



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Ingmar Bergmans *Szenen einer Ehe* und
Saraband: Melodrama und Serialität“

Verfasserin

Anna Karin Maria Zethner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2012	
Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin / Betreuer:	Ass. Dr. Petra Löffler, M.A.

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	3
2. INHALTE	7
2.1 Scener ur ett Äktenskap/Szenen einer Ehe	7
2.2 SARABAND	14
2.3 Verbindung Scener ur ett äktenskap und Saraband	15
2.4 Kinoversion: Scener ur ett äktenskap	16
3. MELODRAM UND GENREBEGRIFF	18
3.1 Genre	18
3.2 Melodram	21
3.2.1 Etymologie und Geschichte	21
3.2.2 Genretheorie – Melodram und Woman's Film	22
3.2.3 Melodram und Bourgeoisie; Melodram und Patriarchat	29
3.3 Scener ur ett äktenskap und Saraband als „Melodram in Serie“	52
3.3.1 Themen	53
4. SERIALITÄT	57
4.1 Zur Geschichte des seriellen Erzählens	59
4.2 Serialität im Fernsehen	61
4.2.2 Mittel/Methoden der Serialität im Fernsehen	63
4.2.3 Gattungen und Mittel des seriellen Erzählens im Fernsehen	76
4.2.4 Artverwandte Fernsehgattungen von <i>Scener ur ett äktenskap</i> und <i>Saraband</i>	90
5. „EXKURSE“	101
5.1 Exkurs: Artverwandtschaft Kammerspiel	101
5.2 Exkurs Fernsehen	104
5.2.1 Serialität des Programms	104
5.2.2 Exkurs: Soap-Paradigma und Fernsehlandschaft	105
6. RESUMÉE	107
7. MEDIIOGRAPHIE	111
7.1 Literatur	111
7.2 Internet	114
7.3 Filme	114
8. ANHANG	115
8.1 Scener ur ett Äktenskap/Szenen einer Ehe	115
8.2 SARABAND	123
8.3 Abstract	129
8.4 Curriculum Vitae	130

1. Einleitung

Fragestellung

Wie schafft es die Erzählweise von Fernsehserien das Interesse von Zuschauermassen zu halten, selbst über lange Zeitspannen der Unterbrechung hinweg?

Wie gelingt es, dass Erzählstränge fortgesetzt und problemlos verstanden werden, selbst wenn diese eine Woche lang unterbrochen werden?

Welche Mittel helfen dem Zuschauer, wieder in das Geschehen einzusteigen, wie werden die Figuren vorgestellt und kreiert, sodass es möglich ist, eine Beziehung zu ihnen aufzubauen und man als Zuschauer der Fortsetzung der Geschichte regelrecht "entgegenfiebert"?

Die ursprüngliche Faszination für mein Thema der Dramaturgie von Fernsehserien am Beispiel von Ingmar Bergmans *Scener ur ett äktenskap* liegt in diesen Fragen und ich möchte ihnen mithilfe der Begriffe Serialität und Melodram auf den Grund gehen.

Mit seinem Erscheinen 1973 wurde *Scener ur ett äktenskap* wesentlich früher als andere populäre, melodramatische Fernsehserien wie *Dallas* oder *Dynasty* produziert und kann somit, auch aufgrund des internationalen Erfolgs, als wegweisend für das nachfolgende Fernsehen interpretiert werden. Die Fortsetzung 30 Jahre später in *Saraband* ist ein interessantes Faktum, da die Mittel der Serialität und des Melodrams dazu beitragen, dass die Geschichte nach diesem großen Zeitraum ohne Verständnisprobleme weitererzählt werden kann.

Inhalt, Daten

Ursprünglich hatte Bergman ein Bühnenstück geplant, in dem es darum gehen sollte, dass ein Mann, der in einer perfekten Ehe lebt, eines Tages seiner Frau verkündet, dass er sie für eine andere verlassen wird.

