

Vorlesung (Winter 09/10):

Der lustige Film

Vorlesung 13 (21. 1. 2010) **The Royal Tenenbaums** (Wes Anderson, USA 2001)

(Lorenz Engell)

1. Einleitung

- Ausblick auf die Vorlesung: 1. Mit diesem Film sind wir mehr oder weniger in der Gegenwart ankommen. Was ist das Kennzeichen des Gegenwartsfilms, gibt es überhaupt eines ? 2. Für das Genre der Komödie: These von der neuen Form der „melancholischen Komödie“ (Katja Hettich). Das prüfen wir in zwei Schritten: Film als DARSTELLUNG und 3. als HERSTELLUNG der Melancholie. 4. Schließlich aber ein anderer Begriff, den Jürgen Müller schon mitgebracht hat. DAS ABSURDE. Daneben machen wir Exkurse, u.a. zu einem weiteren wesentlichen filmtheoretischen Begriff, dem Begriff der „Mise en scène“, und einen Ausflug in das Ganze der Filmgeschichte: die Hauptepochen.

2. Die Hauptepochen der Filmgeschichte.

- Eine neue Epoche des Films ? Letzte Woche mit „The Big Lebowski“ ein ganz typisch postmoderner Film.
- Was sind die Epochen des Films ? Früher Film, Klassischer Film, Moderner Film, Postmoderner Film.
- **1. Früher Film: 1895-1915.** Anmerkung: Die Epochen überlappen sehr stark. Elemente des Frühen Films sind bis zum Ende der Stummfilmzeit und sogar darüber hinaus noch nachweisbar.
- Kennzeichen des Frühen Films: Cinema of attractions, Film als Sensation und Neuheit; Sensation liegt zunächst weniger in den gezeigten Dingen selbst als in der Tatsache Ihres Gezeigtwerdens, im Modus des Zeigens, Vorstellens, Zur Schau Stellens. Beispiel: Interaktion mit der Kamera, Bühnensituationen, Dominanz der Totalen. Dann gewinnen spektakuläre Vorkommnisse an Gewicht (von Militärparaden bis zu Facial Expressions) und Filmtricks (Méliès u.a.). Erzählung demgegenüber weniger ausgeprägt.

- Hier: In späterer Form noch bei Laurel und Hardy und bei Chaplin spürbar !
- **2. Klassischer Film: 1915-1945.** Anmerkung: Geht natürlich noch viel weiter, als post-klassischer Film bis zum Beginn des New Hollywood 1969, als neo-klassischer Film bis heute.
- Merkmale: Absolute Dominanz der erzählten Geschichte. Stellt sich auf die Basis stabiler, scheinbar naturgegebener Regeln: Ausschluß des Blicks in die Kamera: Unterscheidung diegetische Welt-wirkliche Welt; Unterscheidung Totale und Großaufnahme: Teil und Ganzes; Schuß-Gegenschuß-Prinzip (auch kombinierbar mit Totale vs. GA): Subjekt und Objekt. Parallelmontage, Akzelerationsmontage, Konvergenzmontage: Gleichzeitigkeit in der ablaufenden Zeit. Rückblende zur Unterscheidung von Vergangenheit und Zukunft; Traumsequenzen zur Unterscheidung des realen vom Imaginären. Kontinuität sichert die Identität der Handlung. Dazu: Starsystem und Genresystem.
- Im Effekt: Stabile Subjekte handeln in der Welt. Film dagegen bleibt als Medium unsichtbar, unspürbar: wir schauen in die erfundene Welt hinein. „Nur die Subjekte handeln darin (nicht der Film)“: Oliver Fahle.
- Hier: „Leoparden küßt man nicht“, „Sein oder Nichtsein“, „Das verflixte siebte Jahr“.
- **3. Moderne:** setzt nach Vorläufern (Citizen Kane, 1941; Ossessione, 1942) massiv nach 1945 ein; geht bis etwa 1980. Auch hier: Überlagerung und Überlappung beachten !
- Kennzeichen: 1. Selbstreflexion: Film REFLEKTIERT auf seine eigenen Funktionen. 2. Pädagogische Intention: Es geht nicht mehr um die erzählte Geschichte, sondern um die Erzählung, oder gar um das, woraus Geschichten und Erzählungen gemacht werden. 3. Aktivierende, kritische Funktion: Das ist einerseits: die Erfahrungen (der Menschen im Kino, der dargestellten Menschen); und andererseits: Der Film selber.
- Etwa: Die chronologische Abfolge und der lineare Zusammenhang wird aufgelöst (Neorealismus), die Subjekte werden als Sinnzentren in Frage gestellt und aus ihrer Eingebundenheit in die Welt herausgelöst (Nouvelle Vague), z.B.: Beobachtende statt handelnde Subjekte (vgl. Zuschauer). Klassische Regeln werden aufgelöst und absichtlich übertreten (Beispiel: Godard). Vergangenheit und Gegenwart, Imaginäres und Reales stehen – unverbunden – nebeneinander. Hier: „Playtime“ von Tati, „Annie Hall“ von Woody Allen.

