körpersäfte dar: die schwarze Galle. Sie gilt neben der gelben Galle, dem Schleim und dem Blut als Grundbestandteil des Menschen. Die vier Bestandteile werden in der Viersäftelehre als *quattuor humores*, vier Temperamente, bezeichnet. Jeder Mensch, so nahm man an, sei durch eines der Temperamente in seinen seelischen und körperlichen Dispositionen bestimmt, wobei ein gewisses Gleichgewicht zwischen den Temperamenten einem gesunden Menschen entsprach (vgl. Walther 1999: 12ff.).



Bereits einige Jahrzehnte später findet sich die erste Verbindung mit der Kunst und der Begriff erhält damit sowohl eine erste positive Deutung wie auch ein auf einzelne Subjekte bezogenes Erklärungsmoment: So war man der Auffassung, dass Künstler und Intellektuelle nur als Melancholiker zu Höchstleistungen fähig seien (vgl. Klibansky/Panowsky/Saxl 1990: 102f.). Die erste Verbindung der Melancholie mit der Genialität des menschlichen Geistes wird Aristoteles zugeschrieben, wobei die eigentliche Idee dessen Schwiegersohn Theophrast formuliert haben soll (vgl. Walther 1999: 14 / Böhme 2006: 12). Tatsächlich werden wir sehen, dass diese Äusserung den *Melancholie*-Begriff bis ins 20. Jahrhundert umrankt.

Zuvor aber tritt im Mittelalter wiederum der pathologische Charakter der Melancholie in den Vordergrund (vgl. Böhme 2006: 13). Sie wird um die astrologische Facette erweitert und dem Planeten Saturn zugeordnet, der als Unglücksgestirn betrachtet wird. Die Veranlagung zur Schwarzgalligkeit gilt als schlecht. «Die unter dem Einfluss des Saturn Geborenen sind somit entweder träge und erdverbundene Menschen – misanthropische Grübler oder schwermütige Künstler [...]» (Walther 1999: 17). Vom einzelnen Individuum wird die Melancholie nun so in einen umfassenderen Kontext gestellt, dem der Einzelne machtlos ausgeliefert ist. Seit dem italienischen Philosophen Marsilio Ficino (1433 – 1499) ist die Melancholie zudem untrennbar mit der Tiefsinnigkeit verbunden (vgl. Böhme 2006: 11 / Walther 1999: 19). Die Negativfärbung des Begriffs klingt erst im 15. Jahrhundert wieder ab. Im Zuge der Renaissance greifen Gelehrte auf Schriften der Antike zurück und betonen erneut deren Einfluss auf die männliche Genialität

Dichter, Denker, Philosophen neigen zu Schwermut und Niedergeschlagenheit. Während der Aufklärung im 17. Und 18. Jahrhundert aber gerät die Melancholie erneut in einen kritischen Diskurs. Für Böhme stilisiert keine Epoche den Melancholiker so entschieden zum vernunftwidrigen Subjekt wie die Aufklärung (vgl. 2006: 15). Die aufklärerische Melancholiekritik offenbart sich somit in der Gegensätzlichkeit von Vernunft und Me-

lanchole. «Der Melancholiker ist der «Feind an sich» des Menschgeschlechts, der Gesellschaft und Gottes» (Böhme 2006: 17).

Albrecht Dürriers Kupferstich von 1514 kann als ein ikonografisches Schlüsselwerk des Melancholie-Diskurses verstanden werden. Die *Melencolia I* umranken zahlreiche Deutungen. Besonders die Kunsthistorik des 20. Jahrhunderts kennt verschiedene Positionen. Für Karl Giehlow vereint der Kupferstich widersprüchliche melancholische Eigenschaften; hier knüpft auch der Kunsthistoriker Aby Warburg an: die dunkeln Mächte, die Trägheit und Trauer werden durch die Wissenschaft und die Künste überwunden. In Dürriers Kupferstich sieht Warburg, wie auch später viele weitere Forscher, die Verbindung von Melancholie und Genialität. Dass der Melancholiker zu aussergewöhnlichen Leistungen befähigt sei, finden wir aber bereits bei Ficino. Klibansky, Panowsky und Saxl gehen deshalb davon aus, dass eine solche Deutung von Dürriers Kupferstich nur unter der Annahme, dass betreffende Theoretiker um die Deutung Ficinios wusste überhaupt möglich ist. Dass Dürrier ohne dieses Wissen die Verbindung zwischen Genie und Melancholie zog, scheint für die drei Theoretiker ausgeschlossen (vgl. Klother 2006: 32f. / Klibansky/Panowsky/Saxl 1990: 406). Auslegungen der Melancholie rund um Dürriers Kupferstich verdeutlichen jedenfalls das grundlegende Paradox der Melancholie – Trägheit, Schwermut und Langeweile versus kreative Schaffenskraft und Genialität. Der Melancholie-Begriff wird so immer wieder mit der Beziehung zur Genialität, der Befähigung zu aussergewöhnlichen Leistungen verbunden (vgl. Glatzel 1999: 206).

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts verstärkt sich die Polarisierung zwischen der Melancholie als Merkmal elitärer Genialität und der Melancholie als Krankheitsbild. Sigmund Freud fügt dem Melancholie-Diskurs ein psychoanalytisches Verständnis hinzu. Freud beschreibt die Melancholie in Abgrenzung zur Trauer:

Die Melancholie ist seelisch ausgezeichnet durch eine tief schmerzliche Verstimmung, eine Aufhebung des Interesses für die Außenwelt, durch den Verlust der Liebesfähigkeit, durch die Hemmung jeder Leistung und die Herabsetzung des Selbstgefühls, die sich in Selbstvorwürfen und Selbstbeschimpfungen äussert und bis zur wahnhaften Erwartung der Strafe steigert (Freud 1963: 429).

Der von Melancholie geplagte Mensch verfügt für Freud über wenig Selbstwertgefühl. Anders als die Trauer hat die Melancholie keine klar benennbare Ursache. Das Verlustgefühl ist oft ideeller Natur. Dieser unbewusste Objektverlust kann so nicht mit Trauern überwunden werden. Die Leere betrifft nicht nur die Welt um ihn herum, der Melancholiker fühlt sich vor allem selbst leer, empfindet sich als nutzlos. Durch diese «Ichverarmung» vermag es der Melancholiker nach Freud nicht ausreichenden Widerstand gegen die Forderungen der Welt aufzubringen, was bis zur völligen Handlungsunfähigkeit führt. Zugleich gewinnt der Melancholiker aber einen neuen Zugang zur Welt, er wird zum «Grübler über Zeichen» wie Walter Benjamin formuliert:

Die daraus resultierende Aporie der Melancholie führt dazu, dass das ganze Unterfangen alsbald in Lethargie umschlägt, was sich in der charakteristischen Trägheit (Acedia) des Melancholikers Ausdruck verschafft. Es ist allerdings weniger die Trägheit und die Langeweile selbst, die den Schwermütigen von der Arbeit abhält, als vielmehr die schmerzliche Erkenntnis, dass jede Tätigkeit vor dem Horizont einer in sich letztlich absurd erscheinende Welt gesehen ebenfalls sinnlos ist und folglich zu keinem befriedigendem Ziel führen kann (Benjamin, zit. n. Rissing 2008: 88)

Die Melancholie ist so gesehen ein äusserst statischer Zustand. Schwermut, Weltschmerz und existentielle Langeweile führen zur Handlungs lähmung und zu einem Gefühl der Ohnmacht. Hier angesprochen ist auch das absurde, das existenzielle Leiden und der gleichzeitige Genuss am Zuschauen anderer im Bewusstsein um die Absurdität des Lebens, das unlösbare Problem zwischen dem Erlangen nach Einsicht und dem irrationalen Charakter der Welt. Ein spezifisches Zeitbewusstsein ist darum eine weitere Eigenart der Melancholie.

Melancholie ist generell durch ein reflexiv gesteigertes Zeitbewusstsein charakterisiert; der Melancholiker, die Melancholikerin nimmt die Abwesenheit der Vergangenheit in der Gegenwart und (antizipierter) Zukunft wahr. Die Spuren dieser Durchdringung von Geschichte und Gegenwart sind im Raum ablesbar, an der Ordnung der Dinge, an den Landschaften (Scherer 2006: 66).

Die Handlungslähmung und die existentielle Langeweile äussern sich in diesem Zeitempfinden. Toshiaka Kobayashi bezeichnet dies als «gewissermassen typische Befindlichkeit einer verdrehten Zeitvorstellung [...] Es ist die Langeweile, die Verdrossenheit und der Ennui der Melancholie» (1998: 11). Das Zeitempfinden des Melancholikers entsagt sich den Kategorien des Vergangenen, des Gegenwärtigen und des Zukünftigen. Wenn der Melancholiker also zum «Grübler über Zeichen» wird, eröffnen sich ihm andere Möglichkeiten des Denkens. Es sind Tätigkeiten des Denkens und nicht des Handelns, die dann greifen. Eine der bekanntesten Abhandlungen dazu hat Wolfgang Lepenies 1969 in *Melancholie und Gesellschaft* verfasst. Er beschreibt, wie die melancholische Handlungslähmung zur Reflexion anregt und den Melancholiker (auch als Sinnbild für eine ganze Gesellschaft) utopische Szenarien denken lässt. Ein sehr illustratives Beispiel skizziert er anhand eines Auszugs aus dem russischen Roman *Oblomow* (1859): «Träge liegt Oblomow auf seinem Sofa plant grosse Dinge, entwirft rosige Zukunftsbilder und tut nichts» (Lepenies 2006: 186). Die Gedankenmalerei und die Handlungslähmung bedingen sich gegenseitig, mit andern Worten: «Zu behaupten, die Utopie sei aus der Handlungslähmung entstanden, heisst, die Utopisten ernst zu nehmen: sie hätten kaum nur gedacht und entworfen, wenn sie hätten handeln können» (Lepenies 2006: 190). Lepenies sieht im utopischen Denken somit die «Vorbereitung zur Darstellung einer Enttäuschung an der Welt» (ebd). Wir finden in Roy Anderssons Filmen zwar eine gewisse Enttäuschung an der Welt, ob dies aber bereits dazu führt, dass auch utopische Elemente entwickelt werden, oder ob wir es eher mit einer Art Vorformen des Absurden, Ironischen oder Lakonischen zu tun haben, ist noch zu diskutieren. In den Filmen finden sich zumindest keine expliziten geistigen Gegenwelten.

Die zwei Seelen der Melancholie präzisiert schliesslich Werner von Koppenfels sehr akkurat aufgrund der Beschreibung des Philosophen Richard Burton, der den Melancholiediskurs sehr stark geprägt hat. Burtons *Anatomy of Melancholy* (1621), so Koppenfels, assoziiert mit dem tragischen und komischen Aspekt der Materie alte Wissenschaft und moderne Psychologie, Skurrilität und schneidende Satire, Pedanterie und phantastischer Höhenflug, Autoritätsgläubigkeit und ironische Selbstverliebtheit (vgl. Burton 1995: 337). Es sind dies die Aspekte, die den Begriff der Melancholie zeichnen. Die Dualitäten zeigen dennoch, dass den Melancholiker auch eine gewisse neue Lebensfreude packen kann:

[...] durch das genussvolle Zuschauen am existentiellen Leiden anderer. Die Absurdität des Lebens – die unüberbrückbare Kluft zwischen dem menschlichen Verlangen nach Klarheit und irrationalen Charakter der Welt – wird als Faktum angenommen wodurch sich das melancholische Leiden an der Sinnlosigkeit selbst sinnlos wird (Walther 1999: 25).

So schwingt die Melancholie zwischen Schwere und übersteigter Leichtigkeit. Andersson lässt seine Figuren in *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* und *YOU, THE LIVING* zuweilen wie in einem Vakuum gefangen erscheinen, zwischen Lethargie und übertriebener körperlicher Gewalt; eine burleske Komik bricht über die Figuren herein. Es entsteht eine unverhoffte Komik, die sich aber nicht den Figuren selbst eröffnet, sondern uns Zuschauern – wie bei Buster Keaton, der uns zum Lachen bringt, dessen eigenes Gesicht aber niemals ein lächelndes ist. Die melancholische Stimmung, die demonstrative Körperlichkeit und eine anarchistische Haltung bezüglich Werten und Moral erinnern an Stummfilmburlesken. Das Anarchistische, das dem Melancholischen anhaftet, finden wir in den Formen des Burlesken wieder. Im Folgenden geht es nun darum, Konzepte des burlesken Films heranzuführen.

### 2.3.2 Burleske

Es sind zwei Argumente, welche uns dazu veranlassen, dem Burlesken ein eigenes Kapitel zu widmen. Wir haben Anderssons Figuren als «Echo des frühen Films» (vgl. Abschnitt 1.2) beschrieben. Teil dieses Echos ist die Verwandtschaft mit burlesken Komikern des Stummfilms. Das zweite Argument ist jenes, welches die Burleske überhaupt prägt: das Anarchistische, das Körperliche, das Explizite.

Wir werden also versuchen, einige Merkmale der burlesken Filmkomik herauszuarbeiten. Das Gebiet ist ungemein gross, alleine schon die Liste verschiedener Filminterpreten des Burlesken ist sehr lang. Wir erlauben uns deshalb, jene Elemente hervorzuheben, die unsere Fragestellung direkt betreffen. Dies bedeutet auch, dass wir nur kurz auf die Vorgeschichte des Burlesken zu sprechen kommen und uns dann auf die Filmburleske beschränken. Uns scheint der Begriff *Burleske* im Deutschen etwas missverständlich, mit *Burleske* meinen wir deshalb die direkte Übersetzung des französischen *burlesque*. Nach Emanuel Dreux sind die Franzosen die einzigen, welche diesem Korpus die englische *Slapstick Comedy* zuordnen (vgl. 2007: 17). Im Folgenden skizzieren wir knapp die Herkunft des Begriffs, anschliessend geht es uns aber, wie erwähnt, darum Aspekte der Stummfilmburleske zu diskutieren.

Tatsächlich ist der Begriff des *Burlesken* auf das 15. Jahrhundert zurück datierbar. Der Begriff stammt aus dem Italienischen und taucht im 17. Jahrhundert in Frankreich auf, wo er ein literarisches Genre bezeichnet: «pour nommer précisément le genre littéraire qui consiste à parodier œuvres célèbres en jouant sur le contraste entre la noblesse du sujet et la bassesse du ton adopté» (Dreux 2007: 19). Dieses Aufeinadertreffen zweier scheinbar unpassender Kriterien sollte das Burleske auch weiterhin charakterisieren.

Die Burleske im Film geht zurück auf Traditionen des *Vaudeville* und der *Music Hall* und wird typischerweise der Stummfilmära und den zwischen

1910 – 1930 entstanden Filmen zugeordnet. 1921 stellt der Filmkritiker Henri Diamant-Berger fest, man müsse sich mit den Filmgenres auseinandersetzen, damit die Kategorie der *Burleske* endlich auch offiziell dazu gezählt würde (vgl. Dreux 2007: 39). Die bedeutendsten Stars dieser Filme sind Charlie Chaplin und Buster Keaton. Mit dem Aufkommen des Tonfilms geht die Blütezeit des burlesken Films zu Ende. Die burleske Komik kann natürlich auch im Sprachwitz weiterleben, ihre Wurzeln aber liegen ganz eindeutig im Spiel mit dem Physischen. Filme eines Jacques Tati beispielsweise spielen weiterhin mit der burlesken Komik.

Die Stummfilmburlesken bestehen meist aus einer Reihe von Gags, wobei jeder die volle Autonomie genießt und nicht einer allgemeinen narrativen Strategie entspricht. Besonders in kurzen Filmen ist die Geschichte nur ein Vorwand für die Verbindung zwischen den Gags. Eine der Grundlagen für die burleske Komödie liegt in deren Rhythmus, der durch die Kombination des *Timings* des Schauspielers und der Montage entsteht. Die reichliche Verwendung von Weitwinkelaufnahmen zeigt Landschaften und Objekte als Zeichen, die für sich selbst stehen und gleichzeitig den Konflikt bereits antizipieren. Es existiert ein regelrechtes Repertoire an Gags, anhand derer alle Arten von lustigen Ideen erprobt werden. So wird ein Gag oft von einem Film in den nächsten übernommen (vgl. Tessé 2007: 8ff. / vgl. Dreux 2007: 39 ff.).

Die Stummfilmburleske schöpft auch aus dem soziokulturellen Kontext, wie Tessé bemerkt (vgl. 2007: 8). Das Kino entstand am Ende eines Jahrhunderts welches, neben Umwälzungen im Alltags- und Berufsleben, auch die Art und Weise, wie der menschliche Körper und die Bewegung betrachtet wird, radikal verändert hat. Die technische Erfindung der Fotografie eröffnete völlig neue Möglichkeiten, den menschlichen Bewegungsapparat zu erforschen. Am Ende des 19. Jahrhunderts erhielt so die Erkundung des menschlichen Körpers und dessen Motorik eine ganz neue Bedeutung. Die eigentliche Entstehung des Kinos fällt auf den Anfang des 20. Jahr-

hunderts, welches vom Lebensstil einer nach der Industriellen Revolution entstandenen Gesellschaft geprägt ist. Dazu gehören: die Rationalisierung der industriellen Produktion, die deutliche Entwicklung in Richtung eines kapitalistischen Modells, die Entstehung eines städtischen Bürgertums und seiner neuen Vorliebe für Freizeit und Unterhaltung in der Grosstadt, die Erfindungen in den Bereichen des öffentlichen Verkehrs. Dies ist das Terrain der Burleske (vgl. Tessé 2007: 8). Das neue Verständnis des Menschen wird vom burlesken Kino integriert.

Formal ist die Burleske eine Kunst des Missverhältnisses; dabei geht es darum, einer dramatischen Situation einen grotesken Tonfall überzustülpen oder umgekehrt. Der Reiz des Burlesken schöpft oft aus dem Absurden. Wobei das Absurde aber nicht als Definition des Burlesken zu verstehen ist. Das Burleske bringt uns zum Lachen aufgrund einer Komik des Absurden oder Irrationalen. Aussergewöhnliche Ereignisse brechen ohne Unterlass über gewöhnliche Zustände herein. Es gibt nie genug Zeit, Kohärenz zu bilden. Dem Burlesken ist das Physische immanent – körperliche Gewalt, Stürze und Schlägereien. Dabei behandelt die Stummfilmburleske den menschlichen Körper wie ein Objekt, und der Grundton ist jener der Karikatur und der Provokation. Für Diamant-Berger beherrscht besonders Charlie Chaplin die Feinheiten der burlesken Komik. Chaplin kultiviert die Dissonanz, indem er das Unwahrscheinliche der menschlichen Gegebenheiten zum Leben erweckt (vgl. Dreux 2007: 39). Die burleske Komik, wie sie in *YOU, THE LIVING* und *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* zum Tragen kommt, hat vieles gemeinsam mit dieser Dissonanz.