Jedoch,

“Once he had settled on that germinal scene, he turned his imagination to other moments in their lives. Had the couple’s relationship really been as good as both parties believed? What might happen to them after they separated? And after they met again? Guided by no particular scheme, he claimed, his examination of the different phases of love and marriage produced “six distinct dialogues”.¹

¹ Gado, *The Passion of Ingmar Bergman*, S. 427.

Scener ur ett äktenskap wurde 1973 als sechsteilige Fernsehserie im Zeitraum zwischen 11.4. und 16.5. ausgestrahlt. Nach Bergmans Drehbuch und Regie, von ihm selbst produziert (seine eigene Produktionsfirma Cinematograph), wurde wöchentlich ein Teil von *Scener ur ett äktenskap* gezeigt, welcher jeweils 49 Minuten umfasste.²

Aufgrund des großen Publikumserfolgs³ wurde *Scener ur ett äktenskap* für das Ausland zu einer Kinoversion von 155 Minuten gekürzt.⁴ 1981 inszenierte Bergman *Szenen einer Ehe* am Theater am Marstall in München, das Stück wurde dann ebenfalls zu einem internationalen Erfolg.⁵

Die Abschnitte stehen jeweils unter einem Titel gebenden Motto, am Beginn jedes Teils ist im Original die Stimme Ingmar Bergmans zu hören, der die vorangegangene Handlung zusammenfasst. Am Ende nennt er, während ein Bild von Fårö⁶ zu sehen ist, die Mitwirkenden vor.

Scener ur ett äktenskap behandelt die Stationen der Auflösung einer nach außen hin perfekten Ehe. Marianne und Johan, die Protagonisten, erscheinen als gebildete, im Berufs- und Privatleben erfolgreiche Menschen, denen aber nach und nach die Unstimmigkeiten ihrer eigenen Existenz und dem, was sie „aufgebaut“ haben bewusst werden.

Saraband ist Ingmar Bergmans letzter fertig gestellter Film. Es handelt sich hier um eine Fernsehproduktion aus dem Jahr 2003, die bei der Uraufführung 220 Minuten umfasste.⁷

Wieder wurde das 2. Programm des Schwedischen Fernsehens für die Erstausstrahlung am 3. Dezember 2003 genutzt.

“Saraband had attracted 990,000 viewers, a figure comparable to the popular soap of the time, Skeppsholmen, the latest episode of which had been seen by 755,000 people.”⁸

² Die Serie wurde im 2. Programm von Sveriges Television gezeigt. Kurz davor war der Sender als unterhaltungsorientierte Alternative zum 1. Programm eingeführt. Vgl. Gado, *The Passion of Ingmar Bergman*, 1986.

³ „laut Statistik von Sveriges Radio verfolgte mehr als die Hälfte der schwedischen Bevölkerung Johans und Mariannes eheliches Los“, Björkman, *Bergman über Bergman*. S. 312.

⁴ Vgl. Bergman, *Bilder*. S. 424. Siehe auch:

<http://www.ingmarbergman.se/page.asp?guid=D17F1E46-6832-4DBE-94BE-8EB82C0C5E23>. Zugriff am 12.10.2011.

⁵ Ebd.

⁶ Bergmans Wohn-, Arbeits- und Rückzugsstätte.

⁷ vgl. Koebner, *Ingmar Bergman*.

In *Saraband* besucht Marianne Johan nach 32 Jahren Stille zwischen den beiden. Sie gerät damit in einen Familienzweist zwischen drei Generationen der kaum lösbar scheint. Henrik, Johans Sohn und Karin, dessen Tochter, leben im selben Ort wie Johan. Seit Henriks Frau und Karins Mutter Anna verstorben ist, hat Henrik keine Kraft mehr (als Professor und Orchesterleiter) zu arbeiten und konzentriert all sein Mühen auf Karin, welche das Talent zu einer erfolgreichen Cellistin hat. Henrik nutzt aber die emotionale Abhängigkeit Karins aus, indem er sie mit Drohungen an sich bindet.