- **4. Postmoderne: setzt um 1980 ein.**
- Merkmale: 1. Film wird SELBSTREFERENTIELL: Er besteht aus Bildern, die ihrerseits nicht auf eine (erfundene) Welt verweisen, sondern auf andere Bilder. 2. Bejahung der Oberfläche und Wiederkehr des Bildes: Hinter den Oberflächen ist nichts anderes mehr, keine Ideologie, keine Wahrheit, keine Wirklichkeit. Es gibt keine ursprüngliche, originale Welt mehr, auch keine Aufklärung (die das Ideal der Moderne war). 3. Dafür gibt es das Spiel zwischen den Bildern (Intertextualität, Intermedialität) und den Zeitebenen. 4. Wiederkehr der Erzählung.
- Hier: The Big Lebowski als postmodernes Kino par excellence: Alles IST SCHON Hollywood oder Las Vegas; Verweise auf den Western, auf die Schwarze Serie, auf den Pornofilm, auf Musikkultur der 70er Jahre. Es gibt keine wahre Geschichte mehr, und wenn, ist es auch egal. Die Handlungen der Figuren ergeben sich aus dem Zusammenspiel der Bilder. Das Bild als visuelles Ereignis.

3. Eine neue Epoche des Films ?

- Seit Ende der 90er Jahre (bei fortdauernder Postmoderne, s. z.B die Coens) gibt es eine neue Entwicklung. Ist erst ungenau sichtbar.
- **1. „Mind Game Movies“ ?** Th. Elsaesser z.B. ist der Meinung, daß hier ein neues Genre entsteht, immerhin dann zum ersten Mal seit vierzig Jahren: MIND GAME MOVIES: Filme von Spike Jonze, von Charlie Kaufman und Michel Gondry, von Fincher, von Christopher Nolan u.a.
- Kennzeichen: 1. Filme, die einerseits stärker auf die Moderne zurückgehen, indem sie den Prozeß des Erzählens, der filmischen Logik stärker in den Vordergrund rücken, andererseits aber verstärkt zu klassischen Erzählmustern greifen und wieder das Subjekt in den Mittelpunkt rücken. 2. Vorliebe für Paradoxien: Filme, die davon handeln, wie die Bedingungen, denen sie ihr Entstehen verdanken, überhaupt erst geschaffen wurden. Beispiel: The Player, Adaptation.
- 3. Vor allem aber: Filme, die im Inneren des Bewußtseins spielen und von den Bewußtseinsprozessen selber handeln: The Matrix, Fight Club, Vergeißmeinnicht, The Science of Sleep. Man kann sagen. Vorliebe für „loops“.
- Deshalb habe ich selber an anderer Stelle auch gesprochen vom „Kino der Replikation“, und das im mehrfachen Sinn: „Replikation“ wäörtlich als „Zurückfaltung“ („Rekursion“, dann auch: Antwort (auf die Unterscheidung von Postmoderne, Moderne und Klassik); dann aber

auch, in einem theoretischen Sinn: Prozeß, in dem ein (Zeichen-)System vorausläuft in seine Zukunft, seine Folgen abschätzt, und diese Abschätzung dann zurückträgt und zur Basis seiner jetzigen Entscheidung macht. Prozeß, in dem theoretische, abstrakte Strukturen in gegenwärtige, wirkliche Prozesse eingekleidet werden: Reflexion, Bewußtsein, Zeit, wird ins Bild gesetzt.

- **2. Bilder der „Zweiten Moderne“ ?** Oliver Fahle: sieht in der neueren Entwicklung weniger ein Genre als eine neue Epoche: „Bilder der Zweiten Moderne“ (analog zu Ulrich Beck).
- Kennzeichen: Der Bruch, den der moderne Film mit dem klassischen Kino vollzogen hat, und der sich dann in der Postmoderne fortführt, wird seinerseits Objekt der Darstellung und der filmischen Reflexion. Das heißt im einzelnen: 1. Abschied von der Ästhetik der Folgenlosigkeit der Postmoderne, d.h. die Selbstreferentialität läßt wieder Fremdreferentialität zu. Neben der Eigenwelt gibt es eine Fremdwelt, beider Verhältnis zueinander wird diskutiert. The Matrix z.B.: kann durchaus als Zeitdiagnostik gelesen werden. 2. Differenz von Realem und Imaginärem, von Vergangenen und Gegenwärtigen wird diskutiert (z.B. bei Gondry, Ozon).