Wie schon erwähnt steht der Körper an sich im Mittelpunkt der burlesken Komik. Alex Clayton untersucht in «The Body in Hollywood Slapstick» die Funktion des Filmkörpers in Bezug auf verschiedene Aspekte. Dabei geht es sowohl darum, den Körper als Ausdrucksmittel des Burlesken (*Slapstick*) zu erfassen, wie auch darum, die dynamische Beziehung des Filmkörpers zu



Elementen der Diegese und in Bezug auf Normen, Erwartungen oder auch Genderaspekte zu beschreiben (vgl. Clayton 2007: 6f). Das Verständnis, das Claytons Ausführungen zugrunde liegt, ist die Tatsache, dass der menschliche Körper eher präsentiert als repräsentiert wird. «To acknowledge that the body that falls is that of a real human being is to recognize the fact that characters on film are embodied» (Clayton 2007: 12). Genau diese Gegenwärtigkeit des Körpers schlägt sich besonders in der Stummfilmburleske nieder. So ist die Verwandtschaft der Stummfilmburleske mit dem *Spezifischen des Films*, der *audiovisuellen Präsenz* der Figuren evident.

Bevor wir einige abschliessenden Gedanken zur Beziehung der burlesken Komik und dem Melancholischen mit Anderssons Filmen festhalten, gilt es kurz aufzuzeigen, wie Humor und Komik im allgemeinen zum Burlesken stehen. Wenn wir die Burleske als Form des Komischen verstehen, dann hat dies auch mit dem Wesen des Komischen an sich zu tun. Einige grundlegende Gedanken dazu sind die Grundsätze, welche Henri Bergson in seinem wegweisenden Aufsatz «Le rire» (1900) dargelegt hat. Bergson nennt zwei für uns wesentliche Punkte zur Entstehung von Komik: Erstens, es gibt keine Komik ausserhalb der menschlichen Sphäre; zweitens, ist das Lachen meistens mit einer gewissen Empfindungslosigkeit verbunden. Das Komische setzt eine Art «Anästhesie des Herzens» voraus und wendet sich an den «reinen Intellekt», so Bergson (vgl. 1988: 15). Ein dritter Aspekt, der gerade in Bezug auf die bildliche Komik in Anderssons Filmen grossen Einfluss hat, ist jener der Dissonanz. Gottfried Müller hält fest, dass die Komik immer in der Abweichung von der Norm liegt. «Man setzte einen Stuhl oder einen Schreibtisch auf die Bühne, der nur die halbe oder doppelte Höhe hat. Das Publikum wird über die Person lachen, die versucht, sich an den Tisch zu setzen» (Müller 1964: 151). Dies wiederum steht im Zusammenhang mit der erwähnten Dissonanz, mit der die burleske Komik spielt.

Keine andere Figur der Stummfilmburleske prägt die Verbindung von Komik und Tragik so exemplarisch wie Buster Keaton – sein steinerner Gesichtsausdruck ist legendär. «Buster's stony face articulates a sense of estrangement that ensures that he is as much detached from things as he is undoubtedly involved» (Clayton 2007: 201). Ähnlich ergeht es den Figuren Anderssons, die zwischen übertriebener physischer Aktivität und einer lethargischen Passivität oszillieren. In ihrer melancholischen Gemütslage sind sie den absurden Geschehnissen der Welt ausgeliefert, die burleske Komik bricht dann unverhofft über sie ein. Wie sich in der Analyse zeigen wird, sind Anderssons Figuren nicht nur typisch menschliche Existenzen, sie sind auch der Beweis dafür, dass das Komische im Tragischen liegt oder umgekehrt.

## 3 YOU, THE LIVING & SONGS FROM THE SECOND FLOOR

### 3.1 Anderssons Arbeitsweise

Da für das Verständnis von Anderssons Ästhetik und also auch für die folgende Analyse der Figuren in seinen Filmen die besondere Arbeitsweise dieses Filmmachers von Bedeutung ist, möchten wir einleitend einige Bemerkungen zu seinem Werdegang und zur Konzeption der beiden Filme *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* und *YOU, THE LIVING* anbringen.

Roy Andersson, geboren 1943, erreichte als gerade mal 26-jähriger Filmstudabsolvent mit seinem ersten Spielfilm *SWEDISH LOVESTORY* (1970) das, wovon viele nur träumen. Er schuf ein erfolgreiches Meisterwerk, das in Schweden zum Jugendmythos für eine ganze Generation wurde. Dieser plötzliche Erfolg setzte ihn einem riesigen Druck aus. Sein zweiter Film, *GILIAP* (1975), den er selbst finanzierte, flopte erbärmlich und bescherte ihm eine schwierige finanzielle Zeit. Andersson zog sich länger vom Spielfilmbusiness zurück und arbeitete sich in der Werbefilmbranche hoch. Von dieser Erfahrung erzählt er: «Durch Werbefilme habe ich herausgefunden, wie man Szenen säubert, verdichtet und zusammenballt» (Bossy 2007: o.S.). Die Filmarbeit in der Werbebranche ermöglichte ihm nicht nur die Entwicklung einer eigenen konsequenten Ästhetik, sondern auch finanzielle Unabhängigkeit. 1981 dann gründete er seine eigene Werkstatt, das Studio24 in Stockholm, wo er seine volle künstlerische Freiheit ausleben konnte. Franziska Bossy kommentiert: «Seine Faszination galt nun den weißen Gesichtern des Japanischen No-Theaters und der Figur des Clowns.» Andersson präzisiert: «Der Clown ist zunächst ein Individuum, aber zeitgleich stellt er uns alle dar, universell, und so ein Gefühl der Universalität wollte ich auch in meinen Filmen inszenieren» (Bossy 2007: o.S.).

Andersson arbeitete nicht mit einem konventionellen Skript, das er den Geldgebern vorweisen konnte, er verwendete auch beim Dreh keines. So

entschloss er sich, einen Teil des Films, die ersten fünfzehn Minuten, fertig zu stellen, um ihnen eine Idee zu geben, wie er aussehen würde. Danach wollten viele einsteigen. Die Dreharbeiten zu *YOU, THE LIVING* dauerten über vier Jahre. Das ist nicht verwunderlich, denn jede einzelne Szene wurde, wie zuvor schon bei *SONGS FROM THE SECOND FLOOR*, im Studio gebaut und gedreht. Wenn man sich die Kulissen im Making of von *YOU, THE LIVING* ansieht, wird klar, wie viel Aufwand hinter jeder Szene steckt. Zuerst wurde entschieden, wo die Kamera steht, dann wurde um sie herum gebaut. Die einzelnen Bühnenteile fügen sich dadurch in der richtigen Perspektive nahtlos ineinander. Die Kulissen sind ein *trompe l'oeil*, eine optische Täuschung.

Anderssons Tableaus erinnern an Gemälde grosser Meister (wie zum Beispiel an *Die Schule von Athen* von Raffael), die Andersson als Inspirationsquellen dienen. Während der Produktion hat er seine Szenenbilder manchmal monatelang und bis ins letzte Detail konstruiert. Die Zitate am Anfang der Filme weisen darauf hin, dass beide Filme zudem von Gedichten inspiriert sind: *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* basiert auf einem Gedicht des Peruaners César Vallejo (1892-1938), das den gewöhnlichen Menschen und das Universelle würdigt.

Beloved those who sit down, beloved the stranger and his wife, the neighbor  
with sleeves, neck and eyes! [...] the one who catches a finger in a door, [...]  
the one who seems a man, the poor rich, the pure miserable the poor poor!

Einige Zeilen werden direkt in den Film integriert, wie der Mann mit dem eingeklemmten Finger, von anderen wird die Atmosphäre in die Bilder übertragen. Bei *YOU, THE LIVING* steht am Anfang ein Gedicht von Goethe:

Freue dich also, Lebendger, der lieberwärmeten Stätte, ehe den fliehenden  
Fuss schauerlich Lethe dir netzt.

Die menschliche Existenz steht im Mittelpunkt, immer und überall. In der griechischen Mythologie tranken die Verstorbenen aus dem Fluss Lethe, der sie vergessen liess, dass sie jemals gelebt hatten. Es macht den An-

schein, als ob in den beiden Filmen manchmal die noch lebenden Menschen schon ein Schlückchen aus der Lethe getrunken hätten. Sie scheinen sich ihres Lebens nicht mehr bewusst zu sein. Die Filme visualisieren in den einzelnen Tableaus diese Gedanken. Wie die Analyse zeigt, sind es in *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* 46 und in *YOU, THE LIVING* 58 Tableaus, die uns Anderssons Universum vor Augen führen.

### 3.2 Figur, Körper & Typ

Frau: «Olle»  
Olle: «hm»  
Frau: «Was machst du?»  
Olle: «Ich stehe hier»  
Frau: «Das sehe ich wohl, aber was machst du?»  
Olle: «Ich stehe hier. Das mache ich.»<sup>12</sup>



Abb. 1 YOU, THE LIVING: typische Gesprächssituation

Im sechsten Tableau von YOU, THE LIVING wohnen wir diesem Dialog bei, der in seiner Einfachheit die Grundproblematik, in der sich Anderssons Figuren befinden, auf den Punkt bringt. Olle steht mit dem Rücken zur Kamera auf dem Balkon, während seine Frau versucht das Gespräch aufzunehmen. Olle dreht sich aber kaum um, selbst als das Gespräch noch weitergeht. Seiner Aussage «Ich stehe hier. Das mache ich» könnte man eine Art «Pars pro toto»-Funktion für die Existenzweise aller Figuren Anderssons zuweisen. Sie sind einfach da, die Figuren in ihrer ganzen körperlichen Fülle. Olle trägt diese schon mit seiner Körpergestalt und -haltung ins Bild. Auch in SONGS FROM THE SECOND FLOOR finden wir eine ähnlich prototy-

---

<sup>12</sup> Die Dialoge sind original in Schwedisch. Wir beziehen uns in der Arbeit auf die deutschen Untertitel der verwendeten DVD, siehe Anhang.

pische Aussage. Die Situation ist folgende: Der Patient, der Sohn von Kalle, sitzt mit dem Rücken zur Kamera auf einem Stuhl, sein Bruder kniet vor ihm und redet auf ihn ein. Im Hintergrund steht Kalle sichtlich aufgewühlt. Er hört dem Monolog zu und schreit ungläubig immer wieder dazwischen: «Geliebt sei, wer sich hinsetzt?» Der gesunde Sohn Thomas: «Beruhige dich!» Kalle: «Warum soll man den lieben? Schau ihn dir an.» Thomas: «Beruhige dich!» Kalle: «Er sitzt, wo er sitzt.» Dieses einfach so *Sein* ist den Figuren in Anderssons Universum inhärent. Diese beiden Dialogpassagen sind ausserdem exemplarisch für den lakonischen Umgang mit der Sprache und den Dialogen in den beiden Filmen. Ganz offensichtlich haben wir es hier nicht mit dialoglastigen Filmen zu tun, das Visuelle prägt den Film und trägt alle zu vermittelnden Daten direkt an die Oberfläche. Wird aber gesprochen, so sind die Sätze, die fallen, äusserst präzise, nicht in erster Linie, was sie aussagen, sondern in der Art und Weise, wie passend sie sich in das Bild der Figuren integrieren. Doch beginnen wir von vorne.

Schauen wir uns einige Figuren genauer an. In *YOU, THE LIVING* sehen wir im zweiten Tableau ein Pärchen auf einer Parkbank sitzen. Die beiden tauchen im Verlauf des Films immer wieder auf. Erst gegen Ende erfahren wir, dass die beiden Uffe und Mia heissen. Bereits bei ihrem allerersten Auftreten ist Mias Figur konkretisiert: Frau, Ende dreissig, vollschlank leicht aufgedunsen im Gesicht, verfärbte Zähne, mittelbraunes feines Haar, ungekämmt zum Pferdeschwanz gebunden, grober Armschmuck und klobigige Ringe an den Fingern. Sie trägt schwarze Lederhosen, eine kamelbraune Jacke mit wenig erkennbarem Schnitt und darunter eine Bluse mit Leopardmuster. In der linken Hand hält sie eine Zigarette. Ihre Stimme ist tief und für eine Frau eher grobklingend. Mias Freund Uffe trägt eine braune in Schnürstiefel gesteckte Hose, ein beiges T-Shirt, das sich über seinem sehr ausgeprägten Bierbauch spannt. Darüber trägt er eine genietete Weste, seine Arme sind mit einigen grossflächigen Tattoos geschmückt, die halblangen Haare hat er ebenfalls zu einem Pferdeschwanz

gebunden. Mia schnauft frustriert und will Uffe wegschicken. Niemand verstehe sie, wiederholt sie mehrmals, und beklagt sich über das Leben. «Keiner liebt mich». Uffe bleibt sichtlich ruhig, es scheint, als wäre dies keine aussergewöhnliche Situation; solche Dialoge haben offensichtlich auch schon stattgefunden. Bevor er endlich geht, lässt sich Mia gerade noch zu einem versöhnlichen «Ich komme vielleicht etwas später» bewegen. Während des ganzen Gesprächs (oder fast Monologs, könnte man sagen) bleibt Mia in der gleichen Position sitzen. Sie bewegt nicht einmal ihre Arme oder die Hand, in der sie die Zigarette hält. Uffe läuft langsam nach Hinten weg und Mia beginnt von einem Motorrad zu singen, das sie sich wünsche, dann nämlich könnte sie von hier abhauen.



Abb. 2 YOU, THE LIVING: Körperhaltung und Kleidung – das Pärchen Mia und Uffe

Die Figur, die wir aus dieser Szene in unsern Köpfen konstruieren, ist sehr verständlich und nachvollziehbar. Mia und Uffe teilen sich das Tableau mit weiteren Elementen des Szenenbildes: der Bank, den Bäumen im Hintergrund, der Brücke im linken Bildrand, dem Hund, den Uffe an der Leine führt und dem untersetzten Männlein im Trenchcoat, das plötzlich hinter



dem Baum hervortritt und auf Mias Gesangseinlage antwortet. Nach Gardies entsteht aus solchen kopräsenten Elementen eine Dynamik, die zu einem Mehrwert führt. Das Theatralische und Stilisierte der Alltäglichkeit schafft für Anderssons Figuren einen solchen Mehrwert. Die Alltäglichkeit stellt sich von Anfang an aus, und so profitieren Mia und Uffe unmittelbar von diesem textuellen Effekt. Dies unterstützt zudem die Typisierung dieser Figuren. Wenn die beiden nun in einem nächsten Tableau wieder auftauchen, werden uns keine neuen Informationen vermittelt, die das Bild der beiden Figuren weiterentwickeln oder verändern könnten.

Bereits wenige Filmminuten später treffen wir wieder auf Mia und Uffe. Mia steht mit einem Glas Bier in der Hand an der Bar. Hinter ihrem Rücken steht Uffe. Im ersten Satz, der fällt, schickt Mia Uffe wieder weg: «Zieh ab.» Und als Uffe wiederum ihrer Aufforderung folgt, schiebt sie nach, «Ich komme vielleicht später.» Ein ganz kurzer Auftritt von Mia, in einer weiteren Szene, ungefähr in der Mitte des Films, zeigt wieder dieselbe frustrierte Frau. Der untersetzte, kleine Mann im Trenchcoat aus der ersten Szene mit Mia steht mit einem Blumenstrauss vor einer Wohnungstür. Mia öffnet die Türe und knallt sie beim Anblick des Blumenträgers sogleich wieder zu. Zurück bleiben ein eingeklemmter Blumenstrauss und ein erstaunter ratloser Mann. In der anschliessenden Szene läuft der Mann wieder ins Erdgeschoss runter. Ein Briefträger kommt herein und der Mann wiederholt den Satz, den Mia bereits mehrere Male von sich gegeben hat: «Niemand versteht mich.» «Niemand versteht mich». In einem nächsten Tableau sitzen Mia und Uffe am Küchentisch bei Uffes Mutter. Wie so oft in Anderssons Tableaus sitzt die passive Figur, in der betreffenden Szene Uffe, frontal in Richtung Kamera, während die beiden anderen Figuren, die kleinen Tätigkeiten nachgehen oder Gespräche führen, mit dem Rücken gegen die Kamera gerichtet positioniert sind. Uffes Mutter Karin bereitet das Nachtessen vor, und Mia beklagt sich wie immer über die Welt und beleidigt Karin. Es geht vor allem darum, dass Karin ihr alkoholfreies Bier serviert, was Mia

dazu veranlasst, Uffes Mutter eine Sadistin zu schimpfen. Wieder fällt einer von Mias Standardätzen: «Dieses scheiss Leben steckt doch voller Falschheit und Bosheit». Uffes einzige Äusserung in dieser Szene ist konsequenterweise einer seiner Standardsätze: «Jetzt mal immer mit der Ruhe.»



Abb. 3 YOU, THE LIVING: typische Gesprächssituation – Figuren mit Rücken zur Kamera

Wenn wir also die beiden Figuren Uffe und besonders Mia genauer betrachten, lässt sich zeigen, dass sich deren Ausgestaltung unmittelbar plastisch-sinnlich vollzieht. Das wiederkehrende Auftreten von gleichen Figuren verändert und erweitert das Bild der Figuren nicht, wir wissen nicht wesentlich mehr über die Figuren als bei ihrem allerersten Auftritt. Ein ›Mehr an Bedeutung‹ im Sinne Gardies entsteht bei Andersson direkt in den *Tableaus* als textueller Effekt. Die Wechselbeziehungen zwischen den *Tableaus* hingegen verschaffen den Figuren keinen *semantischen Mehrwert*. Wir möchten nun als erstes zwei weitere Beispiele aus *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* anfügen.