Wie in *Scener ur ett äktenskap* streben die Figuren nach Befreiung von schlechtem Gewissen hin zu einem Leben, das authentisch ist, wobei Bergman, ganz in melodramatischer Tradition, kein wirkliches Happy-End zulässt. Karin schafft zwar den Aufbruch und schlägt einen Weg ein, der ihre eigene Wahl ist, allerdings zum Preis von Henriks Selbstmordversuch, der nicht allein leben kann.

Im Anhang sind Filmdaten und eine genaue Szenenbeschreibung zu finden. Jene Stellen, die für die Kinoversion von *Scener ur ett äktenskap* gestrichen wurden, sind farbig unterlegt.

Gliederung

Meine Untersuchung von *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* erfolgt in Hinblick auf Melodram und Serialität, wobei ich mit der Inhaltsangabe von *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband*, der Verbindung dazwischen und einem kurzen Vergleich mit der Kinoversion beginne. Ich werde nur kurz die Auslassungen der Kinoversion erwähnen, da *Scener ur ett äktenskap* ursprünglich eine Fernsehserie war und auch als solche konzipiert ist und erzählt wird. Serialität meint jedoch die fernsehspezifische Form des Erzählens, daher werde ich mich hauptsächlich auf das Original konzentrieren und diese als Untersuchungsgegenstand heranziehen.

Die Begriffsdefinitionen zu „Melodram“ und „Serialität“ folgen diesem Abschnitt, bestimmen so meine „Handwerkszeuge“, welche in weiterer Folge auf *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* zur Anwendung kommen.

Im Melodram-Abschnitt werde ich auch Grundzüge der Genretheorie und –kritik einbeziehen, da ich diese für wichtig im Verständnis für meinen Begriff des Melodramatischen in *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* schätze. Ausgehend von der klassi-

⁸ <http://www.ingmarbergman.se/page.asp?guid=0DB8A5DC-A60A-4573-B20D-90BFB4624C4F>. Zugriff am 12.10.2011.

schen Definition eines Melodrams werde ich die melodramatische Phantasie nach Brooks auf *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* anwenden, da hier das Melodram nicht als relativ fest gefügtes Genre mit Erzählmustern und Sujets erscheint, sondern als spezifische Gefühlskonstruktion, welche außerdem auch besonders dem Genre der Soap Opera entspricht. In diesem Zusammenhang werde ich außerdem Ien Angs Werke zu *Dallas* einbeziehen.

Dies leitet weiter zum nächsten Kapitel „Serialität“, welche die spezifische Erzählweise einer Fernsehserie und auch des Fernsehens an sich meint. Hier wird auch deutlich, dass ich den ursprünglich eingeplanten Vergleich mit der Kinoversion lediglich am Rande behandle.

Der letzte, abschließende Abschnitt wird Exkurse zu Artverwandtem behandeln, einerseits dem Kammerspiel, welches als theatraler Vorläufer des Fernsehspiels gelten kann und andererseits die Soap Opera, da die Soap Opera vor allem in ästhetischer Hinsicht einige Gemeinsamkeiten mit *Scener ur ett äktenskap* hat, und in den letzten Jahrzehnten zunehmend Erzählweisen der Soap Opera auf das gesamte Fernsehen übernommen wurden.

Im Anhang findet sich dann eine ausführliche Inhaltsangabe von *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband*.

Besonderer Dank gilt meiner Familie, welche mich während meiner Arbeit stets tatkräftig unterstützt hat und es mir damit erst ermöglichte, als Alleinerziehende diese Arbeit zu schreiben.

Meiner Großmutter, die mich stets mit den neuesten Zeitungsartikeln zu Ingmar Bergman (auch als er 2007 verstarb) versorgte, und mir 2003 *Saraband* als Videoaufzeichnung zukommen ließ, ist die Themenwahl zu einem großen Teil zu verdanken, da ich selbst über *Saraband* Marianne und Johan „kennen lernte“ und damit meine Neugierde auf *Scener ur ett äktenskap* geweckt wurde.