4. Die „melancholische Komödie“, 1: Die (komische) Darstellung der Melancholie

- Speziell für die Komödie wird für die Phase nach der Postmoderne ein neuer Komödientyp postuliert, und zwar von der jungen Bochumer Filmwissenschaftlerin Katja Hettich: Die „melancholische Komödie“.
- Dazu zählen neben Vorläufern wie „Groundhog Day“ v.a. erneut die Filme Gondrys, dann etwa „Lost in Translation“ und alle Filme von Wes Anderson (Mount Rushmore, The Royal Tenenbaums, Die Tiefseetaucher, Darjeeling Limited).
- **1. Merkmale.** Allgemeinstes Merkmal der „Melancholischen Komödie“: Das Bewußtsein für die Gemachtheit, für die Tatsache, daß die Bilder immer nur auf Bilder verweisen und aus Bildern herkommen, die Liebe zum Oberflächeneffekt kommen aus der Postmoderne, ABER: Die Gefühle, die daraus erwachsen, sind plötzlich trotzdem echt: Liebe, Sehnsucht usw. Und das gilt für die Zuschauer wie für die Figuren.
- In der Postmoderne haben wir gelernt, daß unsere Gefühle im Kino tatsächlich gemacht werden und daß die Protagonisten nur Gefühle

haben, damit wir sie auch empfinden sollen. Und wir haben das gewußt, und es auch genossen, uns dabei zuzusehen, wie wir weinen und lachen gemacht wurden. Wir haben daran sogar konstruktiv mitgearbeitet ! Thomas Elsaesser: „Imaginäre Meisterschaft“ des Zuschauers in der der Postmoderne.

- Heute dagegen (nach Katja Hettich): Wir glauben trotzdem daran ! Ob hervorgerufen oder nicht, Gefühl ist Gefühl. Auch hier: Wiederherstellung der Fremdreferenz (Verweis auf ein „tatsächliches“ Gefühl), aber unter gleichzeitiger Mitführung der Fremdreferenz. Das Gefühl ist zugleich erkennbar und unerreichbar, echt und unecht. Und aus dieser Diskrepanz zwischen dem Echten, Ursprünglichen und dem dennoch als gemacht Erkannten resultiert das Gefühl der Melancholie Nostalgie. Und eben diese Melancholie, Nostalgie nun empfinden auch die Protagonisten.

- **2. Melancholie-Allegorien.** Melancholie ist ein uraltes Bildthema, das im Allgemeinen als ALLEGORIE gefaßt wurde, ganz berühmt sind die Darstellungen Albrecht Dürers, hier könnte Jürgen Müller weiter helfen. Elemente wie: Die Ruine, der abgestorbene Baum, das Stundenglas, die gebeugte Haltung usw usw. spielen dabei eine Rolle.
- Mir will scheinen, als gebe es hier solche allegorischen Bildelemente: Das heruntergekommene Taxi als fahrende Ruine, zugleich („Gypsy Cab“) als Erinnerung an die verlorene Hippiezeit; der freigelassene Falke; Uhren (Stopuhr bei Chas und bei St. Clair, Wanduhren); andere ?.
- Dieser Verweis geht also zurück auf die gemeinsamen Ursprünge von Melancholie und Komik in der Kunst in der frühen Neuzeit.
- Aber diese traditionellen Bildsymbole und allegorischen Verfahren sind hier nicht dominant. Es gibt Filme – ich nenne: Tarkowskij -, bei denen das dominant ist. Hier vielleicht eher nicht, oder ?.