Die eine Figur, Pelle, tritt fast immer gemeinsam mit seinem Chef Lennart auf. Pelle begegnen wir bereits im allerersten Tableau. Die Situation hat

ganz eindeutig etwas Komödiantisches. Pelle steht im Türrahmen, im Anzug, mit Aktenkoffer und Plastikschutzfolien über den Schuhen. Lennart liegt hustend unter der Haube einer Sonnenbank. Aus dem Gespräch ist wenig zu erfahren, wieder aber fällt einer der Schlüsselsätze, der das lethargische Dasein der Figuren beschreibt: «Alles hat seine Zeit, Pelle.» Diese Aussage wird sodann ad absurdum geführt. «Ja, aber...», entgegnet Pelle, und Lennart meint: «Die Pyramiden hatten ihre Zeit.» «Sicher.» «Die Dampfloch hatte ihre Zeit.» «Bitte?» «Die Dampfloch hatte ihre Zeit.» «Ja, das ist wahr.» In diesem allerersten Dialog sind die typischen Muster, welche den Umgang mit der Sprache in diesem Film bestimmen, bereits erkennbar. Äusserst symptomatisch ist die Tatsache, dass, wenn zwei Figuren miteinander sprechen, meistens eine in einer Position ist, die es ihr entweder verunmöglicht oder die es ihr sehr umständlich macht, den Gesprächspartner zu sehen oder anzuschauen. Zweitens ist in fast jedem Gespräch eine Wiederholung zu finden, da der eine gerade nicht verstanden hat, was der andere eben gesagt hat und dies folglich wiederholen muss. Der Schlüsselsatz «Alles hat seine Zeit» fällt bereits im zweiten Tableau wieder und wird in der Folge etliche Male von verschiedensten Figuren wiederholt. Wie Mia also, repetiert sich Pelle fortlaufend, und wie bei Mia und Uffe, finden Gespräche in möglichst «unkommunikativer» Form statt. Es ist allerdings die Figur Kalle, anhand derer wir einige weitere Schlüsse ziehen können, die erklären inwiefern die Figuren in Anderssons Filmen statisch sind, sich also kaum entwickeln, auch dann wenn wir einiges mehr über sie in Erfahrung bringen.



Abb. 4 SONGS FROM THE SECOND FLOOR: Situationskomik Pelle und Lennart

Die Figur Kalle kann als eine Art Hauptfigur verstanden werden, wenn auch eher, indem er in vielen Tableaus vorkommt und so Verbindungen zwischen einzelnen Situationen herstellt, als dass er die Handlung vorantreibt. Wir werden sehen, dass sich Kalle genauso in Anderssons Figurenkonzeption einbindet wie Mia. Kalle taucht als erstes in einem äusserst typischen Tableau auf: eine Halbtotale in der U-Bahn. Kalle steht in der Mitte des Bildes und nimmt mit seiner Körperfülle das ganze Zentrum des Bildes ein. Er trägt Anzug, Krawatte und einen beigen Mantel. In der Hand ein weisses Stofftaschentuch hält er sich an der Stange fest. Die Hand, das Gesicht und der Mantel sind mit schwarzen Russ verschmutzt, und sein Blick richtet sich ins Leere nach unten, sein Körper ist der Kamera zugewandt. Die Menschen rund um ihn herum im dichtbesetzten U-Bahnabteil blicken unbeteiligt vor sich hin. Die Szene wird von Beginn an mit einem extradiegetischen Chorgesang untermahlt. Die musikalische Untermalung erinnert an ein Requiem, eine sakrale Komposition zum Gedenken an die Toten. Die Musik wurde eigens für den Film komponiert und der Film zitiert hier also kein bestehendes Werk. Als ob die Figuren den Gesang hören könn-

ten, stimmen alle ausser Kalle nach einer Weile in den Gesang ein. Der Übergang zum Singen erfolgt völlig organisch, ohne spürbaren Bruch in der Diegese; der Gesang wird nicht als Fremdkörper markiert. Der Chorgesang leitet als plastisches Verknüpfungselement sodann zum nächsten Tableau über. Die Gäste in der Bar singen wiederum mit.



Abb. 5 SONGS FROM THE SECOND FLOOR: Körperfülle Kalle in der U-Bahn

Der Gemütszustand von Kalle wird uns durch all diese Elemente ganz offensichtlich und sinnlich wahrnehmbar präsentiert: Kalle ist ein verzweifelter niedergeschlagener Mann. Wir lernen seinen gesunden Sohn Thomas kennen, dann seinen kranken Sohn und später seine Frau. Zweimal besucht Kalle den kranken Sohn und wird beide Male von Psychiatriepflegern des Raumes verwiesen, weil er verbissen und hilflos herumschreit. In der Kirche erhofft sich Kalle Erlösung und Verständnis. Die Geistlichen aber klagen genauso verzweifelt über ihr eigenes finanzielles Leid und wiederholen Sätze, die bereits in anderen Szenen gefallen sind. Kalle wiederholt sich auch ständig in allen Situationen und klagt über sein Leid mit dem kranken Sohn. Obwohl ihm der Besuch in der Kirche überhaupt nichts gebracht hat, lässt er sich auf einer Fachmesse dazu hinreissen, ein Kruzifix zu kaufen. Der Moment der Entscheidung wird uns aber nicht gezeigt. Kalle läuft

in der nächsten Szene einfach mit einem in Packpapier eingewickelten Kreuz den Bahnsteig entlang.

Was also als *Mininarration* weiterführt wird über das Gegenständliche gelöst. Die neue Geschäftsidee von Uffe, von der sich Kalle beinahe überzeugen liess, scheint aber überhaupt nicht zu fruchten, denn in der letzten Einstellung des Films sehen wir den eifrigen Geschäftsmann Uffe, der das gesamte Sortiment seiner Kruzifixe von klein bis riesig von seinem Pickup-Kombi lädt und am Stadtrand auf einen Müllhaufen wirft. Dabei wird er von Kalle überrascht, der sein einziges Kreuz genauso wenig losgeworden ist und auf der Müllhalde erneut seiner Verzweiflung nachgibt, indem er um sich schreit.

Über die Figur Kalle erfahren wir also bis am Schluss einiges – dies allerdings häppchenweise: Er ist Geschäftsmann; sein Geschäft hat er in Brand gesetzt; der eine Sohn ist Taxifahrer, der andere ein geisteskranker Dichter, der in der Psychiatrie dahin vegetiert. Er wird verfolgt von Geistern, die ihm ihr Leid klagen, an welchem er teilweise mitschuldig ist. Alles in allem ist Kalle ein hoffnungslos verzweifelter Mann. Bereits das allererste Bild von Kalle in der U-Bahn mit dem Totengesang präsentiert uns eine Figur, die den Anschein erweckt, selbst nicht mehr unter den Lebenden zu weilen – er begegnet dann auch den Geistern zweier Selbstmörder, mit denen er sich ohne weiteres unterhalten kann.

Kalle macht aber trotz dieser relativen Dichte seiner Figur keinerlei Veränderung durch, er ist und bleibt der verzweifelte Mann, den wir von Anfang an so kennenlernen. Diese Verzweiflung schleppt er physisch mit sich herum – ein träger, fatter Mann, der einfach nur müde ist. Die ganze Haltung, seine Gestalt, also sein *Typ*, bringt diese profilmische Qualität mit, die direkt mit seiner Figur als Kalle verschmilzt. Es ist eine physische Expressivität, die seine Verzweiflung nach aussen kehrt. Vanoye hat solche *opaken Figuren* als *roh* bezeichnet, und Kalle hat ganz eindeutig etwas Rohes an

sich, was ihn aber nicht automatisch zu einer *flachen* Figur macht. Interessant ist eben gerade, dass seine Handlungen und andere Information nicht das semantische Bündel vervollständigen oder ergänzen. Ganz im Gegenteil geht es immer nur um ein Bestätigen des bereits Vorhanden, ein Bekräftigen dessen, was die Figur als plastisch-sinnliches Element ausmacht. Aspekte von Vanyoes *opakem Figurenmodell* finden wir ebenso in Mia, der dieses Rohe und Expressive genauso innewohnt. Beide Beispiele zeigen aber auch einen Aspekt, den Vanyoe dem Modell der *problematischen Figur* zuschreibt: «Il [le personnage problématique] est généralement en crise» (Vanyoe 1991: 52). Wie auch immer und warum auch immer, Kalle und Mia stecken offensichtlich generell in der Krise und sind orientierungslos. So ergeht es auch vielen anderen Figuren in Anderssons Universum, wenn auch nicht ganz so explizit und expressiv, wie es bei Mia und Kalle der Fall ist.

Nun spricht Vanyoe aber den *opaken Figuren*, die er aufs moderne Kino bezieht die soziologische Charakterisierung ab. Anderssons Figuren sind hingegen durchaus als soziologische *Typen* einzuordnen. Mia wird als mittelständische Alkoholikerin gezeichnet, Kalle als kleinbürgerlicher Geschäftsmann. Diese Attribute werden den Figuren durch ihre Inszenierung, ihre Kleidung ihr Handeln und ganz stark durch ihre Physis zugeteilt. Insofern sind viele der Figuren eben auch *soziale Typen* (vgl. Tröhler 2007a: 91, 461; vgl. auch Abschnitt 2.1.2). Oft werden die Figuren in Anderssons Welt über ein, oder besser gesagt, *ihr* Requisit definiert. Dieses Requisit beschreibt die Figur, wird zu ihrem wiedererkennbaren Attribut. Das Gegenständliche wird ihr Merkmal, genauso wie ihre individuelle Physiognomie und ihre Statur ihre Eigenheit ist. Da gibt es zum Beispiel den Zauber-künstler, der versehentlich einen Zuschauer mit seiner riesigen Säge zersägt. Einige Szenen später sehen wir ihn im Wartesaal der Busstation und auf den ersten Blick sticht uns die überdimensionierte Säge ins Auge, die er provisorisch in eine Zeitung gewickelt hat. Überhaupt zeigt sich, dass

die Bezeichnung als *Typ* sehr zutreffend für diese Figuren ist. Besonders hinsichtlich der Begriffsbestimmung nach Taylor und Tröhler. Beide Merkmalskategorien, die die Autoren für den *Typ* herausarbeiten, sind erkennbar: das Afilmische und Profilmische als physische Ausgangslage der Figur und das Inter- und Transtextuelle als mediale, kulturelle Konstruktion. Für den ersten Aspekt gilt folgendes: «[...] das Referenzsystem bleibt auf dieser Ebene aussermedial an einen konkreten, individuellen Körper gebunden, an physische und soziale Momente des Aussehens, an den Habitus, die Gestik, an Attribute, die der Schauspieler/die Schauspielerin in den Film hinein trägt, den historischen Kontext» (Taylor/Tröhler 1999: 146). Diese veräusserlichten Zeichen tragen Anderssons Figuren zur Schau und machen sie zu unverkennbaren *Typen*. Auf diese Weise skizzieren die Figuren etwas in Richtung dessen, was Taylor und Tröhler als «abstrakte Personen-Idee» formuliert haben (vgl. Taylor/Tröhler 1999: 146). Die *Typen* stellen sich aber nicht in den Dienst der *Rolle* als Funktion der Erzählung, sondern eher umgekehrt: Die *Rolle* im Sinne von «der Geschäftsmann», «die Alkoholikerin», «der Geisteskranke» usw. ist dem *Typ*, den sie verkörpern, bereits inhärent. Und wenn wir diesen Gedanken noch weiterführen, müssen wir konsequenterweise feststellen, dass den *Darstellern* (in Kombination mit der *Mise en scène*, den Kostümen usw.) die *Rolle* und der *Typ* bereits eingeschrieben sind. Uffe, Kalle, Mia oder wie sie alle heissen lassen uns stark an Bressons Idee der *Modelle* denken, sie sind aber gleichzeitig sehr stark geprägt von den stereotypen *Situationen*, in denen sie sich wiederfinden. So trifft auf diese Figuren zu, was Rudolf Arnheim in Bezug auf die Chargenspieler (Nebendarsteller, insbesondere im Weimarer Kino) so treffend formuliert hat:



Der Chargenspieler ist auf Wunsch unrasiert, hat Sommersprossen, schielt, hat Falten am Hals, schmutzige Fingernägel und Zahnlücken. Held und Heldin hingegen sind in Lilienmilch gebadet, und ein Pickel am Kinn kann ganze Aufnahmetage vernichten [...] Man leiste es sich, den Heldenpieler in Kostüm, Maske und Spiel ebenso zwanglos, ebenso individuell, ebenso alltäglich mit ebenso vielen sterblichen Mängeln behaftet vorzustellen wie die Chargen [...] Man wage es, und zugleich wird sich zeigen, welche Fülle ungenutzter Möglichkeiten hier verborgen liegt und welche mitreissende Wärme und Natürlichkeit sich aus dem simpelsten Handlungsmotiv noch herausholen lässt. Man entthronen die Wertbegriffe des Ateliers und sehe sich einmal draussen um, und man wird mit Erstaunen feststellen, dass in dieser unserer wirklichen Welt lauter Chargen herumlaufen und kein Heldenpieler (Arnheim 1979: 114)

Kaum verwunderlich hat auch Balázs die Relevanz der Beschaffenheit von Filmdarstellern betont: «Schon mit der Auswahl der Schauspieler «dichtet» der Filmregisseur und gibt seinen Gestalten die entscheidende, die wesentlichste Substanz» (Balázs 2001: 71). Olle, Kalle und alle anderen Figuren, so haben wir festgehalten, bevölkern Anderssons Universum nicht als Handlungsträger, sondern als *Körper, Modelle* und *Typen*. Die Figuren verweilen in *Situationen* und gehen Tätigkeiten nach, die ihren physischen Dispositionen entsprechen und sie kontrastieren. Der französische Ausdruck *donner corps au personnage* versinnbildlicht den Akt der Verkörperung einer Figur durch einen Darsteller im Grunde treffender als das Deutsche *verkörpern*, weil der Ausdruck hervorhebt, dass ein Körper (der des Darstellers) sozusagen an die Figur ausgeliehen wird. Für Anderssons Figuren gilt dies um so mehr, als der Akt des Verkörperns die Figur schon fast ausfüllt. Die *Tableaus* werden von einem akribisch erlesenen Arsenal an *Darstellern* belebt. Sie bringen ihre profilmischen Qualitäten mit, also ihre Physiognomie, die Klangfarbe ihrer Stimme, ihre Haltung, ihre Gestik und Mimik. All das ist bereits vorhanden, wird ausgeschmückt und vervollständigt durch Kostüme und *Mise en scène* – oder wie Belloï es ausdrückt, die filmische Figur ist immer schon da («*toujours-déjà-là*»), und es geht darum die ihr gegebenen «charakteristischen» Züge auszuarbeiten (vgl. Belloï 1997: 61). Die Figuren in *YOU, THE LIVING* und *SONGS FROM THE SECOND FLOOR*

sind also bereits in der ersten Einstellung, in der sie auftreten, was sie sind, und entsprechend sind sie *unmittelbar audiovisuell präsent*.

Es gilt nun als nächstes aufzuzeigen, wie sich diese Präsenz weiter entfaltet – nämlich, so möchten wir vertreten, durch die konsequente Inszenierung der Figuren in ihrer Umgebung im Bild (das heisst auch im *Tableau*) zum einen und in den spezifischen Situationen, in denen sie sich befinden, zum andern. Auch das Fehlen der Montage im gegebenen Raum-Zeit-Gefüge trägt dazu bei, denn die Figur wird nicht fragmentiert und kann sich so in ihrer ganzen Körperlichkeit ausbreiten. Es geht zudem darum, zu erkunden, wie sich die Figuren in Szene setzen, und darum zu zeigen, dass sie in einem gewissen Sinne die Besitzer ihrer *Tableaus* sind. Die durchschnittliche Länge einer Szene ist zwischen zwei bis drei Minuten. Sehr viel Filmzeit also, um die Figuren in ihren Posen wirken zu lassen.

Schauen wir uns nun ein weiteres Beispiel an. Wir befinden uns in Tableau Nummer 38 von *YOU, THE LIVING*, im Schlafzimmer des Sousaphonspielers. Das Sousaphon steht hinten rechts neben dem grauen Kleiderschrank. Er, ein knochiger Mann mittleren Alters liegt auf dem Bett, sein Kopf ragt über die Bettkante. Er blickt schräg nach oben links, als würde er in die Kamera schauen. Eine Position, die kaum als bequem zu bezeichnen ist. Eine vollschlanke Frau sitzt oder, präziser ausgedrückt, reitet auf ihm, während er völlig teilnahmslos von seinen Sorgen erzählt. Sie aber scheint sich keineswegs für seine Schilderungen zu interessieren und gibt sich ihrer sexuellen Befriedigung hin. Das leichte Wippen der Frau ist die einzige Bewegung im Bild. Genug Zeit also, diese beiden nackten weissen Körper in ihrer Fleischespracht wirken zu lassen. Die blassen Körper gehen farblich fast nahtlos über in die weisslichen Bettlaken und verschmelzen mit der Ausstattung. Auch dies ist ein Stilmittel des Films: Die Figuren und Objekte, die Ausstattung, die Räume und die Architektur sind alle in ungesättigte Farbtöne getaucht und so entsteht eine fast monochrome Farbgestaltung, die

alles auf eine Bildebene reduziert. So drängen die Objekte und Figuren noch viel stärker an die Oberfläche. Das Plastisch-sinnliche füllt diese *Tableaus* über deren ganze Bildbreite hinweg aus. Bei Bresson heisst es die «Bilder plätten (wie mit einem Bügeleisen), *ohne sie zu schwächen*» (1975: 11; Herv.i.O.). So etwas geschieht mit Anderssons Tableaus tatsächlich.