Ich danke auch Dr. Petra Löffler für ihre Entscheidung, meine Betreuung zu übernehmen, und ihre Inspiration, die Themenfelder Serialität und Melodram als Untersuchungsparameter von *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* zu wählen. Wo ich zu anfangs keine Worte für die Faszination für mein Thema hatte, lieferte sie mir diese.

2. Inhalte

2.1 Scener ur ett Äktenskap/Szenen einer Ehe

1. OSKULD OCH PANIK/UNSCHULD UND PANIK

Der erste Teil der von *Scener ur ett äktenskap* beginnt mit einem Interview für eine Frauenzeitschrift für eine Serie über moderne Ehen.

Neben sehr aufschlussreichen Selbsteinschätzungen geben Marianne und Johan Einblick in ihre Einstellung zu Leben und Liebe, wobei die Vorstellungen aber mehr als vage sind.

Johans Selbstbeschreibung als „toller Hecht“ steht im Gegensatz zu den bescheidenen Ausführungen Mariannes, der zunächst lediglich einfällt, dass sie mit Johan verheiratet ist und zwei Töchter mit ihm hat.

Johans Bewusstsein von der absoluten Einsamkeit und Unberechenbarkeit des Lebens kontrastiert sehr stark mit Mariannes Vorstellung von einem Leben, dass durch mehr Mitgefühl untereinander lebenswerter und friedvoller wäre.

Von ihren persönlichen Ansichten sprechen sie allerdings nur, wenn sie mit der Journalistin allein sind. In der Dreier-Konstellation wird der jeweils Sprechende durch Einwürfe der anderen Beteiligten immer wieder unterbrochen.

Marianne und Johan stammen aus „unanständig bürgerlichen Verhältnissen“ (Johan bezeichnet es so) und sie führen das Leben, welches ihre Eltern für sie vorgesehen haben. Beide sind Akademiker und im Berufsleben, wobei Mariannes Tätigkeit als Anwältin für Familienrecht, welche vor allem Scheidungen betrifft, kein Interesse bei der Journalistin weckt.

Nach der letzten Frage, wie Marianne es schaffe, Beruf und Familie unter einen Hut zu bringen, wartet die Kamera nicht mehr Mariannes Antwort ab sondern überblendet zur nächsten Sequenz.

Es folgt ein Abendessen mit dem befreundeten Paar Katarina und Peter um die Veröffentlichung des Interviews zu feiern. Sie lesen den kitschigen Artikel über Marianne und Johan. Die Situation zwischen Katarina und Peter eskaliert, sie sind in ihrer gemeinsamen Eehölle gefangen. Die Scheidung scheint unmöglich, zum Teil aus finanziellen Gründen (Katarina und Peter haben eine Firma gemeinsam) aber auch aus sexueller Abhängigkeit heraus (Peter behauptet ohne Katarina impotent zu sein).

Zwischen Katarina und Peter herrscht ein Kriegszustand, der keine Lösung verspricht.

Beim Abwasch erörtern Marianne und Johan, woran es den meisten Paaren (und auch Katarina und Peter) fehle. Marianne ist der Meinung, es gehe um Kommunikation, darum, dieselbe Sprache zu sprechen. Johan schließt die Harmonie zwischen ihm und Marianne aus der ökonomischen Sicherheit, in der sie leben.

Abends, beide im Bett lesend, erzählt Marianne Johan von ihrer Schwangerschaft und sie versuchen zu entscheiden, ob sie ein weiteres Kind wollen oder nicht. Johan ist mäßig begeistert, schiebt die Entscheidung Marianne allein zu. Marianne zweifelt selbst, hat ein schlechtes Gewissen, da sie weiß, dass sie nur aus „Bequemlichkeit“ abtreiben würde, nicht weil sie kein weiteres Kind groß ziehen könnten. Marianne hat außerdem Angst davor, welchen Einfluss diese Entscheidung auf ihr Leben als Paar haben wird und sie beschließen letztlich das Kind zu bekommen.

Die nächste Szene führt jedoch in ein Krankenhaus, in dem Marianne sich von der Abtreibung erholt. Johan versucht sie und sich mit Alltäglichem abzulenken, meint, sie werde alles in ein paar Wochen vergessen haben. Marianne fragt sich jedoch nach wie vor, wie sie selbst und Johan und sie als Paar darüber hinweg kommen könnten.