- **3. Melancholie und Zeit.** Hier: Zeitstruktur. (Nach Oliver Fahle spielt das komplizierte Verhältnis von Zeit und Handlung eine Hauptrolle beim Film der „Zweiten Moderne“).
- 1. Thema der Endlichkeit und des Todes: Royal behauptet, er müsse sterben; am Ende stirbt er wirklich. Rachel ist tot und Chas kommt nicht darüber hinweg. Damit im Zusammenhang: Thema des Scheiterns („Die gescheiterte Hoffnung“, C.D. Friedrich): Richie und Margot, Thema der Vergeblichkeit und des verpaßten Zeitpunkts: Royal kann sein Leben nicht zurück drehen, Richies und Margots Liebe kann nicht funktionieren.
- 2. Damit im Zusammenhang: Thema der Nostalgie: Sehnsucht nach der Vergangenheit (bei zwei der Kinder), die aber hier trotzdem verfehlt ist

(und da mischt sich schon die Komik hinein !): Nachtrauern der verpaßten Chance. Margot und Richie haben es schon früh verpaßt, zueinander zu finden (Szene im Museum). Dieser Chance sind sie immer noch verpflichtet: Margot durch ihre exotischen Reisen und wechselnden Liebhaber. Richie, weil er immer noch im Banne des Traumas des verlorenen Endspiels steht, das er wiederum verloren hat, als er Margot endgültig verloren geben mußte. Beide werden auch gleichsam nicht älter. Margot sieht als mittlerweile Dreißigjährige noch genau so aus wie als Elf- und als Zwanzigjährige: Kleid, Mantel, Frisur, Gesicht. Und Richie läuft immer noch mit der Tennisfrisur, Brille, Stirnband herum: Die Zeit steht still.

- **4. Exkurs: was melancholisch ist, ist hier auch komisch.** Das ist aber zugleich ein Grundpfeiler der Komik in diesem Film: Die Vertauschung von Kindheit und Erwachsensein, von Spiel und Ernst. Die Wunderkinder sind kleine Erwachsene, die Erwachsenen dagegen leben noch in ihrer Kindheit. Das funktioniert insbesondere mit der Gegenfigur Royal. Royal wird nicht erwachsen (übernimmt keine Verantwortung, sagt einfach, was er so denkt, lügt und wird erwischt, spielt Kinderspiele; aber da, wo er spielt, wird er ernst und schießt tatsächlich mit Schrot auf seine eigenen Jungs). Komik der Vertauschung: Hoch-niedrig; Spiel-Ernst usw.; also: das, was komisch ist, ist zugleich melancholisch. Überhaupt Nähe Melancholie und Komik: Zurückweisen auf sich selbst, dabei Verfehlen (soweit das Gemeinsame) und dann (Komik) über sich hinausschießen.
- Andere komische Maßnahmen natürlich: Die Übertreibung und die Wiederholung (die drei immer gleichen Chasleute, die Anzahl exakt gleicherer Anzüge und Krawatten bei Chas, die karikaturhaften Züge bei Royal usw. usw.).
- **5. Fortsetzung melancholische Zeit:** Auch Eli lebt in der Vergangenheit, die er sich anders vorstellt, als sie ist: Er wäre gerne ein Tenenbaum gewesen. Und er imaginiert auch beruflich alternative Vergangenheiten: was, wenn Custer überlebt hätte ?
- 3. Verstellte Zukunft und Sehnsucht nach einer verfehlten Vergangenheit führen überdies zu: Handlungshemmung, Ataraxie, Acedia, Trägheit, Langeweile. Das hat der Soziologe Wolf Lepenies in der wohl berühmtesten Studie über die Melancholie überhaupt untersucht. Hier: Margot macht überhaupt nichts, sitzt tagelang im Badezimmer. Und Richie fährt ein Jahr lang sinnlos um die ganze Welt.

- **6. Zusammenfassung Melancholie:** Endlichkeitserfahrung und Zukunftslosigkeit, Nostalgie als Sehnsucht nach einer verfehlten Vergangenheit, Langeweile und Handlungshemmung: Melancholie als Erfahrung eines SCHWINDENS DES SINNS !
- So auch hier: Verschwimmen der Zeitstufen, Verlust der Unterscheidung Real-Imaginär; auch: ein seltsam schwebendes New York (ein Vergleich mit Woody Allens New York wäre vielleicht interessant)
- Versuch zur Wiederherstellung des Sinns führt dann zu einem Rückzug in die Innerlichkeit (so wie hier: Richie verschließt sich, Margot verschließt sich und schließt sich sogar ein). Die klassische europäische Verhaltensform der Innerlichkeit ist: LITERATUR. Melancholiker SCHREIBEN.
- Margot schreibt, Eli schreibt, St. Clair schreibt; auch er ist ein Melancholiker: er erforscht einen Jungen, der keine Uhr lesen kann, und er wirkt immer so, als wüßte er vollkommen um die Vergeblichkeit seines Tuns. Und das BUCH und das LESEN gehören auch zur Grundausstattung der melancholischen Allegorien, wenn ich mich nicht irre.