Abb. 6 YOU, THE LIVING: Körperlichkeit, Figur als Requisit, entsättigte Farbgestaltung

Das Sousaphon ist zugleich Requisit und das Erkennungsmerkmal dieser Figur. Der hagere Mann ist in keiner Einstellung ohne sein Instrument präsent. Während andere Figuren über ihre Kleider, wie Mia über ihre Leopardmusterbluse, gekennzeichnet sind, tauchen andere nur in Kombination mit ihrem Gegenstand auf. Das gleiche gilt etwa für den Mann, der Pauke spielt. Diesen Gegenständen mutet auch etwas «Körperliches» an. Das Sousaphon, welches sich der Musikant um den Bauch schlingen muss und die Pauke, die ihren Musikanten oft überragt, sind zwei exemplarische Beispiele hierfür. Nicht nur Musikinstrumente, auch andere Objekte illustrieren die Präsenz, die Last und das Körperliche. Mit grösster Anstrengung schieben und ziehen Pelle und sein Chef Lennart in einer riesigen,

schier endlosen Abflughalle einen gigantisch Gepäckwagen. Rund um die beiden herum stehen unzählige Passagiere vor dem gleichen Problem und kommen mit ihren aufgetürmten Gepäckwagen nur Zentimeter für Zentimeter voran. In diesem Schlüsseltableau aus SONGS FROM THE SECOND FLOOR verdichtet Andersson die Probleme seiner Figuren – das Steckenbleiben, das Gefangensein und ihre Trägheit. Die Last der Gegenstände ist bildhaft spürbar. Dieser plastische Gestaltungsdrang drückt alles Inhaltliche direkt an die Oberfläche des Films. Wir werden auf diese Schlüsselzene noch einmal zu sprechen kommen (vgl. 3.4). Denn die plastisch-sinnliche Präsenz der Figuren wird in einem gewissen Sinne verstärkt durch den Kontrast zwischen dem minimalistischen und äusserst präzisen Orchestrieren der *Szenen* und der Schwerfälligkeit und Fülle der *Tableaus*. Zur Präsenz können wir aber weiter festhalten, dass sowohl der langsame Wechsel zwischen den *Tableaus* (Montage) und die minimalen Bewegungen der Figuren diesen mehr Raum und Zeit gewähren, sich als Körperobjekte in Szene zu setzen. So werden sie in ihrer blossen Präsenz als Zustand gestaltet; wie Olle sagt: «Ich stehe hier. Das mache ich.»

### 3.3 Die Schaulust, der Blick

Die Anfangsszene von *YOU, THE LIVING* beinhaltet vier wichtige Komponenten, die im Film immer wieder auftauchen und diegetische Verbindungen schaffen: der Stellenwert der Figuren in Relation zu Objekten, der Blick in die Kamera, die Beobachtungslust und der Umgang mit Musik. Auf Letzteres werden wir später genauer eingehen. Wie im vorherigen Abschnitt besprochen sind die Figuren, gleich wie die Gegenstände in der *Mise en scène*, präzise platziert. Nicht, dass dies in anderen Filmen nicht der Fall wäre. Der Unterschied liegt eher darin, dass dieses Drapieren die Figuren und die Objekte auf eine gleiche Ebene setzt. Verstärkt wird dieser Effekt des Drapierens durch die Statik der Figuren am Anfang eines Tableaus. Es wirkt, als würde bei einem Dorftheater der Vorhang langsam hochgezogen und die Laienschauspieler auf der Bühne kurz warten, bis sie zu spielen beginnen. So situieren sich Figur und Objekt in der Fläche der Einstellung und erfahren die gleiche semantische Wertigkeit. Die Figuren werden, wie Arnheim so schön schreibt, zu «einem Requisit unter Requisiten» (2002: 139). Ein passendes Beispiel, das die Statik dieses menschlichen Requisiten-Daseins sehr gut verkörpert und das Beobachten als einzige Funktion einer solchen passiven Requisiten-Figur hervorhebt, ist in *YOU, THE LIVING* zu finden. Während eine Frau ihre alte senile Mutter, die wohl schon einen Schluck vom Fluss Lethe getrunken hat, im Pflegeheim besucht und ihr alte Kindheitserinnerungen zu entlocken versucht, steht eine dickliche Schwester still im Hintergrund. Diese beobachtet die beiden während des ganzen Monologs der Tochter und dreht nur einmal kurz den Kopf. Solche Figuren wie die Pflegeschwester fügen sich als Ausstattungsobjekte ins Dekor ein, um dem Raum eine eindeutige Bedeutung zu geben, in diesem Fall, ihn als Teil eines Pflegeheimes zu definieren.



Abb. 7 YOU, THE LIVING: Beobachten, Figur als Requisit

Dieses Drapieren kommt auch im ersten Tableau in YOU, THE LIVING zum Ausdruck: In einem schlichten Arbeitszimmer, in pastellfarbenen Tönen gehalten, schläft ein Mann auf dem zu kurzen Sofa mit dem Rücken zum Zuschauer. Er ist nur schwer vom Dekor zu unterscheiden. Dem Geräusch und der Bewegung der Vorhänge nach fährt ein Zug unter seinem Fenster durch. Der Mann schreckt auf, dreht den Kopf zum Fenster, atmet kurz durch und dreht den Kopf zur Kamera. Um sich zu versichern, dass er wach ist, wiederholt er diese Bewegungen nochmals und erzählt uns, dem Zuschauer, dass er einen Alptraum hatte, in dem Bomber gekommen seien. Er schaut nochmals raus, als ob er sich vergewissern wollte, dass die Bomber auch nicht am Himmel auftauchen.

Das Erzählen mit Blick in die Kamera ist eine Angewohnheit vieler Figuren in YOU, THE LIVING und teilweise auch in SONGS FROM THE SECOND FLOOR, auf die wir in diesem Abschnitt genauer eingehen. Die Figuren interagieren nicht nur mit ihrer Umwelt und mit den sie umgebenden Objekten, sondern auch mit dem Zuschauer. Der direkte Blick in die Kamera war

im frühen Film eine Normalität. Es können dort vor allem zwei Arten des Blickes unterschieden werden: der neugierige, manchmal unwissende Blick von Schaulustigen auf der Strasse und der einladende Blick eines Schaustellers oder eines Zauberers, der dem Zuschauer etwas darbietet. Den ersten Blick erwähnt Livio Belloï in seiner Diskussion über die Entstehung der fiktionalen Figur im Film. Eine der Entwicklungen hin zur fiktionalen Figur ist die *personne au cinéma* – eine dokumentarische Figur. Belloï hebt hervor, dass die Attraktion bei aufgenommenen Strassenszenen darin lag, dass Flaneure, die sich auf der Strasse filmen liessen, sich später bei der Filmvorführung beim Beobachten beobachten konnten: «la possibilité offerte au badaud d’aller se regarder se regardant» (1997: 63). Diese erheitende Beschäftigung führte zu einem spektakulären «Selbstwiedererkennungseffekt». Gunning erklärt den direkten Blick des Schaustellers folgendermassen:

Die Schauspieler blicken immer wieder direkt in die Kamera. Dieses Mittel, das später als der Realismus-Illusion abträglich gelten sollte, wird hier noch mit grosser Emphase eingesetzt und dient der Kontaktaufnahme mit dem Publikum. Von den Komikern, die für die Kamera Grimassen schneiden, zum ständigen Verbeugen und Gestikulieren der Magier in Zaubererfilmen ist dies ein Kino, das seine Sichtbarkeit zur Schau stellt und gerne bereit ist, eine in sich geschlossene fiktive Welt aufzubrechen, wenn ihm dies die Chance eröffnet, die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu beanspruchen (Gunning 1996: 27).

Diese fiktive Welt blieb später im klassischen Hollywood aufgrund des Kontinuitätsprinzips weitgehend in sich geschlossen. Es wurde zu einem «voyeuristischen» Kino – wie Gunning es nennt, – weil die Zuschauer für die Figuren des klassischen Hollywoodkinos nicht mehr existierten. Im Gegensatz dazu hatte das frühe Kino «exhibitionistische» Züge durch die Art und Weise, wie Figuren mit dem Zuschauer in Kontakt traten und sich präsentierten (vgl. Gunning 1996: 27). Doch auch im klassischen Hollywood gab es Ausnahmen, durch die die Narration aufgebrochen und an der Geschlossenheit der Diegese gekratzt wurde. In diesem Zusammenhang unterscheidet Richard Maltby zwei Stile von Performance: die *integrierte* und die *auto-*

*nome* Performance. Die *integrierte* Performance ist in die Handlung eingebunden und die Figuren tun nichts, ohne narrative Motivation. Die *autonome* Performance hingegen bezieht sich auf die Form des Spektakels und der Bewegung. Befreit von den engen Gesetzen der Narration, werden die physikalischen Gesetze durch Tanz- und Musical-Performance und komödiantische Einlagen aufgehoben (vgl. Maltby 2003: 239f.). Um die Schauspieler und ihre Performance ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken, wurde möglichst wenig geschnitten und ein *safe space* geschaffen, in dem der Schauspieler die absolute Kontrolle über den Raum hat (vgl. Maltby 2003: 240) – selbst ein Blick in die Kamera störte in diesem Zusammenhang nicht einmal im klassischen Hollywood.

Vor allem in *YOU, THE LIVING*, aber auch in *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* ist der Blick in die Kamera ein wiederkehrendes Element, das in den beiden Filmen zwar die unsichtbare Wand der Leinwand, jedoch nicht die Diegese durchbricht – das Universum wird durch diesen Regelverstoss nicht gestört, eher noch ausgedehnt. Die Figuren nutzen diesen direkten Blick, um mit dem (imaginären) Zuschauer Kontakt aufzunehmen; sie suchen einen Komplizen, einen Zuhörer oder widerspiegeln die reine Beobachtungslust des Kinogängers. Es ist, als ob die Figuren sich durch ihre Blicke die Bestätigung ihrer Existenz bei den Zuschauern holen und umgekehrt, denn der Zuschauer wird so auch aus der Anonymität des schwarzen Raumes geholt. In den ersten Tableaus von *YOU, THE LIVING* manifestiert sich dieser Blick als wiederkehrendes, diegetisches Verbindungselement. Das zweite Tableau zeigt das Paar Mia und Uffe, das schon im vorherigen Abschnitt besprochen wurde. Nachdem sie über ihren Traum vom Motorrad gesungen hat, schaut sie hilfeschend in die Kamera. Im nächsten Tableau blicken fünf Köche aus ihrer Küche heraus, mit einer Mischung aus Neugierde und Abwesenheit, frontal Richtung Kamera. Sie machen sich wieder an die Arbeit, als der Chef kommt und sich auch ans Fenster stellt. Er schaut nach links und rechts, wahrscheinlich, um herauszufinden, was



die Köche beobachtet haben und dann wieder Richtung Kamera. Die Köche hinter ihm werfen ebenfalls ein paar verstohlene Blicke in unsere Richtung. Nach dem Einblenden des Titels bleibt der Chef noch kurz stehen und wendet sich dann ab, als hätte er genug gesehen.



Abb. 8 YOU, THE LIVING: Blick in die Kamera

Diese Blicke ziehen sich vor allem in YOU, THE LIVING durch den ganzen Film und nehmen verschiedene Funktionen ein: In den ersten zwei Tableaus teilen uns die Figuren direkt ihre Gedanken mit. Bei den Köchen spiegelt dieser beobachtende Blick den des Zuschauers. Es macht den Anschein, als würden sie uns genauso beobachten, wie wir sie leicht entückt und doch anwesend, aber auch, als wollten sie uns in ihre Welt einladen. Die Blicke der Figuren sind jedoch nicht immer ganz direkt in die Kamera gerichtet. Manchmal schauen sie einfach knapp neben der Linse vorbei ins Off, und da ein solcher Blick in den beiden Filmen fast nie einen Gegenschuss auslöst, kann der Zuschauer nicht herausfinden, wohin sie schauen. Diese Blicke haben die gleiche Funktion, wie die in die Leere laufenden Mininarrationen. Sie initiieren etwas ohne eine Auflösung zu lie-

fern. In *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* zum Beispiel steht eine Figur während einer Sitzung auf, zeigt aus dem Fenster und sagt: «Das Haus dort drüben bewegt sich.» Die Kollegen glauben ihm zuerst nicht, doch dann kommt die Masse in Bewegung und stürmt ans Fenster. Von Panik gepackt rennen alle zur Tür, die unglücklicherweise nach innen aufgeht. Hier erfährt der Zuschauer nie, was es mit dem sich bewegenden Haus auf sich hat. Der Fokus liegt nicht darauf, dem Zuschauer zu zeigen, was es zu sehen gibt, sondern darauf, *dass* es etwas zu sehen gibt, und auf der Reaktion der Figuren, die in einer Gruppenpanik zur Türe rennen.

Das Beobachten und die heimliche Lust daran, ist neben dem Blick in die Kamera eine der Hauptaktivitäten der Figuren. In beiden Filmen wird eifrig geschaut, aber nicht gehandelt. Dieses heimliche Spähen zeigt eine Szene in *SONGS FROM THE SECOND FLOOR*: Pelle hat gerade seinen treuen Angestellten Lasse gefeuert und nun klammert sich Lasse an sein Bein. Die Bürotüren rechts und links vom Gang sind alle einen Spalt breit geöffnet, durch die Pelles Kollegen spähen, um dessen Rauswurf mitverfolgen können. Als Pelle Lasse von seinem Bein abschütteln kann und rausgeht, schliessen sich symbolischerweise auch alle Türen. In drei aufeinanderfolgenden Tableaus wird ein Ausländer mit den xenophobischen Zügen seines Gastlandes konfrontiert. Als er auf dem Gehsteig zum dritten Mal nach einem Allan Svensson fragt, wird er von Passanten zusammengeschlagen. Weder das schaulustige auf den Bus wartende Grüppchen auf der anderen Strassenseite noch zwei vorbeiflitzende Rollerblader machen Anstalten zu helfen. Dieses unbeteiligte Zuschauen kann ebenfalls als Verweis auf den Zuschauer, seine Inaktivität, aber auch als kritischer Kommentar zur Realität verstanden werden.



Abb. 9 SONGS FROM THE SECOND FLOOR: Beobachten heimliche Schaulust



Abb. 10 SONGS FROM THE SECOND FLOOR: Beobachten unbeteiligtes Zuschauen

Dieses passive Beobachten verleiht den folgenden Szenen noch eine absurdere Färbung, indem morbide Spektakel inszeniert werden, um die Schaulust zu befriedigen. In *YOU, THE LIVING* erzählt ein Mann uns (nicht dem diegetischen Zuschauern) seinen verstörenden Traum von seiner eigenen Hinrichtung, weil er beim Tischtuchtrick anlässlich einer bürgerlichen Familienfeier das zweihundertjährige Porzellan zerschmettert hat. Nach einer

noch absurderen Gerichtsverhandlung, die die Willkür des Rechtssystems zeigt, kommt es zur Verurteilung auf dem elektrischen Stuhl. Der Hinrichtungsraum wird in einer Totalen aus einem diagonalen Blickwinkel präsentiert, wie sie Andersson oft zur idealen Raumausnutzung verwendet. Ein altertümlicher elektrischer Stuhl steht in der Mitte des Raumes. In der linken Bildhälfte sitzen die Kläger hinter einem Schaufenster und essen absurderweise auch noch Popcorn. Die Eisentür geht auf und der Techniker schaltet den Strom an. Zusätzlich zu den Popcorn essenden Schaulustigen ist das ganze Tableau gespickt mit weiteren absurden Momenten: der Techniker sowie auch der Priester, die ihre Bedienungsanleitungen hervorholen – der eine, um den Strom richtig einzustellen, der andere, um den Segen zu erweisen (oder was auch immer). Auch der Anwalt, der den Verurteilten zu beruhigen versucht, indem er ihm sagt, er solle sich doch entspannen, reiht sich in dieses absurde Figurenensemble ein. Obwohl die Situation eine Szene in einem Traum darstellt, hat sie eine Art Schlüssel-funktion in dem Sinne, dass sie die Schaulust am menschlichen Leid als Perversion hervorhebt, und, wie in vielen Tableaus, auch die Verbindung zum Kinzuschauer herstellt bzw. auf ihn verweist, der jetzt genau so im Kino sitzt und während dieser Szene Popcorn isst.



Abb. 11 YOU, THE LIVING: drapierte Requisiten-Figuren, burleske Komik



Abb. 12 YOU, THE LIVING: Schaulust als morbides Spektakel

Weitere solche Beobachtungsszenen, die die Absurdität auf die Spitze treiben, finden sich in *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* bei der Exekution des Russen, dessen Geist später Kalle erscheint. Eine Gruppe Wehrmänner steht um ihn und seine bereits erhängte Schwester herum. Während einer



ihm den Galgen umlegt, knipst ein Soldat ein Foto. Beim elektrischen Stuhl sowie bei dieser Hinrichtung wird vor dem Tötungsakt geschnitten, da die Aufmerksamkeit nicht auf der gewalttätigen Handlung liegt, sondern im Zur-Schau-Stellen der Figuren und auf der *Situation* selbst. Die dritte, wohl spektakulärste Hinrichtung ist die Opferung des kleinen Mädchens. In dieser Massenszene haben sich oberhalb eines Steinbruchs Vertreter von Kirche, Politik und Bürgertum eingefunden, um diesem makaberen Opferritual beizuwohnen. Das Ritual folgt einem Aberglauben und soll die Gesellschaft retten. Ein Arzt und die für das Ritual zuständige Dame treten vor; es folgen die Eltern, mit dem weiss gekleideten Mädchen an der Hand, dem die Augen verbunden sind. Die Eltern umarmen kurz ihr Kind und übergeben es einem Mann, dieser führt es auf ein Brett, das über den Abgrund hinausragt. Dann tritt eine mit einem Seil gesicherte Dame auf, die das Mädchen schliesslich in den Tod stösst. Bei diesem Tableau fehlen Popcorn und Fotokamera, denn die voyeuristische Perversion, einem Mädchen beim tödlichen Sturz zuzusehen, ist schon absurd genug.

Das lustvolle Beobachten von solchen Grausamkeiten und der direkte Blick in die Kamera verweisen immer auch auf den Zuschauer selbst, anerkennen und integrieren ihn in die Szenen. So entstehen gleichzeitig ein selbstreflexiver Kommentar und eine imaginäre Erweiterung der Diegese in den Raum des Publikums hinaus.

### 3.4 Die Figur in der Masse, die Figur als Masse

Roy Anderssons Figuren treten einzeln, in einer Gruppe oder gar einer Masse auf. Diese verschiedenen Ansammlungen von Figuren dienen vor allem der Bildkomposition und der Schaffung einer spezifischen Atmosphäre. Die nicht existierende, narrative Montage bezweckt, dass die Bedeutungskonstruktion der Figuren vor allem innerhalb der einzelnen *Tableaus* stattfindet. Die langen Einstellungen ermöglichen es den Zuschauern, die Gruppen- und Massenszenen in den beiden Filmen näher zu betrachten und dadurch die einzelnen Figuren besser unterscheiden zu können. Diese Bilder haben die Eigenschaft eines Suchbildes oder eines Gemäldes, in denen man nach eingehender Betrachtung allerhand entdecken kann. Der Unterschied zwischen Gruppen- und Massenszene ist dort zu ziehen, wo die Figuren nicht mehr zählbar sind und wie zu einem undifferenzierbaren Teppich werden. Beispiele dafür sind die zwei bereits erwähnte Tableaus, die Opferszene und die Gepäckszene in *SONGS FROM THE SECOND FLOOR*. Letztere ist eine traumartige *mise en abîme* der allgemeinen Situation von Anderssons Figuren, ein Exodus von Reisenden, die in einer Abflughalle mit grösster Anstrengung versuchen, ihre überfüllten Gepäcktrolleys zu den Schaltern zu schieben. Allen voran mühen sich Pelle und Lennart ab. Dieses zeitlupenartige Vorwärtstreiben schlägt die Brücke zur Welt der Melancholie und zum Burlesken (vgl. 3.7 und 3.8), Aspekte, die wir später noch besprechen werden.



Abb. 13 SONGS FROM THE SECOND FLOOR: Masse versus individuelle Figuren

Die Figuren bleiben im Tableau auf der gleichen Höhe; es gibt kein Individuum, keinen Einzelkämpfer, der sich aus der Masse hervorheben würde von Pelle und Lennart abgesehen. Ausschlaggebend für die Masse ist auch, dass sich in der sich in der Unendlichkeit verlierenden Flucht keine einzelnen Figuren mehr ausmachen lassen und dass die Reisenden zu *einem* Filmkörper verschmelzen. Margrit Tröhler beschreibt die einzelnen Figuren als *kollektive Typen* folgendermassen: «Sie bilden nicht nur keine Charaktere, auch ihr individueller *physischer Typ* geht in einer Art sozialer Gesamtphysiognomie auf» (Tröhler 2007a: 74). Die beiden dem Zuschauer bekannten Figuren Lennart und Pelle stehen hier als Stellvertreter für die gesamte Masse, die sich hinter ihnen in unkenntliche Punkte verliert.

In SONGS FROM THE SECOND FLOOR zieht sich auch eine leichte Hysterie durch den Film, ausgelöst durch eine Wirtschaftskrise und das Endzeitgefühl, das in der Luft liegt. Ausgedrückt wird dies vor allem in einem exemplarischen Beispiel einer weiteren Massenszene: Während Kalle in seinem abgebrannten Möbelgeschäft den Versicherungsleuten den Schaden zeigt, stehen die Autos im Hintergrund im Stau. Da die Schaufenster beim Brand



zu Bruch gegangen sind, dringt von draussen ein unlokalisierbares Geschrei und Gestöhn und ein klatschendes Geräusch in das Geschäft. Im Hintergrund bewegt sich, von der linken Seite her, eine grosse Ansammlung von Figuren ins Bild, als Büroleute erkennbar, die immer wieder einknicken und jammern. Als sie in die Bildmitte rücken, sieht man, dass sie sich gegenseitig Peitschen auf den Rücken knallen lassen. Kalle nennt dies eine «Demonstration», mehr bringt man nicht über diesen verstörenden Aufzug in Erfahrung. In einem anderen Tableau, in dem Kalles Sohn Taxi fährt, ist im Hintergrund wieder eine ungeheure Masse von sich martern- den Figuren zu sehen. Wie beim Opferritual wird hier ein sinnloses, absurdes Ritual durchgeführt. Das Individuum löst sich auf, als Mitläufer einer abergläubischen Bewegung, und ist nur noch als *kollektiver Typ* gekennzeichnet.



Abb. 14 SONGS FROM THE SECOND FLOOR: der *kollektive Typ* – demonstrierende Masse

Eine vierte, weniger destruktive Massenszene ist Annas Traum in *YOU, THE LIVING*. Anna sitzt mit ihrem Bräutigam Micke, dem Gitarristen, den sie in Realität so verehrt. Sie fahren mit ihrem Haus (das auf Zuggleisen fährt) in einen Bahnhof ein und auf dem Bahnsteig erwartet sie eine riesige Men-

schenmenge. Sogar das Sousaphon (also der Sousaphonspieler) ist anwesend. Die Leute klopfen ans Küchenfenster und gratulieren Micke herzlich, dann kommt Anna ans Fenster und ein zustimmendes Raunen geht durch die Menge. Anna kennt die Leute nicht, sie sind jedoch alle gekommen, um ihnen zur Hochzeit zu gratulieren. Die beiden Szenen werden durch einen der seltenen Gegenschüsse verbunden. Wir stehen nun mitten in der Menschenmenge und sehen das gerade angehaltene Zughaus. Die Feststimmung steigert sich durch einen Sprechchor, durch Klatschen, die uns schon bekannte Musikkapelle und eine Melodie, die alle Anwesenden mitsummen. Micke gibt eine Kostprobe seiner Gitarrenkunst und das Haus setzt sich wieder in Bewegung. Alle winken, die Kamera macht einen leichten Schwenk und das Sousaphon kommt wieder ins Bild. Die Masse ist hier eine traumhafte, utopische, die ungewohnt aktiv am Glück der Frischvermählten teilnehmen will. In Anderssons «realem» Universum sind die Figuren weder zu Empathie noch zum Ausgelassensein fähig.



Abb. 15 YOU, THE LIVING: der *kollektive Typ* – jubelnde Masse

Die Jubiläums-Szene von ehemaligen Studenten einer Studentenverbindung und die Bahnhofsszene in YOU, THE LIVING loten die verschiedenen Möglichkeiten von Figurengruppen aus. Hier sind die Figuren besser zu unterscheiden als in den zuvor besprochenen Szenen. Erstere, eine fast dreiminütige Plansequenz, zeigt eine ähnliche Raumperspektive wie die Gepäckszene. In einem kellergewölbartigen Festsaal sind die langen Festliche Richtung Fluchtpunkt hin angeordnet, die Festgemeinde singt ein Lied begleitet von der im Hintergrund spielenden Kappelle (auch der Souphonspieler ist dabei). Die Choreographie der Festleute wird durch das Lied vorgegeben, bei dem, wie bei einem Ritual, bestimmte Leute an einem bestimmten Zeitpunkt aufstehen müssen. Während die Festgemeinschaft weitersingt, wird einem Mitglied dieser akademischen Verbindung, das im Vordergrund steht, mitgeteilt, dass jemand für Professor Holmberg am Telefon sei. In einer der seltenen Kamerafahrten folgen wir dem Verbindungsmann durch die Tischreihen, während die Gäste nun alle auf den Stühle stehen. Zu zweit gehen sie im Takt der Musik wieder durch die Reihen, von der nun rückwärts fahrenden Kamera begleitet, und kaum geht Professor Holmberg aus dem Bild, ist das Lied fertig. In dieser Szene wird zum einen die Funktion der Gruppe als Repräsentant bestätigt, in diesem Fall die Festgemeinschaft. Zum andern ist sie ein Beispiel für die sehr präzise Orchestrierung eines Tableaus.

In der Bahnhofsszene nehmen die Figuren zusätzlich zur Kamerafahrt die Funktion der Montage ein, indem sie durch ihre Bewegung den Blick auf das Bild verändern und Überraschungsmomente schaffen. Ein Mann hat sich die Hand in der Zugtür eingeklemmt und liegt jammernd neben dem Zug. Um ihn herum steht eine Gruppe Schaulustiger, die sich fragen, wie das passieren konnte. Andere Zuschauer erklären ihnen gestikulierend, wie es zu dieser unglücklichen Situation kommen konnte. Nachdem seine Hand befreit wurde und die Menschentraube sich aufgelöst hat, ist auf einmal Kalle und eine weitere Figur hinter ihm zu sehen. Kalle sieht ihn, dreht

sich wieder um und geht Richtung Kamera, diese fährt rückwärts mit ihm mit. Die andere Figur folgt ihm, und es stellt sich heraus, dass die beiden sich kennen. Kalle hatte gehört, dass Sven sich umgebracht habe. Dieser zeigt ihm als Beweis seine aufgeschnittenen Pulsadern, die wie Stigmata aussehen. Der Überraschungseffekt, wie vorhin beim Auftauchen Kalles, entsteht nochmals als Sven einen Schritt nach vorne macht und hinter ihm eine zweite Figur zum Vorschein kommt.



Abb. 16 SONGS FROM THE SECOND FLOOR: Masse als Funktion der Montage



Abb. 17 SONGS FROM THE SECOND FLOOR: Figur als Funktion der Montage

Der gleiche Effekt stellt sich ebenfalls in der schon beschriebenen Sitzungsszene ein (vgl. Abb. 19). Eine Kristallkugel wird weitergereicht, bis alle zum Fenster stürzen. Nur die Wahrsagerin, die vorher von den Geschäftsmännern fast vollständig verdeckt war, ist nun zu sehen und bleibt ruhig am Tisch sitzen. Durch diesen Einsatz von Massen und Gruppen können einzelne Figuren von der Masse verdeckt werden, um dann im richtigen Zeitpunkt sichtbar zu werden. Ihre vielgestaltige Darstellung variiert vom anonymen Teppich bis zur natürlichen Heterogenität. Die Figur, als Masse und als Individuum, ist also ein wesentliches Element der Raumgestaltung und der Bildkomposition.

### 3.5 Diegetische Verbindungen

Da die narrative Struktur in Anderssons Filmen in den Hintergrund rückt, also eine Entdramatisierung stattfindet und auch die Montage ihren sonst bedeutenden Stellenwert einbüsst, werden andere Mittel eingesetzt, um die Diegese aufzubauen und zusammenzuhalten. Dieser Zusammenhalt wird über plastisch-sinnliche Verknüpfungen zwischen den *Tableaus* und über mehrere *Tableaus* hinweg hergestellt. Im Folgenden möchten wir einige Beispiele skizzieren.

Die Figurenkonstellation in SONGS FROM THE SECOND FLOOR ist wie in YOU, THE LIVING eine plurale Konstellation, die wohl am ehesten mit Branigan als *Anhäufung* oder auch als *Mosaik* zu beschreiben ist. In dieser Ansammlung von Figuren finden sich jedoch in SONGS FROM THE SECOND FLOOR zwei, die gewissermassen als eine Art Hauptfiguren auftreten. Dies aber ganz eindeutig nicht, weil sie als Handlungsträger den Film vorantreiben, sondern weil sie rein quantitativ in sehr vielen *Tableaus* präsent sind und für den Zuschauer eine Art Ankerpunkt innerhalb dieser *Tableaus* darstellen. Wie wir in 3.2 gesehen haben, bleiben auch diese beiden Figuren, Kalle und Pelle, schematisch. Ein feiner roter Faden über die *Tableaus* hinweg lässt sich trotzdem erkennen. Dieser nimmt eine verbindende Funktion ein. Somit tauchen die Figuren als Hauptverbindungselement überall und immer wieder auf. Sie sind aber auch – mit einer Ausnahme, der letzten Einstellung in YOU, THE LIVING – in jedem *Tableau* vorhanden und somit Hauptattraktion.

Eng mit den Figuren verbunden sind ihre Objekte, die als Erkennungsmerkmal dienen, wie das Beispiel des Zauberkünstlers mit seiner Säge zeigt. Die totalen Einstellungen verstärken die Gleichberechtigung und Wechselwirkung von Figur und Objekt im Bild. Dies geht sogar soweit, dass das Objekt die ganze Aufmerksamkeit auf sich ziehen kann und die Figur nur noch mit diesem Objekt existiert. Das konsequenteste Beispiel

dafür ist der Sousaphonspieler in *YOU, THE LIVING* (vgl. Abb. 1, Abb. 6 und Abb. 15). Bei seinem ersten Auftritt ist er frontal zu sehen, die Hauptattraktion der Szene ist bereits hier das golden glänzende Sousaphon. In den folgenden Tableaus erkennt man den Musikanten meistens überhaupt nicht, trotz seiner Anwesenheit: einmal weit weg, ein andermal mit dem Rücken zur Kamera oder durch eine Uniform unkenntlich gemacht. In anderen Tableaus wird die Anwesenheit des Sousaphonspielers weiter abstrahiert, indem nur noch das Blasinstrument oder dessen Schalltrichter zu sehen ist. Selbst in Annas Traum ist das Sousaphon anwesend. Es gibt nur eine Einstellung, in die Figur nicht Sousaphon spielt, nämlich beim Sex mit der Frau. Doch nur weil das Instrument sichtbar in der Ecke steht, erkennen wir den Musikanten. Wenn der Musikant nicht von seinem Sousaphon «umwickelt» wird, so wird er von seiner Frau «erdrückt» (vgl. Abb. 6). Zumindest kann er in dieser Situation dem Zuschauer sein Leid klagen, wofür die Frau kein Gehör hat.

Ein weiteres auffälliges Verbindungselement ist der Regen in *YOU, THE LIVING*. Er ist mehr als nur ein Stimmungselement. Auch der Regen folgt dem Prinzip des Plastischen, indem es nicht einfach regnet, sondern das Wasser als heftiges Gewitter die Aufmerksamkeit aller Figuren auf sich zieht. In der Mitte des Films hält das Gewitter über sechs Tableaus hinweg an. In der ersten Szene befinden wir uns in einem Übungsraum mit der Louisiana Brass Band. Während die Band bereits spielt, trägt der pitschnasse Schlagzeuger, uns bekannt als Paukenspieler, die Fusstrommel seines Schlagzeugs herein. Ein heftiger Donnerknall und das Aufleuchten eines Blitzes lässt die Musikanten innehalten und aus dem Fenster schauen. In den übernächsten Szenen ist der Regen der offensichtlichste narrative Effekt. Die Figuren werden vom sinnflutartigen Regenfall zum Stillstand gezwungen (vgl. Abb. 22). Selbst jene Figuren die sich im Trocknen befinden, lassen sich vom Naturschauspiel aufhalten und schauen aus dem Fenster. Dieser «passiven» Tätigkeit wird sogar ein eigenes Tableau gewidmet. In der fol-



genden Restaurantszene wird das Gewitter dann zum Thema des Telefongesprächs. Dies lenkt den Telefonierenden und sein Gegenüber dermaßen ab, dass der Gast am Nebentisch die Gelegenheit nutzen kann, einem der beiden die Geldbörse zu klauen. Auch in der uns bekannten Bar ist das Unwetter gegenwärtig und hinterlässt seine Spuren auf dem Trenchcoat eines Gastes. Wieder drehen alle Figuren ihre Köpfe bei einem besonders lauten Donnerknall. Das Gewitter hat verschiedene Funktionen, es verbindet die *Tableaus* räumlich, akkustisch und sinnlich. Durch seine Präsenz entstehen verschiedene *Mininarrationen*, welche die *Tableaus* ihrerseits verbinden.



Abb. 18 YOU, THE LIVING: Regen als diegetisches Verbindungselement, passive Tätigkeit

Im folgenden Beispiel werden durch die Musik zwei Verbindungen auf verschiedenen Ebenen geschaffen: die Verbindung von extradiegetischer und intradiegetischer Musik innerhalb eines *Tableaus* und die Musik als verknüpfendes Element über mehrere *Tableaus* hinweg. Die Verbindung von extradiegetischer und intradiegetischer Musik hat einen ähnlichen Effekt wie die Show- und Tanzeinlagen im klassischen Hollywood, in welchen die



Schauspieler zu extradiegetischer Musik singen und tanzen. Andersson setzt die Musik von Anfang an auf spezielle Art und Weise ein. Im zweiten Tableau in *YOU, THE LIVING*, als Uffe sich auf den Weg macht, weil Mia gerade nicht gut drauf ist, beginnen die ersten paar Takte des «Creole Song» (ein bekannte Melodie) extradiegetisch, dann beginnt Mia von ihren Wunschträumen zu singen. Die Musik ist im Rhythmus und in Austausch mit Mias Gesang, denn eine Trompete antwortet auf ihre Stimme. Sie stehen quasi miteinander im Dialog. Auch die Laute von Uffe und dem Kerl hinter dem Baum werden in das Musikgeflecht eingebunden. Sobald Mia aufhört zu singen und sich beklagt, dass niemand sie versteht, übernimmt die Trompete wieder den Lead. Die Musik hält über die nächsten zwei Tableaus und den Titel zwischendrin an. Im folgenden Tableau ist der Soudaphonspieler im Bild zu sehen, wie er die Melodie auf seinem Instrument spielt. Es findet hier, wie schon bei der U-Bahnszene (vgl. 3.2) in *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* beschrieben, ein Wechselspiel zwischen extra- und intradiegetischer Musik statt. Die Musik wird hier sozusagen diegetisiert.

Im nächsten Tableau wird diese diegetische Verknüpfung noch weitergeführt, indem sich der Nachbar in der Wohnung darunter über das Gebläse aufregt. Die Lautstärke der Musik wird auch im Bild ersichtlich, weil die Deckenlampe im Takt mitwippt. Die Musik wird in diesem Beispiel zu einer diegetischen Verbindung und zum Katalysator einer *Mininarration*. Gleichzeitig gehen diese zwei Tableaus mit der folgenden Szene eine räumliche Verbindung ein, denn die beiden Nachbarn werden vom Balkon aus vom gegenüber wohnenden Nachbarn Olle beobachtet (vgl. Abb. 1). Räumliche Verbindungen werden durch einen Perspektivenwechsel (jedoch nie, außer in Annas Traumsequenz, durch einen Gegenschuss) hergestellt. In *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* wird die Musik auf eine ähnliche Art eingesetzt, wie wir sie bereits in der U-Bahnszene und ihrer Verbindung zur Barszene beschrieben haben.

Auch Dialoge können als Verbindung in das folgende Tableau hinübergetragen werden. Als Kalles jüngster Sohn auf einen Obdachlosen trifft und sie ins Gespräch kommen, erzählt er diesem, dass er hier mal gewohnt habe, aber von seiner Freundin hinausgeworfen wurde – sie wolle nicht mehr und das sei traurig. Susanne heisse sie. Der Stadtstreicher schlägt nun mit einer Eisenstange an die Strassenlaterne und ruft Susannes Namen. «Susanne, sei nicht so herzlos! Öffne deine Tür für einen durstigen und hungrigen Mann» – auch wieder eine Referenz zu Vallejos Gedicht (vgl. 3.1). In der nächsten Einstellung ist ein junges Paar beim Sex zu sehen, und der Lärm, den der Obdachlose unten auf der Strasse erzeugt, ist zu hören. Auch seine Rufe nach Susanne dringen bis ins Schlafzimmer. Diese Geräuschbrücke erzeugt wiederum eine diegetische Verbindung und verortet die *Situationen* räumlich.