5. Die „melancholische Komödie“, 2: Die Herstellung von Melancholie durch Film.

- **1. Das Buch als Medium der Melancholie.** Und damit kommen wir von der Darstellung der Melancholie zur Melancholie der Darstellung: Was ist an dem Film selber MELANCHOLISCH: Hier als erstes erneut an das Schreiben und das BUCH zu denken: Der Film gibt sich nämlich selber aus als Verfilmung eines Buches, das wir auch sehen (in den Texttafeln zu Beginn der „Kapitel“) und aus dem auch vorgelesen wird.
- Zugleich aber ist das nicht der Fall: Dieses Buch ist eine Erfindung des Films, wie alle die anderen Bücher auch ! Da haben wir die Melancholie „Zweiter Ordnung“: eine gemachte Melancholie, eine doppelte Melancholie, weil sie von der Unerreichbarkeit der echten Melancholie handelt, die nur noch künstlich hervorgerufen werden kann ! Was also in der Melancholie z.B. als Nostalgie (=Sehnsucht nach der Vergangenheit) wirkt, liegt hier als Sehnsucht nach der Melancholie vor ! Und eben diese Distanzierung von der Melancholie ist zugleich komisch.
- **2. Symmetrie als melancholische Struktur.** Andere Beispiel dafür: 1. Die Symmetrie des Bildaufbaus. Das ist hier unglaublich streng und strikt durchgehalten. Wieso ist das melancholisch ? Symmetrie vermittelt dem Bild eine enorme Geschlossenheit. Alle Teile des Bildes verweisen erst

einmal nicht auf etwas anderes außerhalb des Bildes, sondern auf andere Teile des selben Bildes. Das bringt zunächst einen Effekt im Raum: Eingeschlossenheit, „Innerlichkeit“ des Bildes, das auf sich selbst zurückgeworfen wird wie das melancholische Subjekt.

- HIER wird die Bildsymmetrie zudem so eingesetzt, daß sie sehr häufig mit Blicken aus dem Bild heraus kombiniert wird, nach vorn, „zu uns“; z.B. wie auf Portraitaufnahmen. Damit wird erstens die Fremdreferenz hinzugesellt: Das Bild verweist nur auf sich selbst (Symmetrie) und zugleich in besonderer Weise aus sich selbst heraus (Blick). Die Beziehung Fremd- und Selbstreferenz wird thematisiert. Außerdem könnte man sagen, daß dieser Blick aussichtslos ist, weil er uns ja nie wirklich erreichen kann !
- Dabei muß man auch die Art dieser Blicke sehen: es sind Blicke, die vollkommen ausdruckslos sind. Sie interagieren nicht und teilen nichts mit. Es sind auch keine Affektbilder. Sie scheinen um die Künstlichkeit und die Arrangiertheit des Ganzen außerdem zu wissen. Der Widerspruch zwischen Fremd- und Selbstreferenz, zwischen Sehnsucht und Unmöglichkeit, zwischen Gemachtheit und Ursprünglichkeit zieht in das Bild selbst wiederum ein. Der Blick der Figuren in die Kamera scheint um all das zu wissen !
- Zudem: Das Dekor wird als vollkommen artifiziell ausgewiesen. Es ist keine zufällige, beobachtete Symmetrie, oder keine beiläufige: Sie ist das Thema des Bildes.
- Schließlich: Die symmetrischen Bilder sind irgendwie seltsam in die Handlung eingelassen. Sie sind Teil des Handlungsflusses und zugleich sind sie es nicht. Sie halten die Handlung an (als geschlossene, ruhende tableaux). Dann sind sie aus der Handlung, aus dem Vorher und Nachher herausgenommen. Sozusagen Handlungshemmungen: melancholisch.
- Aber an anderen Stellen treiben sie sie auch an. Die Handlung durchzieht nicht einfach (zufälligerweise) symmetrische Räume, sondern die Symmetrie treibt die Handlung voran.
- **3. Exkurs: Montage und Mise en scène (Bazin):** In filmtheoretischen Termini: Montage (Organisation des Nacheinanders, v.a. der zeitlichen Differenz: Vorher-Nachher; oder auch: Gleichzeitig an anderer Stelle: Parallelmontage, oder der Kausalität) auf der einen Seite „Mise-en-scène“ als Organisation der Gegenwart des Andauerns, der Gleichzeitigkeit des Verschiedenen im selben Raum, der kontinuierlichen Veränderung.
- Geht auf André Bazin zurück und ist einer der wichtigsten filmtheoretischen Termini überhaupt ! Erst kürzlich hat Jacques Aumont

noch ein Buch über die Mise en scène (und ihr Verschwinden) geschrieben !