Ein Dialog kann eine Verbindung in der Diegese auch herstellen, indem Themen wieder aufgenommen werden. Dialoge funktionieren aber weniger inhaltlich-narrativ. Sie schildern eine alltägliche *Situation*, einen Konflikt. Es geht dennoch nicht darum, diesen Konflikt zu lösen, sondern menschliche Verhaltensweisen und Beziehungen aufzuzeigen. Als die Lehrerin in *YOU, THE LIVING* ihre Kontrolle verliert, im Gang losheult und die Kinder fragen, was denn mit ihr los sei, erklärt sie, dass ihr Mann sie eine Schlampe genannt habe. Im nächsten Tableau ist ein Mann zu sehen – man weiss als Zuschauer noch nicht, dass dies der Mann der Lehrerin ist. Er ist Teppichverkäufer und bedient gerade ein Ehepaar, das sich einen Läufer kaufen möchte. Plötzlich bricht es aus ihm heraus. Es sei nicht sein Tag, weil er sich mit seiner Frau gestritten habe. Der Dialog ist also nicht nur Transportmittel von Inhalt, wie das oft in anderen Filmen der Fall ist. Die Sätze sind so knapp und präzise, dass ihnen dieses Plastische ebenso anhaftet und sie ihre strukturierende Verbindungsfunktion ausstellen.

### 3.6 Tableauinszenierung

Anstelle von narrativen Strukturen finden wir also andere Prozesse, die die *Szenen* miteinander verbinden. Wir haben bereits erläutert, dass die *Tableaus* mit Hilfe verschiedener Strategien verknüpft werden. Elemente der *Mise en scène*, Objekte und Figuren der *Diegese* sowie die Musik schaffen eine Atmosphäre, die dem ganzen Universum anhaftet. Uns ist klar, dass jedes *Tableau* an der Stelle im Film und in der Reihenfolge vorkommt, wie dies der Akribie von Andersson entspricht. Das Prinzip dieser Reihung ist weniger die chronologische Abfolge – ein *Nacheinander* – als die Parallelsetzung – ein *Nebeneinander*. Die Situationen, die wir miterleben, haben weder einen dramaturgischen Anfang noch ein Ende, sondern beginnen mitten im Geschehen. In Anderssons Universum ist es treffender zu sagen, dass die Figuren sich mitten im Nichtstun befinden oder sie gehen irgendwelchen nebensächlichen *Tätigkeiten* wie Liftfahren, auf den Bus warten oder im Bett liegen nach. Insofern beschreibt der Begriff *cinéma du plan*, den wir mit Aumont und Marie eingeführt haben, diese Art von filmischer Erzählung sehr gut. Es geht also darum, das einzelne *Tableau* als Einstellung wirken zu lassen und nicht erst (oder nur) deren Aneinanderreihung. Um dieses assoziative Bauprinzip zu erklären, bietet sich als weiterer Begriff jener der *Kontiguität* an. Die Philosophie beschreibt damit die Situation, dass zwei Ereignisse oder Gegenstände in Raum und Zeit direkt nebeneinander liegen und weder kausal noch durch sonstige Regeln verbunden sind (vgl. Prechtl 2008: 311). In Anderssons Universum fehlen die Kausalität und andere Verbindungsprinzipien nicht ganz, trotzdem ist das Prinzip des *Nebeneinanders*, der *Kontiguität* zutreffend. Das *Nebeneinander* ist Sinnbild für den Menschen, das Menschliche und dafür, dass alle zwar gemeinsam in dieser Welt leben und trotzdem in der eigenen Verzweiflung, den eigenen Problemen und Träumen stecken bleiben.

Dieses Steckenbleiben ist auch auf der Motivebene immer wieder über klare und einfache Formen der Bildsprache präsent. In beiden Filmen stecken Menschen immer wieder oder immer noch im Stau. In SONGS FROM THE SECOND FLOOR wird der Stau sogar zum wiederkehrenden Motiv und zu einem plastischen Verknüpfungselement. Dieser Stau hat etwas Monumentales, etwas Endloses – ähnlich den endlosen Fluchten in einigen beschriebenen Szenen (vgl. 3.4). So wird der Stau zum Sinnbild des Steckenbleibens.

Das Wiederkehrende, die Wiederholung ist ein Motiv mit dem überhaupt auf allen Ebenen des Films gespielt wird, von der *Mise en scène* über die Figuren und Gegenstände bis zu den Dialogen. Wir werden darauf zurückkommen. Zuerst wenden wir uns noch einmal etwas eingehender dem Gestaltungsprinzip der *Tableauinszenierung* zu.

Jedes *Tableau* zeigt uns eine *Situation*, die überaus klar einzuordnen ist: der Kranke im Spital, das Alkoholikerpärchen in Mutters Küche, die Versammlung von Geschäftsmännern an einem endlos langen Sitzungstisch usw. Wir haben bereits auf so eine *Situation* hingewiesen, zum Beispiel Mutter und Tochter im Pflegeheim (vgl. Abb. 7). Wie die Figuren so könnte man in Bezug auf die *Situationen* auch von einer Art *Typ*-Charakter sprechen. Die *Tableaus* stehen oft, wie das ja auch die Figuren tun, Modell oder Pate für die universelle Situation des Menschen. Sie zeigen meist alltägliche *Situationen*, in denen Figuren in öffentlichen oder privaten Räumen zu sehen sind, die in ihrer Stilisierung und Präzision ruhen und den Figuren viel Raum bieten, sich zu entfalten. Zugleich finden wir auch Szenen, die nicht alltägliche Situationen zeigen und doch sehr universell sind, weil es zum Beispiel um Todessituationen geht. Beispiele dafür sind das Opferritual in SONGS FROM THE SECOND FLOOR oder die beiden *Tableaus* der Traumsequenz in YOU, THE LIVING, die Gerichtsverhandlung und der elektrische Stuhl (vgl. 3.3 und 3.4). Übliche Schauplätze von Anderssons Figuren-

schicksalen sind jedoch: Küche wie Schlafzimmer, Balkon wie Treppenhaus, Schule wie Krankenhaus, Sitzungszimmer wie Arztpraxen, bürgerliche Esssalons wie das Wohnzimmer des kleinen Mannes, Busstationen wie Flughafenhallen, Gerichtssäle wie Bars. Diese Orte integrieren die Figuren in ihr Dekor und kreieren die Stimmung der Tableaus in Kombination miteinander.



Abb. 19 SONGS FROM THE SECOND FLOOR: *typische* Situation

Diesen *Tableaus* kann auch eine *chronotopische* Dimension zugeschrieben werden: «Dem *chronotopos* wörtlich ‚Zeit-Raum‘ wohnt eine fundamentale axiologische Dimension inne, da raumzeitliche Strukturen in einem Kunstwerk stets auch eine ideologische Positionierung in sich bergen» (Daničić 2002: 311). Die Filme sperren sich aber gleichzeitig gegen vorgegebene Interpretationen oder Aussagen. Ihre feine Ideologiekritik stellen sie keinesfalls in den Vordergrund, sondern belassen es dabei, dem Zuschauer den Spiegel vorzuhalten, und überlassen ihm das Entschlüsseln selbst. Anderssons *Tableaus* sind zwar in *chronotopischen* Kategorien zu fassen, aber im Grunde eher, indem die *Situationen* und das, was in ihnen geschieht, nicht einfach als stereotyp bezeichnet werden kann, sondern darüber hin-

aus weist und uns etwas Universelles erzählt. So gelingt diesen *Tableaus* die Überführung ihrer primären Bedeutung ins Metaphorische und in die philosophische Aussage – die sich immer um die existenzielle menschliche Dimension dreht. Die *Tableauinszenierung* ist im Grunde eine konsequente Weiterführung der *Figureninszenierung* (oder umgekehrt). Jedes *Tableau* ist ganz eindeutig charakterisiert und hat Modellcharakter.

### 3.7 Burleske Komik

Die Art, wie heute Komödien gemacht werden, liebe ich nicht. Sie reden zu viel. Für mich ist eine Komödie Beobachtung. Ich bin ein visueller Mensch (Tati in Brandlmeier 1983: 181).

Jacques Tati hätte Anderssons Filme wohl gemocht, da sie genau diese Eigenschaften besitzen, die ihn faszinierten. In diesem Abschnitt nun soll es um die komischen Elemente in Anderssons Filmen gehen, die sein Menschenbild prägen. Dies führt uns erneut zu Aspekten des frühen Films.

Ein erstes Beispiel dazu: Ein kleinbürgerliches Wohnzimmer. Es ist dunkel. Die Deckenlampe wippt im Takt mit der lauten Musik von der oberen Wohnung. Durch die offene Tür ist ein Ausschnitt des Ganges und der Küche zu sehen. Nun geht das Licht im Gang an und ein Mann im Pyjama hält am Türrahmen zum Wohnzimmer inne. Er schaut kurz nach oben und geht in die Küche. Dort reißt er den Schrank auf, schnappt sich einen kurzen Besen und einen Stuhl und kommt ins Wohnzimmer. Er steht auf den Stuhl und klopft zuerst zögerlich, dann heftig und völlig entnervt bis die Befestigung der Deckenlampe reißt. Das bringt ihn völlig aus der Fassung, und er schlägt so lange an die Decke bis der Verputz auf ihn nieder rieselt. Diese *Slapstick*-Szene ist anarchistisch und körperlich zugleich. Die entfesselte Aggression und die übermotivierte Zerstörungswut kontrastieren mit den Attributen seines *Typs*: der kleine, sonst gesittete Mann im Pyjama, der hier wie ein Toller den Besen weiter in die bröckelnde Decke rammt, obwohl er wahrscheinlich genau weiss, dass sein Nachbar ihn nicht hören kann. So wirkt dieser Zerstörungsakt wie ein Ventil für seinen Ärger.



Abb. 20 YOU, THE LIVING: Slapstick

Ein exemplarisches Beispiel für eine *burleske* Situation ist auch der Tisch-  
tuchtrick in YOU, THE LIVING, den der Handwerker in seinem Traum vor-  
führen will. Die Situation ist auf den ersten Blick komisch. Ein grossbür-  
gerlicher Speisesaal, eine mit dem Familienporzellan festlich gedeckte  
Tafel, die dreizehn Familienmitglieder mit Sektgläsern in der Hand male-  
risch im Raum drapiert (vgl. Abb. 11). Heraus sticht der Handwerker mit  
der blauen Latzhose, der so gar nicht ins Bild passen will. Er inspiziert ge-  
schäftig den Tisch, zupft am Tischtuch, hebt den Suppendeckel an, Dampf  
steigt auf. Er stellt sich ans Tischende, nimmt die Zipfel des Tischtuchs in  
die Hände. Doch bevor er «seinen Auftritt» hat, fragt die Oma vorsichtig, ob  
sie nicht zuerst essen sollten. Das sei nicht nötig, antwortet er, und zieht.  
Er stolpert nach hinten, das Geschirr kommt mit, und er fällt unter lautem  
Geschepper um – das Geschirr auf ihn drauf. Auf dem Esstisch kommen  
zwei im Holz eingelassene Hakenkreuze zum Vorschein. Niemand sagt et-  
was. Der Handwerker steht taumelnd auf. Auf seiner Stirn klebt noch ein  
Stück Porzellan. Er kommt nach vorne, sucht zwei Teile der Suppenschüs-  
sel zusammen und versucht unbeholfen diese wieder zusammenzusetzen.



Typisch für diese Szene und den ganzen Film ist die ausbleibende Reaktion der Familie. Eine Onkel-Figur schaut zwar verstohlen auf den Tisch, doch die meisten ignorieren die Tischdekoration. Trotz der opulenten Ausgestaltung der Szene, liegt ihr ein minimalistisches Konzept zugrunde – minimalistisch in der Inszenierung, im Stil und im Verhalten der Figuren. Es ist weder ein entsetzter Schrei zu hören, noch macht jemand Anstalten, dem Handwerker zu helfen. Durch das plötzliche Erscheinen der Hackenkreuze wird die *burleske* Situation überhöht. Dies zeigt, dass man mit derbem Humor feine Gesellschaftskritik üben kann.

Einem ganz ähnlichen Prinzip folgt die Coiffeurszene im gleichen Film. Ein Geschäftsmann sitzt beim ausländischen Coiffeur und erklärt kurz angebunden, dass er in Eile sei. Sie kommen wegen seines Scheitels in eine Diskussion über was rechts und links ist. Die westliche Arroganz, Ignoranz und Ausländerfeindlichkeit des Geschäftsmannes kommt zum Vorschein, als er sagt, dass es schwierig für den Coiffeur sei, zu unterscheiden, was rechts und links ist, da er sich ja gewohnt sei, rückwärts zu schreiben. Dieser korrigiert, dass Arabisch zwar von rechts nach links geschrieben wird, was aber nicht heisse, dass das «rückwärts» ist. Der Geschäftstyp fährt weiter, mit seiner anmassenden Art, ihn zu beleidigen, bis es dem Coiffeur zu bunt wird. Dieser nimmt den Rasierer und schneidet ihm eine Schneise vom Hinterkopf bis zur Stirn durchs Haar. Er verlässt darauf seinen Salon. Im folgenden Tableau sitzt der Coiffeur in einem Kaffee; ihm folgt der aufgebraute Rasierte mit zwei Polizisten im Schlepptau. Während er den Coiffeur anschreit, machen sich die Polizisten, gelangweilt von dieser Auseinandersetzung, wieder aus dem Staub. Der Coiffeur bietet an, seine Frisur gratis wiederherzurichten. Das nächste Tableau zeigt das Resultat. Mit Vollglatze muss der Geschäftsmann, mit Namen Jan Molin, bei seinem Meeting auftreten. Durch die Zerstörung seiner Haarpracht wird seine rassistische Gesinnung veräusserlicht und tritt an die Oberfläche. Er muss am eigenen Leib erfahren, wie es sich anfühlt, aus der Gruppe herauszustechen.

Obwohl in dieser Szene der Dialog zwischen den beiden wichtig ist, steht die Genugtuung des Aktes im Vordergrund. Alle drei Szenen spielen mit dem *Visuellen*, der *Körperlichkeit* und dem *Burlesken*. Durch die Reduktion und die Entleerung des Bildes rücken nicht nur die impulsiven und überraschenden Handlungen in den Vordergrund, die zur Hauptattraktion dieser *dynamischen Situationen* werden; es werden auch Details sichtbar die sonst untergehen würden. Den Dampf der Suppe zum Beispiel würden wir nicht wahrnehmen.

Dissonanz ist eine weitere visuelle Taktik der Komik. Das Dissonante findet sich als komisches Element in Anderssons Filmen im plastischen Spiel mit der Disproportionalität. Auch dies ist ein bekanntes Muster des frühen Films. Wir alle kennen das berühmte Komikerpaar Laurel und Hardy aus der Stummfilmzeit, deren Physiognomie die pure Disproportionalität widerspiegelt. Im deutschen Sprachraum wurden die beiden bezeichnenderweise unter dem Namen «Dick und Doof» bekannt: der lange schlanke Stan Laurel und der dicke Oliver Hardy (vgl. Brandlmeier 1983: 93). Im frühen Film kannte man ausserdem das humoristische Standardpärchen, ein untersetzter Mann mit einer, ihn um ein Weites überragenden Frau an der Seite. Ein solches Pärchen wird uns auch in *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* präsentiert: Der schwächliche Mann, das Opfer eines Zaubertricks, liegt mit seiner Frau im Bett. Sie ist sehr viel dicker und massiger als er. Die Komik dieser Szene wird zusätzlich unterstrichen, als die Ehefrau sich im Bett umdreht, worauf der hagere Mann vor Schmerz winselt. Eine ähnlich komische Situation mit dem Paar wiederholt sich am Esstisch. Der schwächliche Mann versucht sich zu setzen, dies bereitet ihm jedoch wegen seiner Bauchverletzung Mühe. Seine Frau eilt heran und setzt ihn auf den Stuhl wie ein kleines Kind. Die Figuren werden durch den Rollentausch, das körperliche Missverhältnis und das übertriebene Verhalten karikiert.



Abb. 21 SONGS FROM THE SECOND FLOOR: Disproportionalität

Ein komisches Pärchen sind auch Pelle und Lennart, die an Laurel und Hardy erinnern. Die Komik der beiden erwächst nicht nur aus ihrer körperlichen Gestalt, sondern auch daraus, dass die beiden fast immer gemeinsam auftreten – der dicke untergebene Pelle und sein rothaariger Chef Lennart. Neben der Disproportionalität als visuelle Komik entstehen viele weitere komische Momente über die Bildsprache. SONGS FROM THE SECOND FLOOR präsentiert bereits im ersten Tableau des Films eine komische Situation mit dem «Pärchen» Pelle und Lennart. Im Türrahmen steht Pelle, sein Chef liegt unter der Sonnenbank, eine doch eher seltsame Situation für zwei Berufskollegen. In einem nächsten Tableau sehen wir Pelle, in seiner Leibesfülle den Bildvordergrund ausfüllend, auf dem Bett eines Hotelzimmers sitzen, während Lennart nur mit einem T-Shirt bekleidet am Fenster steht und seine Armbanduhr aufzieht. In der Szene fallen lediglich wenige Sätze, aber die Szenerie an sich ist komisch genug. Oft sind es unbedeutende Details, die komische Momente hervorrufen, so auch eine weitere Szene in SONGS FROM THE SECOND FLOOR, in der Kalle eine Fachmesse besucht. Der rechte Bildrand ist mit mehreren lebensgrossen Kruzifixen

ausgestattet. Auf einem runden Tisch im Vordergrund liegen einige kleinere Kruzifixe. Ein Verkaufsassistent versucht, ein weiteres grosses Kreuz in der Mitte rechts im Bild zu flicken, bei dem ein Nagel aus der Hand der Jesusfigur gefallen ist. Er lässt die Hand der zu befestigenden Figur kurz los, um einen weiteren Nagel zu suchen. So baumelt der Jesus nun einhändig am Kreuz hin und her. In diesem Beispiel ist die Situationskomik nicht an eine Figur, sondern ein Objekt gebunden.

In *YOU, THE LIVING* ist die Bildkomik besonders in Zusammenhang mit dem Tragikomischen noch konsequenter zu verfolgen. Ein sehr bildhaftes Beispiel ist folgende Szene: sintflutartiger Regenfall, ein kleines Bushäuschen ist «vollgepfercht» mit Büroleuten, die versuchen trocken zu bleiben. Diese Szenerie erzeugt mit einer minimalen Gestaltung einen überaus humorvollen Augenblick. Dennoch ist Anderssons Sarkasmus auch in einer solchen Szene spürbar. Denn als eine weitere Figur unter dem Dach des Bushäuschens Unterschlupf sucht, bewegt sich keiner der Leute auch nur einen Zentimeter. Die Gemeinschaft gewährt dem tropfnassen Mann kein trockenes Plätzchen. Dies wiederum erzählt auch viel über das Menschenbild in *YOU, THE LIVING*. «Die meisten äusserlich wunderbar komischen Momente sind voll von traurigen Merkmalen, für den der den düsteren Gehalt der Situation realisiert», wie Brandlmeier zur Stummfilmburleske bemerkt (1983: 83). Genau dies finden wir in den meisten Tableaus von Andersson wieder.



Abb. 22 YOU, THE LIVING: Bildkomik

Im ersten Tableau nach der Titeleinblendung von YOU, THE LIVING werden wir als Zuschauer mitten in Anderssons tragikomisches Universums eingeladen. Die Situation kennen wir bereits: eine Totale auf das grosse Fenster einer Restaurantküche, der Chef schaut aus dem Fenster. Ein buckliger Greis schiebt sich mit einer Gehhilfe von links ins Bild. Sein Hund hat sich so fest in der Leine verheddert, dass der alte Mann ihn, ohne es zu merken, auf dem Rücken über das Pflaster schleift. Die Szene ist gleichzeitig komisch und tragisch. Damit verdichtet Andersson die Themen und die Grundstimmung seines Films bereits im ersten Tableau. Das Tragikomische ist auch eine Facette des Burlesken, es hat etwas Fieses, Sarkastisches.



Abb. 23 YOU, THE LIVING: Tragikomik

Eine andere bildhaft destruktive Szene ist folgende: Der untersetzte Mann im Trenchcoat geht bei Mia vorbei, um ihr einen Blumenstrauß zu überreichen. Bereits bevor die eigentlich komische Situation entsteht, lässt uns die Übermotiviertheit des Blumenboten, erkennbar an seiner Haltung und der Art, wie er den Blumenstrauß hinter seinem Rücken versteckt hält, schmunzeln. Das Komische im Bild aber ist im Grunde der Zustand nach dem missglückten Überbringen der Blumen. Der Strauß klemmt nun in der Tür, und der arme Mann schleicht verduzt und enttäuscht davon. Die Tragik der Szene wird uns aber erst im folgenden Tableau richtig bewusst. Der untersetzte Mann steht nun verloren im Erdgeschoss und fühlt sich von der Welt missverstanden und alleingelassen, denn selbst sein übertriebenes Heulen bringt ihm keine tröstende Aufmerksamkeit. Dabei will er doch einfach geliebt und wahrgenommen werden. Ein weiteres Tableau, dessen Tragikomik nicht nur sehr bildhaft ist, sondern den Aspekt des *Slapstick*-Humors noch stärker hervorhebt, findet sich in SONGS FORM THE SECOND FLOOR. Wir haben die Szene bereits im Zusammenhang mit der

Figur als Masse beschrieben: Ein Mann hat sich die Finger in einer Zugtür eingeklemmt. Das Bild des am Zug hängenden Mannes mit dem unmöglich verdrehten Körper gibt ein sehr komisches Bild ab (vgl. Abb. 16).

Wie wir hier gesehen haben, zieht sich das Körperliche, insbesondere die körperliche Komik, also die wortlose Burleske, die sich an die Stummfilme anlehnt, durch beide Filme hindurch. Die meisten komischen Szenen haben einen ernsteren bis tragischen Unterton, was aber die *Komik der Situationen* nicht vermindert.

### 3.8 Melancholische Grundstimmung

Anderssons Filme sind von einer melancholischen Grundstimmung durchzogen, die von den beschriebenen burlesken Momenten immer wieder durchbrochen werden. Diese Grundstimmung äussert (oder veräusserlicht) sich in verschiedensten Motiven, an den Figuren selbst und in der Mise en scène.

Ein erster Aspekt, der zwar banal klingen mag, aber doch als Ausgangslage dient, um überhaupt eine solche Stimmung zu erzeugen, ist das Kernthema dieser Arbeit, nämlich die Beschaffenheit der Figuren. Auffallend viele dicke Figuren bevölkern Anderssons Universum: das Alkoholikerpärchen Uffe und Mia, Olle, der auf dem Balkon steht, der Paukenspieler, die Pflegechwester im Hintergrund, der Mann im Trenchcoat, die Frau des Souphophonisten, Jan Molin und der Coiffeur, Pelle, der Zauberer, die Frau des Zaubertrickopfers, Kalle, seine Frau, Svens Geist – um nur einige zentrale Figuren zu benennen. Ihre Körperfülle sticht auch immer wieder aus all den Massenszenen heraus und oft sind Requisiten-Figuren besonders kräftig gebaut. Alleine diese körperlichen Dispositionen bedingen, dass sich die Figuren langsam und eher wenig bewegen, eben träge werden, nicht vorankommen, «stecken bleiben». Dies sind Attribute, die auch dem von Melancholie geplagten Menschen zugeschrieben werden. In *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* ist das «Sitzen» nicht nur eine häufige *Tätigkeit* bzw. ein häufiges «Nichtstun», sondern eine Tugend. Wir werden noch darauf zurückkommen.

Die Grundstimmung der Filme ist auch stark geprägt von der Art und Weise, wie die Figuren miteinander umgehen. Im Grunde will jede dieser Figuren bloss geliebt oder zumindest wahrgenommen werden, so wie der Blumenbote, der von seiner Angebeteten harsch zurückgewiesen wird. Ein anderes Beispiel aus dem Arbeitsalltag zeigt in seiner ganzen Einfachheit das verzweifelte Ringen um Aufmerksamkeit: Eine kleine Bürogemein-



schaft, im Vordergrund sitzt ein Angestellter und macht irgendwelche Berechnungen. Hinter ihm stehen zwei Türen offen. In der einen ist ein weiterer Angestellter zu sehen, Holger. Er sitzt an seinem Schreibtisch und wartet wie ein Sprinter, angespannt auf den Startschuss. Dann steht er auf einmal auf und fragt seinen Arbeitskollegen im Vordergrund, ob er ihn gerufen habe. Dieser verneint und fragt seinerseits weiter, ohne den Kopf zu drehen, ob Jonas, der Arbeitskollege nebenan, Holger gerufen habe. Typischerweise hat auch hier wieder einmal jemand nicht richtig zugehört, so muss die Frage wiederholt werden. Auch Jonas verneint aber und fragt wiederum weiter, ob denn Lasse, der vierte Arbeitskollege, Holger gerufen habe. Doch auch dieser hat Holger nicht gerufen und sagt dies dem Kollegen im Vordergrund, der dies Holger mitteilt. Hierauf setzt sich Holger wieder an seinen Schreibtisch zurück, genauso ratlos wie schon zu Beginn der Szene und umso enttäuschter. Die Situation zeigt anhand einer sehr simplen und reduzierten Handlung die Isolation und Einsamkeit der Figuren und ist gleichzeitig beispielhaft für das Kommunizieren in den beiden Filmen überhaupt. Es ist hier wiederum die minimalistische Inszenierung, die solch feinen Handlungen Raum gibt. Holger verkörpert das urmenschliche Bedürfnis nach Aufmerksamkeit und Bestätigung, das ihm jedoch verwehrt wird.



Abb. 24 YOU, THE LIVING: Bedürfnis nach Aufmerksamkeit

Das Unvermögen und auch die Unlust aufeinander einzugehen, zeigt sich, wie wir bereits einige Male festgestellt haben, in der Art wie die Figuren miteinander umgehen. Sie haben die sinnlose Angewohnheit, ihre Dialoge aus den unmöglichsten Positionen heraus zu führen. Man erinnere sich an das Gespräch in der Anfangsszene aus *SONGS FROM THE SECOND FLOOR*, bei dem Lennart unter der Sonnenhaube versteckt liegt. Die Gesprächspartner haben keinen Blickkontakt, weil der eine dem andern den Rücken zuwendet. Diese asoziale Positionierung der Figuren im Raum ist typisch für die beiden Filme, so beispielsweise auch für Olle, der auf dem Balkon mit seiner Frau im Off spricht. Oder da ist die Szene mit der Frau, welche hinter ihrem verzweifelten Mann, einem Finanzspezialisten, steht, der am Küchentisch sitzt und über Zahlen nachgrübelt. Sie möchte ihm helfen, kann jedoch die räumliche und innere Distanz zwischen ihnen nicht überwinden. Oder erinnern wir uns an Mia und Uffe, die sich letztlich nie direkt gegenüberstehen, wenn sie miteinander sprechen. Letztlich ist der Ausdruck «miteinander sprechen» in den meisten Fällen sehr unpassend. Es sind einseitige Dialoge, in denen immer einer den Dialog oder eben mei-

stens eigentlich den Monolog bestreitet und der andere sich entweder gar nicht, durch unverständliche Laute oder einzelne Wörter beteiligt.

Die Extremform der Unfähigkeit zum Dialog manifestiert sich in folgender Szene: Im Vorzimmer einer psychiatrischen Praxis warten verzweifelte Figuren auf den Arzt. Ein alter Herr kommt herein und geht abgekämpft durch den Gang. Erst als ihn ein Patient anspricht, merkt man, dass er der Arzt ist. Er betritt sein Behandlungszimmer, begrüsst die Arztgehilfin und zieht seinen weissen Kittel an. Erschöpft schaut er auf den Stapel Krankenblätter. Dann positioniert er sich frontal zur Kamera und stellt sich dem Zuschauer vor. Wir erfahren, dass er seit 27 Jahren Psychiater ist und die Geschichten der vergrämten Patienten ihn völlig ausgebrannt haben. Diese sind unzufrieden, wollen aber glücklich sein. Sein Menschenbild zeigt seine Frustration. Da er keine Energie mehr hat, stundenlang den Sorgen der egoistischen und geizigen Patienten zuzuhören, verschreibt er ihnen Medikamente. Symptomatisch und auch ironisch für diese von Melancholie geprägte Welt ist, dass der Psychiater am resigniertesten von allen erscheint. Der Monolog des Psychiaters reiht sich in das Unvermögen der Kommunikation ein. Das «In-die-Kamera-Sprechen» wird so zum Symbol dafür. Weil die Figuren mit ihrer Umgebung nicht kommunizieren können, wenden sie sich dem Kinopublikum zu, (weil wir die einzigen sind, die sich für ihre Probleme interessieren!).



Abb. 25 YOU, THE LIVING: direkte Adressierung

Während der Psychiater die totale Resignation verkörpert, versinnbildlichen der Sousaphonist und seine Frau die burleske Durchbrechung dieser Tragik. Der Sousaphonist klagt über Finanzprobleme. Er hält einen Monolog, während die Frau sich auf ihm vergnügt und nicht auf ihn eingetragisch und komisch zugleich. Nicht nur das Ungleichgewicht zwischen Mann und Frau in körperlicher Hinsicht, sondern auch hinsichtlich der unterschiedlichen Bedürfnisse wird ersichtlich. Die Szene hat so auch etwas Absurdes. Dieses Oszillieren zwischen Schwermut und Komik ist bezeichnend für Anderssons Filme und kennzeichnet auch die *Melancholie*. Das Erkennen der Absurdität des Lebens hat zur Folge, dass der Melancholiker keine sinnhaften Kategorien mehr fassen kann, was gar das melancholische Leiden sinnlos macht. So schlägt die düstere Situation oft in eine übersteigerte Unbeschwertheit um, in einen burlesken Anarchismus.

Das Thema der Wiederholung ist sowohl in *bursleken* wie auch in *melancholischen* Kategorien zu verorten. Die sich wiederholenden Dialoge sind bezeichnend für das Gefangensein der Figuren in ihrem gleichbleibenden

Gemütszustand. In *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* fällt folgender Satz immer wieder: «Geliebt sei, wer sich hinsetzt.» Der Satz ist als Schrifttafel ganz am Anfang des Films zu sehen und ist ein Zitat aus Vallejos Gedicht (vgl. 3.1). Dieser Satz wird vom gesunden Sohn von Kalle jedes Mal wiederholt, wenn er seinen kranken Bruder im Krankenhaus besucht. Das Motiv des Sitzens zieht sich durch den ganzen Film. Besonders der gesunde Sohn wird damit konfrontiert, selbst in Situationen die eigentlich nichts damit zu tun haben. Zum Beispiel als einer der Generäle in sein Taxi steigt und sagt: «Es ist gut ein bisschen zu sitzen.» Ein zweiter programmatischer Satz in *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* wird ebenfalls öfters wiederholt und steht für die fatalistische Grundeinstellung der Figuren: «Alles hat seine Zeit.» Es ist also sinnlos sich zu bewegen, denn was kommen muss, kommt so oder so, man setzt sich also lieber einfach hin. So kommt Kalle eben auch nicht aus seiner Lethargie heraus und wiederholt in jedem Tableau, dass sein Sohn vom Gedichteschreiben verrückt geworden sei. Tatsächlich ist sein Sohn, der kranke Dichter, der Inbegriff des Melancholikers. Er regt sich nicht mehr. Die Figur ist dermassen überzeichnet, dass sie ins Absurde kippt. *YOU, THE LIVING* wiederum wird geprägt vom Leitsatz: «Niemand versteht mich.» Mit diesem Satz wird die ganze Problematik der Figuren auf den Punkt gebracht. Sie fühlen sich aber nicht nur nicht verstanden, sondern sie werden auch nicht wahrgenommen bzw. nehmen sich gegenseitig nicht wahr. So müssen sie sich auch stetig vergegenwärtigen, dass sie eigentlich noch Leben. Denn manchmal entsteht das Gefühl, als wären diese Figuren in einer Zwischenwelt gefangen, weder tot noch lebendig. So passt auch das Motiv der Lethe dazu.



Abb. 26 SONGS FROM THE SECOND FLOOR: *Figurentyp* der melancholische Dichter

Das Zwischenweltliche wird ebenfalls durch Lichtsetzung und Farbgestaltung unterstrichen. Die Farben sind in beiden Filmen entsättigt und lassen das Bild sehr flächig erscheinen. So bringen sie alles an die Oberfläche. Das ganze Bild ist immer gleichmässig ausgeleuchtet, es entstehen auch keine Schatten, in denen sich die Figuren verstecken könnten. Die ausgewogene Licht- und Farbgestaltung setzt somit alle Figuren auf eine Ebene. Pastellfarben, vor allem Blau-, Grau und Brauntöne herrschen vor und legen sich wie einen Schleier über das Bild. Diese Uniformierung äussert sich auch in den Kleidern, die sich dieser reduzierten Farbpalette anpassen. Die weissen Gesichter und bleichen Leiber verleihen der Atmosphäre etwas Geisterhaftes. Die weissen Gesichter sind schliesslich auch eine Referenz an den weissen Clown, von dem Andersson spricht, und an Buster Keaton. Wie keine anderen verkörpern sie den ewig menschlichen Konflikt zwischen Tragik und Komik.

## 4 Fazit

Das auf den ersten Blick auffälligste Merkmal von SONGS FROM THE SECOND FLOOR und YOU, THE LIVING ist die Inszenierung in *Tableaus*. Jedes *Tableau* zeugt in seiner Komposition von einer einzigartigen Konsequenz und Kompromisslosigkeit – einem Kunstmaler gleich, der sich für den perfekten Moment entscheidet und diesen auf die Leinwand bannt. Andersson entscheidet sich in SONGS FROM THE SECOND FLOOR für 46 und in YOU, THE LIVING für 58 *Situationen*, die er in seinen *Tableaus* verewigt. Damit entsteht nicht nur ein *cinéma du plan* sondern auch ein *Kino der Situationen*, wie das Epstein gefordert hat: «Je désire des films où il se passe non rien, mais pas grand'chose. [...] Il n'y a que des situations, sans queue ni tête (Epstein zit. nach Tröhler 2008: 286). Das *Tableau* genügt als Gefäß für alle Elemente, die eine *Situation* beschreiben, und so ist das Einnehmen einer weiteren Perspektive durch die Montage nicht notwendig. Für Bazin zwingt die Montage dem Zuschauer sozusagen eine Interpretation der dargestellten Ereignisse auf. Deshalb ist für ihn die Tiefenschärfe «ein dialektischer Fortschritt in der kinematografischen Sprache» (1975: 57). Bazin kommt folgerichtig zum Urteil, dass die Montage ihrer Natur nach der Vieldeutigkeit widerspricht, die Tiefenschärfe dagegen die «Vieldeutigkeit in der Bildstruktur» wieder einführt (ebd. 40). Diese Aussage schliesst den Kreis zum Vermögen des *Tableaus*, mit der Auswahl einer einzelnen *Situation* den maximalen Ausdruck herauszuholen und jeder Facette im Bild eine gleichberechtigte Wirkungsmöglichkeit zu gewähren.

Dies gilt vor allem für die Figuren, die im Mittelpunkt dieses Universums und der *Tableaus* stehen. Andersson sucht sich das «Material» bzw. die Schauspieler für seinen Film nach ihrer Beschaffenheit aus, modelliert sie und akzentuiert ihre Eigenarten. Mit diesen Figuren schafft er allgemein verständliche *Figurentypen* mit einer natürlichen Individualität. Aus der Kombination dieser individuellen, profilmischen Qualitäten mit der sche-

matischen, stereotypen Gestaltung entstehen Figuren mit einer *plastisch-sinnlichen Präsenz*. Der phänomenologischen Facette der Figur fügt Andersson einzelne, sehr präzise Elemente bei. Der Gitarrist Micke in *YOU, THE LIVING* ist der Prototyp eines jungen Musikers. Dem Darsteller wurde das Requisit, die Gitarre, in die Hände gedrückt, er wurde eingekleidet und friiert. Alles andere liegt schon in seiner Körperhaltung und seiner physischen Beschaffenheit.

Durch die präzise Konstruktion der Figuren wird vom ersten Augenblick an klar, wer und was sie sind. Die Präsenz der Figur wird verstärkt, weil die Figur konstant ist und sich nicht entwickelt. Es findet also keine semantische Verschiebung statt, wie beim «Mauerblümchen, das zur Ballkönigin wird». Dem Zuschauer werden die Figuren mit Hilfe von plastisch-sinnlichen Objekten und Attributen erklärt, und so wird die Figur rein an der Oberfläche gestaltet – also über das *ästhetisch Spezifische des Films*.