- Natürlich gibt es immer beides zugleich, das geht gar nicht anders. ABER: man kann von dieser oder jener Seite aus an den Film heran gehen ! MONTAGE ist im klassischen Film privilegiert, und zwar auch in der Avantgarde !. Dagegen ist, so Bazin, so auch Aumont, die Mise-en-scène im MODERNEN FILM privilegiert !
- Hier werden beide zueinander ins Verhältnis gesetzt. Und das flagranteste Beispiel dafür ist die Bilderszene in Elis Cashs Wohnung ! Die beiden Bilder an der Wand werden im Schuß-Gegenschuß-Verfahren so arrangiert, daß ein Mise-en-scène-Effekt der Gleichzeitigkeit, des gleichzeitigen Bildraums entsteht. Sie sind auch zugleich symmetrisch angeordnet wie auch dennoch nicht gleich, sondern verschieden !
- Kurz: Bildorientierung und Handlungsorientierung, Effekte des Erzählens und des Zeigens werden hier ebenfalls ineinander geschoben.
- **4. Farbe und Photographie.** Letzte Beispiele für Melancholie Der DARSTELLUNG (also des Films selbst): die Farbräume. Ähnlich wie Symmetrie: Künstlichkeit, Gemachtheit wird hervorgehoben. Den Figuren werden Farben zugeordnet: Braun für Margot, Gelb für Baumer, Schwarz und Rot für Chas, Grau für Royal, Dunkelrot und Weiß für Etheline, Blau für Henry.
- Farben sind also (Katja Hettich) zugleich Identifikationsmuster als auch, wegen ihrer Künstlichkeit, Distanzierungsmaßnahmen. Besonders zeigt Hettich das an der Selbstmordsequenz: Hier wechselt Baumers Farbe zu einem Blau-Grün. Das zeigt Selbstverlust und Bedrohung an und ist (neben dem Spiegel) ein wichtiges Mittel zur Einbindung des Zuschauers und seiner Anteilnahme. Zugleich aber ist es aber eben auch eine völlig artifizielle, und darin durchschaubare Maßnahme.
- Außerdem ist der Film aufgebaut wie ein Photoalbum (vgl. den Prolog und die Detektivszene), d.h wie ein Erinnerungsmedium, das sehr oft als Instrument der Nostalgie dient. D.h. allein die FORM des Photoalbums, unbeschadet des Inhalts, führt schon zur nostalgischen Wahrnehmung.
- **5. Schluß. Identifikation und Distanzierung.** Schließlich sieht Hettich in diesem zugleich von Identifikation und Distanzierung überhaupt das Merkmal der „melancholischen Komödie“, die Wahrnehmung eines Widerspruchs, der seinen Ursprung letztlich im wahrnehmenden Subjekt und seinem Konflikt mit der Außenwelt hat. Diese Erfahrung, sagt sie, wird schließlich umgekehrt und transformiert in den Modus des Erhabenen: die überwältigende Macht und Sinnfreiheit der Außenwelt

wird durch die Fähigkeit des Subjekts, diese Situation dennoch zu ertragen, zur Erfahrung des Erhabenen umgestaltet (Kant, Burke).

- Dem mag man sich anschließen oder nicht. Hier spielt das, glaube ich, nicht so eine große Rolle (in anderen Beispielen, z.B. in den Tiefseetauchern, auch bei Darjeeling Ltd., mag das sogar stärker sein).
- Aber schon bei Kant hat das Erhabene eine Begleiterin, und das ist die Lächerlichkeit. Deshalb möchte ich zurückkommen zum Komischen.

6. Das Absurde.

- Denn die Melancholie ist nicht die einzige Form der / Reaktion auf die Erfahrung von SINNFREIHEIT oder SINNVERLUST. Hier, in den Tenenbaums, kommt mindestens eine zweite noch hinzu. Das ist eine, die nicht beim Subjekt ansetzt und auch nicht in die Innerlichkeit sich zurückzieht, sondern bei der Welt ansetzt und in sie auch wieder einmündet:
- DAS ABSURDE. Das ABSURDE ist als philosophischer Begriff – nach einer eher theologischen Begriffskarriere – insbesondere in der Philosophie des 20. Jhdts aufgekommen, hat allerdings seine Konjunktur schon lange überschritten und gehört nicht zu den derzeit aktuellen Begriffen der philosophischen Debatte.
- Aber es ist sehr wohl eine Dimension des Komischen, so wie das Satirische, das Witzige, der Humor usw.
- **1. Merkmale des Absurden in „The Royal Tenenbaums“.** Auch das Absurde entsteht aus dem Konflikt zwischen dem Sinnverlangen des Subjekts und der Verweigerung des Sinns durch die Welt. Absurd sind Situationen, in denen die Welt den Sinn verweigert, aber das Subjekt trotzdem auf seinem Sinnverlangen beharrt (sich also nicht, wie in der Melancholie, nach innen wendet). Absurdität beharrt auf der Hinwendung zur Welt.
- Hier ein winziges Beispiel: Das Puzzlespiel des Versuchsjungen (der sowieso eine völlig absurde Figur ist): er kann die Teile nicht „richtig“ anordnen, diese Unrichtigkeit wird durch eine Versuchsanordnung bzw. das Protokoll auch festgehalten. St Clair heilt den Jungen ja auch nicht, sondern er bringt ihn, so wie er ist, hinaus in die Welt (Vortragssaal).
- Überhaupt gibt es hier ja keineswegs NUR Melancholiker: Royal vor allem ist eben überhaupt kein Melancholiker, sondern eben eine absurde Figur. Er reagiert auf die Sinnverweigerung durch die Produktion von Unsinn: er

schießt seinen eigenen Jungen an; er behauptet, er sei sterbenskrank und nimmt Tictacs statt Krebsmedikamente usw.

- Chas ist auch kein Melancholiker, sondern er REVOLTIERT, und die REVOLTE hat eine ganz wichtige Stellung in der Philosophie des Absurden: In der Revolte widerspricht das Subjekt der absurden Welt (das klappt aber gar nicht und ist z.B. bei Camus nur eine Zwischenphase).
- **2. Das Absurde (in) der Welt: Externalisierung.** Überhaupt findet hier bei den Figuren ja eben KEIN RÜCKZUG in die Innerlichkeit statt, jedenfalls kann man das so sehen: Alles wird nach außen, nämlich in die Räume getragen, externalisiert: Die – verfehlt – Vergangenheit, um die es in der Nostalgie ja ging, wird hier ein begehbare Gedächtnisraum. Und der kennt alle Arten der Äußerlichkeit: Es beginnt mit ganz engen Innenräumen im Inneren anderer Innenräume: Die Abstellkammer, in der die Spiele gestapelt sind und das Innere des Zelt; dann kommen die Innenräume des Hauses, dann Dach, Vorgarten, Hof, dann aber das ganze imaginäre und reale New York, das zwar gegenwärtig, zugleich aber auch aus den 70ern ist, sozusagen die Verlängerung der 70er ins Jetzt.
- Man könnte hier selbst den Photoalbumcharakter anführen: Als externes Objekt ist das Photoalbum nicht nostalgisch (das ist allenfalls der Betrachter), sondern eben ein ABSURDES Objekt, das nicht etwas den Sinn z.B. für Herkunft verkörpert, sondern einem als EXTERNALISIERTE ERINNERUNG völlig fremd entgegentritt. (Vgl. dazu Georges Batailles Thesen zur Photographie !)
- **3. Exkurs: Seitenblick zur Mise en scène:** Nach Bazin, der diesen Begriff eingeführt hat, ist der Unterschied zwischen Montage und Mise en scène auch der: Montage funktioniert kognitiv, sie hängt an einer Bewußtseinsleistung des Subjekts, die das Subjekt als Eigenleistung wahrnimmt, sie ist immer intellektuell. Der Sprung in die Vergangenheit z.B. in der Rückblende ist eine Denkleistung.
- Dagegen ist die Mise en scène immer auf Wahrnehmung und damit auf Außenwelt gerichtet. Sie verweist nicht auf die Leistung des Subjekts, sondern auf die Dinge der Umgebung. Sie inszeniert schließlich –auch hier !- die Dinge.
- Wir haben uns ja zu Beginn der Vorlesungsreihe besonders gefragt: Was ist eigentlich –seit dem Slapstick - aus den Dingen geworden ? Hier gibt es eine mögliche Antwort: Als Dekor produzieren sie in der Mise-en-scène die Absurdität, mit der die Welt dem Subjekt entgegentritt.