Dieses *Spezifische* verweist auch auf den frühen Film, der noch andere Umgangsformen mit dem Visuellen pflegte als der heutige. Im Attraktionskino stellen sich die Figuren aus, vor allem Schausteller und Zauberer, die ihre Künste vorzeigen. Frontal im Bild, mit Blick in die Kamera laden sie die Zuschauer ein und richten die Aufmerksamkeit auf sich. Vor allem in *YOU, THE LIVING* wird der Blick der Figuren gebraucht, um eben diese Aufmerksamkeit und auch das Mitgefühl des Zuschauers zu erreichen. Die beiden Filme können durch die Inszenierung in *Tableaus*, die Ausstellungs- und Schaulust der Figuren, deren direkte Blicke in die Kamera und durch die kaum vorhandene Narration als Echo des frühen und des Stummfilms betrachtet werden. Einen weiteren Rückverweis auf das Attraktionskino stellen die burlesken Situationen und die körperliche Komik der Figuren dar.

Die radikale Vergegenständlichung der Figuren, die sich erst durch die konsequente *Tableauinszenierung* vervollständigt, bedeutet auch, dass den Situationen und der Stimmung mehr Gewicht gegeben wird als der Narra-



tion. Damit wird nicht nur dem Zuschauer mehr Raum zum Denken eröffnet, sondern dahinter ist eine Haltung und eine Sicht auf das Medium Film erkennbar. Eine Haltung, die wiederum dieses *ästhetisch Spezifische des Films* in den Vordergrund rückt. So sind Anderssons Filme im Grunde auch Träger einer Kunstkonzeption. Diese setzt auf die *audiovisuelle Präsenz*: die Tiefenschärfe in den szenischen Tableaus, die mediale Oberfläche mit ihrem sinnlich-plastischen Ausdruckspotential und die physische Beschaffenheit der Figuren.

Die Figurengestaltung, die Komposition und Orchestrierung der Szenen ist mit einer solchen Akribie durchgehalten, dass die einzelnen *Tableaus* zu Sinnbildern des menschlichen Daseins werden. Die *Tableauinszenierung* ist im Grunde eine konsequente Weiterführung der *Figureninszenierung*. In den alltäglichen *Situationen* der *Tableaus* entfaltet sich der menschliche Mikrokosmos mit minimalistischen Mitteln zu einem stilisiertem Realismus. Die Szenen in *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* und *YOU, THE LIVING* haben in ihrer Abstraktion etwas Allgemeingültiges und halten den Menschen (Zuschauern) den Spiegel vor. Die Figuren stecken in ihrem melancholischen Gemütszustand und in ihren Tableaus fest. Die Situation des greisenhaften Generals, der in seinem zerfallenden Körper, seinem Gitterbett und im Tableau gefangen ist, symbolisiert dieses fatalistische Universum. Sein schwacher Hilferuf in der Nacht wird von niemandem gehört. Auch die Figur des Psychiaters, der eigentlich in der Position des Helfers ist, ist wegen seiner Arbeit so ausgelaugt und resigniert, dass er sich nur noch beim Kinopublikum Gehör verschaffen kann. Diese melancholische Grundstimmung wird jedoch immer wieder mit burlesken Momenten durchbrochen. Durch das Oszillieren zwischen dem Tragischen und dem Komischen dringt Anderssons Menschenbild an die Oberfläche. Es geht in den einzelnen Situationen immer wieder um die existenziellen Bedürfnisse: gesehen, verstanden und geliebt werden. Die meisten Figuren bleiben in ihrer Trägheit stecken, diejenigen, die versuchen, ihre Bedürfnisse zu be-

friedigen, werden wieder auf ihren ursprünglichen Platz zurückgewiesen. Die Filme stellen den Ist-Zustand meistens durch burleske Momente wieder her und führen die Figuren zurück in ihren bedächtigen Trott.

So gilt für *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* und *YOU, THE LIVING*, was Bresson notiert:

Nicht drehen, um eine These zu illustrieren oder um Männer und Frauen festgelegt auf ihre äussere Erscheinung zu zeigen, sondern um die Materie zu entdecken, aus der sie gemacht sind. Dieses ›Herz des Herzens‹ erreichen, dass sich weder von der Poesie erfassen lässt, noch von der Philosophie, noch von der Dramaturgie (Bresson 1975: 27).

## Filmographie

DU LEVANDE (YOU, THE LIVING, Roy Andersson, S 2007)

(DVD: pelicanfilms, looknow)

SÅNGER FRÅN ANDRA VÅNINGEN (SONGS FROM THE SECOND FLOOR, Roy Andersson, S 2000)

(DVD: boomerang pictures, filmfreak)

GILIAP (Roy Andersson, S 1975)

EN KÄRLEKSHISTORIA (A SWEDISH LOVE STORY, Roy Andersson 1970)

REPAS DE BÉBÉ (Louis Lumière F 1895)

ROUGH SEA AT DOVER (Robert W. Paul & Birt Acres UK 1895)

## Abbildungsverzeichnis

Sämtliche Abbildungen sind den aufgeführten DVDs der entsprechenden Filme entnommen, siehe Filmographie.

## Bibliographie

- Amiel, Vincent (1998): *Le corps au cinéma*. Paris: PUF.
- Arnheim, Rudolf (1979 [1931]): Lob der Charge. In: Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Frankfurt a/M.: Fischer, 113-115.
- Arnheim, Rudolf (2002 [1932]): *Film als Kunst*. Baden-Baden: Suhrkamp.
- Aumont, Jacques / Marie, Michel (2001): *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris: Nathan.
- Balázs, Béla (2001 [1924]): *Schriften zum Film. Erster Band. «Der sichtbare Mensch» Kritiken und Aufsätze 1922-1926*. Hg. v. Helmuth H. Diederichs [u.a. mit zeitgenössischen Rezensionen von Robert Musil] München: Hanser.
- Barthes, Roland (1992): *Die Lust am Text*. Frankfurt a/M.: Suhrkamp. Original: Franz. 1973: *Le plaisir du texte*.
- Barthes, Roland (1994 [1973]): Diderot, Brecht, Eisenstein. In: *Œuvre complètes*. Tome II. 1966 – 1973. Paris: Éditions du seuil.
- Bazin, André (1975): *Was ist Kino?* Köln: DuMont Schauberg. Original: Franz. 1958: *Qu'est-ce que le cinéma?*
- Belloï, Livio (1997): L'invention du personnage. In: *Iris* 24, 59-76.
- Bergson, Henri (1988): *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Frankfurt am Main: Sammlung Luchterhand. Original: Franz. 1899: *Le rire*.
- Böhme, Hartmut (2006): Kritik der Melancholie und Melancholie der Kritik. In: Frölich, Margrit / Gronenbron, Klaus / Visarius, Karsten (Hg.): *Kunst der Schatten: Zur melancholischen Grundstimmung des Kinos*. Marburg: Schüren, Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 23, 11-27.
- Bossy, Franziska (2007): Genial, brutal, trivial. In: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,druck-515095,00.html> [17.10.2010].
- Brandlmaier, Thomas (1983): *Filmkomiker: Die Errettung des Grotesken*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Branigan, Edward (1992): *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge.
- Braudy, Leo / Cohen, Marshall (1999): *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Fünfte Ausgabe. New York, Oxford University Press.
- Bresson, Robert (1975): *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard. Dt. 1980: *Noten zum Kinematographen*. München: Carl Hanser.

- Burton, Robert (1995): *Die Anatomie der Melancholie: ihr Wesen und Wirken, ihre Herkunft und Heilung philosophisch, medizinisch, historisch offengelegt und seziert*. Hg. v. von Werner v. Koppenfels. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung. Original: Engl. 1621: *Anatomy of Melancholy*
- Clayton, Alex (2007): *The Body in Hollywood Slapstick*. Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company.
- Daničić, Tamara (2002): Zeiträume aus Fleisch und Blut: Chronothopische Konstellationen in zwei Filmen von Pedro Almodóvar. In: Dürr, Susanne / Steinlein, Almut (Hg.): *Der Raum im Film = L'espace dans le film*. Frankfurt am Main: Lang, 311-320.
- Diderot, Denis (1964): *Das Paradox über den Schauspieler*. Frankfurt am Main: Insel Verlag. Original: Franz. 1773: *Paradoxe sur le comédien*
- Dreux, Emmanuel (2007): *Le cinéma burlesque, ou, La subversion par le geste*. Paris: L'Harmattan.
- Eder, Jens (2008): *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.
- Freud, Sigmund (1963): Trauer und Melancholie. In: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: Fischer. 421-480.
- Frölich, Margrit / Gronenbron, Klaus / Visarius, Karsten (Hg.) (2006): *Kunst der Schatten: Zur melancholischen Grundstimmung des Kinos*. Marburg: Schüren, Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 23.
- Gardies, André (1992): *200 mots-clés de la théorie du cinéma* Paris: Cerf.
- Gardies, André (1993): L'acteur-personnage. Paris: Hachette. In: *Le récit filmique*, 53-68.
- Gardies, André (2002): L'espace à travers champ. In: Dürr, Susanne / Steinlein, Almut (Hg.): *Der Raum im Film = L'espace dans le film*. Frankfurt am Main: Lang, 25-32.
- Gaudreault, André (1984): Narration et monstration au cinéma. In: *Hors Cadre 2*, 87-98.
- Genette, Gérard (2010): Die Erzählung. Paderborn: Fink. Original: Franz. 1966, 1969, 1972: *Figures I-III*.
- Glatzel, Johan (1999): Melancholie – Literarischer Topos und psychiatrischer Krankheitsbegriff. In: Walther, Lutz (Hg.): *Melancholie*. Leipzig: Reclam, 200-215.
- Grob, Norbert et. al. (2009): «Less is more». Das Minimalistische als ästhetisches Prinzip. In: *Kino des Minimalismus*. Bender: Mainz, 7-25.
- Grob, Norbert et. al. (2009): *Kino des Minimalismus*. Bender: Mainz.

- Gunning, Tom (1996): Das Kino der Attraktionen: der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde. In: *Meteor* No 4, 25-34. Original Engl. 1986: The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-garde.
- Gunning, Tom (1999 [1989]): An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)incredulous Spectator. In: Braudy, Leo / Cohen, Marshall (Hg.): *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Fünfte Ausgabe. New York: Oxford University Press, 818-832.
- Hamon, Philippe (1977 [1972]): Pour un statut sémiologique du personnage. In: Barthes, Roland et. al. (Hg.): *Poétique du récit*. Paris: Editions du seuil, 115-180.
- Heller, Heinz B. / Prümm, Karl / Peulings, Birgit (Hg.) (1999): *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Marburg: Schüren.
- Hickethier, Knut (1999): Der Schauspieler als Produzent. Überlegungen zur Theorie des medialen Schauspielens. In: Heller, Heinz B. / Prümm, Karl / Peulings, Birgit (Hg.): *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Marburg: Schüren, 9-31.
- Howard, David (1998): *Drehbuchhandwerk: Techniken und Grundlagen mit Analysen erfolgreicher Filme*, [engl. 1993]. Köln: Emons. Original: Engl. 1993: *The Tools of Screenwriting*.
- Jannidis, Fotis (2004): *Figur und Person: Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: de Gruyter.
- Kessler, Frank (1996): Ostranenie. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus. In: *Montage AV* 5/2, 51-65.
- Kessler, Frank (1996): Photogénie und Physiognomie. In: Campe, Rüdiger / Schneider, Manfred (Hg.): *Geschichten der Physiognomik*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 515-534.
- Kessler, Frank (1998): Lesbare Körper. *KinoTop* 7, 15-28.
- Kessler, Frank (2007): Von der Filmologie zur Narratologie. Anmerkungen zum Begriff der Diegese. In: *Montage AV* 16/2, 9-16.
- Klibansky, Raymond / Panowsky, Erwin / Saxl, Fritz (1990): *Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. Original Engl. 1964: *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*. London: Nelson.
- Klibansky, Raymond / Panowsky, Erwin / Saxl, Fritz (1999): Die Lehre von den «quattro humores». In: Walther, Lutz (Hg.): *Melancholie*. Leipzig: Reclam, 29-48.
- Kloth, Eva-Maria (2006): Zur Ikonologie von Albrecht Dürriers «Melancholia I» In: Frölich, Margrit / Gronenbron, Klaus / Visarius, Karsten

- (Hg): *Kunst der Schatten: Zur melancholischen Grundstimmung des Kinos*. Marburg: Schüren, Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 23, 29-40.
- Kobayashi, Toshiaki (1998): *Melancholie und Zeit*. Basel: Stroemfeld/Nexus.
- Kracauer, Siegfried (2005): *Theorie des Films*. Band 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Original: Engl. 1960: *Theory of Film*.
- Lenssen, Claudia (2006): Schön traurig. Bemerkungen zur Melancholie im Film. In: Frölich, Margrit / Gronenbron, Klaus / Visarius, Karsten (Hg): *Kunst der Schatten: Zur melancholischen Grundstimmung des Kinos*. Marburg: Schüren, Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 23, 81-92.
- Lepenies, Wolf (2006): *Melancholie und Gesellschaft: mit einer neuen Einleitung: Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lotman, Jurij (1977): *Probleme der Kinoästhetik: Einführung in die Semiotik des Films*. [Russ. 1977] Frankfurt am Main: Syndikat.
- Lotman, Jurij (1994): Mögliche Welten. Gespräch über den Film. In: *Montage AV* 3/2, 139-150.
- Lukács, Georg (1992): Gedanken zu einer Ästhetik des „Kinos“. In: Schweinitz, Jörg (Hg.): *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium, 1909-1914*. Leipzig: Reclam, 300-305.
- Maltby, Richard / Craven, Ian (2003 [1995]): *Hollywood Cinema*. Oxford: Blackwell.
- McConnell Frank D. (1975): *The Spoken Seen. Film & the Romantic Imagination*. London: John Hopkins University Press.
- Metz, Christian (1972): *Semiologie des Films*, Bd. I. München: Koch. Original: Franz. 1968: *Essais sur la signification du cinéma*, Bd. I.
- Metz, Christian (2003 [1968-1972]): *Essais sur la signification au cinéma*. Band I und II. Paris: Klincksieck.
- Metzler Lexikon Philosophie: Begriffe und Definitionen (2008): (Hg.) Precht, Peter / Burkhard, Franz-Peter. Stuttgart: Metzler.
- Müller, Gottfried (1964): *Theorie der Komik*. Würzburg: Konrad Triltsch.
- Odin, Roger (1988): Du spectateur fictionalisant au nouveau spectateur. Approche sémio-pragmatique. *Iris* 8, 121-139
- Peters, Patrick (2007): *Edda. Einführung*. Essen: Oldib.
- Pinel, Vincent (1996): *Vocabulaire technique du cinéma*. Paris: Nathan.
- Rissing, Thilo (2008): *Jenseits von Mythos und Melancholie: philosophisch-theologische Überlegungen im Anschluss an das Kino von Theo Angelopoulos*. Marburg: Schüren.

- Sahli, Jan (2008): Der Zauber des Materials. Gegenständlichkeit und Seherfahrung in Fotografie und Film der Weimarer Republik. In: von Arburg, Hans-Georg et. al. (Hg.): *Mehr als Schein: Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*. Zürich: Diaphanes, 101-117.
- Scherer, Christina (2006): Zeit/Räume der Melancholie. Reflexionen des melancholischen Zeitbewusstseins im Film In: Frölich, Margrit / Gronenbron, Klaus / Visarius, Karsten (Hg.): *Kunst der Schatten: Zur melancholischen Grundstimmung des Kinos*. Marburg: Schüren, Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 23, 11-27.
- Schweinitz, Jörg (1999): Zur Erzählforschung in der Filmwissenschaft. In: Lämmert, Eberhard (Hg.): *Die erzählerische Dimension: eine Gemeinsamkeit der Künste*. Berlin: Akademie Verlag, 73-87.
- Souriau, Etienne (1997): Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. In: *Montage AV* 6/2, 140-157.
- Taylor, Henry / Tröhler, Margrit (1999): Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm. In: Heller, Heinz B. / Prümm, Karl / Peulings, Birgit (Hg.): *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Marburg: Schüren, 137-153.
- Tessé, Jean-Philippe (2007): *Le Burlesque*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Trilling, Lionel (1943): *E.M. Forster. Norfolk*, Conneticut: New Directions Books.
- Tröhler, Margrit / Taylor, Henry (1997): De quelques factettes du personnage humain dans le film de fiction. In: *Iris* 24, 33-58.
- Tröhler, Margrit (2007a): *Offene Welten ohne Helden: Plurale Figurenkonstellationen im Film*. Marburg: Schüren.
- Tröhler, Margrit (2007b): Die sinnliche Wahrnehmung der Dinge oder: die skeptische Versöhnung mit der Moderne durch den Film. In: Kiening, Christian (Hg.): *Mediale Gegenwärtigkeit*. Zürich: Chronos, 283-306.
- Tröhler, Margrit (2008): Vom Schauwert zur Abstraktion. Filmische Bewegungen des Denkens im Sichtbaren. In: von Arburg, Hans-Georg et. al. (Hg.): *Mehr als Schein: Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*. Zürich: Diaphanes, 151-166.
- Vanoye, Francis (1991): *Scénario modèles, modèles de scénario*. Paris: Nathan.
- Walther, Lutz (1999): *Melancholie*. Leipzig: Reclam.



## Lebensläufe

**Reta Guetg**, geb. 17. Mai 1983

Heimatort: Savognin (GR)

1999-2002: Eidgenössische Matura, Neusprachen: Literaturgymnasium Bern-Kirchenfeld (BE)

2003-2006: Studium der Publizistik (Hauptfach), Filmwissenschaft (1. Nebenfach), Deutsche Sprachwissenschaft (2. Nebenfach), Universität Zürich

2007: Semester an der Universität Lausanne, Université de Lausanne, Faculté des Lettres (UNIL)

2006-2010: Filmwissenschaft im Rahmen des universitätsübergreifenden Master-Studiengangs *Netzwerk Cinema CH*, Universität Zürich

2006 - Künstlerische Co-Leitung Internationales Kurzfilmfestival shnit

**Eva Schweizer**, geb. 6. März 1981

Heimatort: Kradolf-Schönenberg (TG)

1997-2001: Eidgenössische Matura Typus D (Neusprachen): Kantonsschule Wettingen (AG)

2002-2006: Studium der Anglistik (Hauptfach), Filmwissenschaft (1. Nebenfach), Deutsche Literaturwissenschaft (2. Nebenfach), Universität Zürich

2007: Semester an der Universität Lausanne, Université de Lausanne, Faculté des Lettres (UNIL)

2007: Austauschsemester in Kopenhagen, Københavns Universitet Amager (KUA)

2006-2010: Filmwissenschaft im Rahmen des universitätsübergreifenden Master-Studiengangs *Netzwerk Cinema CH*, Universität Zürich

2010 - Programmassistenz HD suisse (SRF, Schweizer Radio und Fernsehen)