- Weiterer Exkurs. Dazu fügt sich, daß das Absurde im 20. Jdt. seine künstlerische Formulierung besonders im Theater gefunden hat: auf der Szene. Das Programm des „absurden Theaters“ war dann auch: Entmachtung der Sprache und ihrer Bedeutsamkeit, die immer als Ausdruck der Innerlichkeit des denkenden Subjekts gegolten hatte, und gleichberechtigte Einsetzung der Sprache als bloßem Klang, aber auch der Requisite, des Dekors, des Bühnenraums usw. als „Mitwirkende“. Man denke nur an die Stühle bei Ionescu, an den Hefeteig bei
- **4. Strategien der Absurdisierung.** Dem Subjekt in der Situation der Absurdität bieten sich nun verschiedene Auswege an. Camus hat besonders den Übergang von der Revolte zur Akzeptanz und zum bewußten Aushalten „trotz alledem“ untersucht („Der Mythos von Sisyphos“). Der Absurdität der Welt entspricht ein seiner bewußtes Verhalten.
- So etwas scheint sich dann, gleichsam als „Normalisierung“ hier auch anzudeuten: Margot schreibt wieder, aber eben mit sehr durchschnittlichem Erfolg, Richie macht eine Tennisschule auf, Eli läßt sich behandeln: alle akzeptieren die Normalität, als ob sie normal wäre, wo sie doch tatsächlich nach wie vor völlig absurd ist.
- Eine andere Möglichkeit wird hier angedeutet: das – spielerische und komische – Überbieten der Absurdität oder ihr bewußtes Mitgestalten, aber eben so, daß die Absurdität dabei klar zu Tage tritt. Während bei Camus der Sisyphos seine sinnlose Arbeit immer weiter verrichtet, genau so, als sei sie nicht absurd, wäre es hier anders: Sie wird so verrichtet, daß ihre Absurdität sich zeigt. Und genau das ist dann. Komisch.
- Und zu dieser Haltung finden dann die Helden auch. Royal akzeptiert die Welt (statt sie nach seinen Wünschen zwingen zu wollen) und kann dafür seine absurden Verhaltensweisen jetzt bestens integrieren. Chas beteiligt sich daran. Die Hochzeit ist nichts anderes als ein Fest des Absurden. Und die Beerdigung Royals – mit der gelogenen Grabinschrift und den Salutschüssen – ebenfalls.
- Kurz: es geht hier vermutlich – auch – um das Absurde. Das ist auch filmgeschichtlich möglicherweise interessant: Woody Allen wurde ja von Vittorio Hösle als post-existenzialistisch eingestuft, und nun kommt hier (Kino der Replikation) eine letztlich existenzphilosophische Problematik, die schon abgelegt schien, irgendwie zurück.
- **5. Herstellung des Absurden durch Film ?** Oben haben wir gefragt: Stellt der Film Melancholie DAR oder HER ? Hier: IST ER SELBER ABSURD ? Besonders absurder Teil einer absurden Welt (vgl. das absurde Theater) ?

- In einer Internetquelle (Filmphilosophiesite „Philm“) habe ich dazu etwas gefunden. Da geht es zwar nicht um das Absurde, aber um die Externalisierung. Dieser Film nämlich, so die Behauptung, funktioniert über Modeaccessoires (Brille, Stirnband, Kleid usw.), und über die Songs, den Soundtrack. Alle Stile, die in den späten 70ern aktuell waren, werden vorgetragen, von Dylan und den Stones über Van Morrison bis zu den Ramones.
- Mit diesen Dingen ist eine bestimmte Generation (die etwa zehn bis fünfzehn Jahre jünger ist als ich) aufgewachsen. Aber, und das ist interessant, auch für andere, später Geborene, gelten derlei Accessoires und genau diese Musik als Inbegriff einer nostalgischen Sehnsucht nach einer Vergangenheit, die sie doch selber gar nicht erlebt haben. Behauptet dieser Autor. Und alles das kann man jetzt nämlich auch kaufen ! Stück für Stück –in allerlei Läden oder auf CD) und auch im Ganzen (nämlich hier, in diesem Film).
- Insofern funktioniert der Film als Überbietung der Absurdität des Photoalbums, von der wir oben gesprochen haben: Er trennt uns von unseren eigenen Erinnerungen und, mehr noch, von unserer Sehnsucht nach der Vergangenheit und nach Sinn überhaupt, externalisiert alles dies, verdinglicht es als Bestandteil der Welt, und verkauft es uns dann wieder, in Warenform.
- Wir kaufen also der Welt ihre eigene Sinnlosigkeit ab. Wenn das mal nicht doppelt absurd ist !