Schon im ersten Teil ist erkennbar, dass hinter der perfekten Fassade von Marianne und Johan als „idealem Ehepaar“ Unstimmigkeiten sind. Dass der Zustand, in dem sie sich befinden auf wackeligem Boden steht und Probleme ihren Lauf nehmen werden.

Der Titel, schon an sich eine Gegenüberstellung zweier kontrastierender Begriffe (Unschuld, die mit Unwissen gleichsetzbar sein kann, Panik, kann demnach aus Wissen oder Bewusstsein entstehen) zeigt die dem perfekten Bild des Interviews innewohnende, unterschwellige Spannung.

2. KONSTEN ATT SOPA UNDER MATTAN/DIE KUNST, UNTER DEN TEPPICH ZU KEHREN

Entsprechend dem „Motto“ des zweiten Teils und den sich anbahnenden Konflikten, beginnt die perfekte Fassade von Mariannes und Johans Ehe weitere Risse zu bekommen. Zaghafte Versuche Mariannes, aus den familiären Verpflichtungen bei den Eltern auszubrechen werden im Keim erstickt und sie erkennt, dass ihr Leben fremdbestimmt ist. Ihr wird klar, dass sie nicht genau weiß, wer sie eigentlich ist. Sie trifft in ihrer Arbeit auf Frau Jacobi, welche sich nach 20 Jahren aus einer nach außen hin perfekten, aber lieblosen Ehe befreien will. Frau Jacobi beschreibt genau jene Elemente, die

Marianne zuvor im Interview als wichtiger als Liebe eingestuft hatte⁹, als unzureichend um eine Ehe aufrecht zu erhalten.

Davon alarmiert schlägt sie Johan beim Mittagessen vor, zu verreisen, um sich um ihre Ehe zu kümmern.

Auch Johans geordnetes Leben weist erste Unstimmigkeiten auf. Ein Gespräch mit seiner Kollegin Eva verletzt seinen Stolz, seine literarischen Ambitionen (von denen er Marianne nichts erzählt hat) sind für sie maximal Mittelmaß. Johan murmelt daraufhin, dass es zumindest einen Menschen gäbe, dem seine Gedichte gefielen. Der Anruf, den Johan versucht als Marianne in der Eingangsszene den Raum verlässt (er wählt und legt den Hörer gleich wieder auf) weist ebenfalls auf Aktivitäten hin, die Marianne (und dem Zuschauer) noch unbekannt sind.

Als Marianne und Johan spätabends vom Theater heimkommen ist ihr eheliches Sexleben großes Thema. Es wird deutlich, dass Marianne sich zwar bemüht, es aber angesichts ihres viel beschäftigten Lebens nicht ungewöhnlich findet, dass sie nicht mehr so viel Leidenschaft verspüren wie früher.

Johan ist unzufrieden, da sie aber merken, dass sie einander verletzen brechen sie das Gespräch ab und Johan macht einen plumpen Annäherungsversuch aus dem Marianne sich herausredet, da sie nach den Kindern sehen will.

Später im Bett meint sie, er dürfe jetzt mit ihr schlafen, Johan hat aber die Lust verloren.

Das Thema dieses Abschnittes sind die aufkommenden Komplikationen, welche zwar für Marianne und Johan bereits spürbar sind, allerdings noch verdrängt werden. Sie kehren ihre Konflikte unter den Teppich und machen wie gewohnt weiter, gehen ihren Verpflichtungen gegenüber Eltern und Beruf nach und leben miteinander in oberflächlichem Frieden. Auch diese Verdrängung, welche nach und nach durchbrochen wird, ist ein Element des Melodrams.

Das Publikum kennt nun Marianne und Johan. Ihre Konflikte und Streitgespräche, welche sich in dieser Art wahrscheinlich schon mehrfach zugetragen haben, sind nun bereit, zu eskalieren.

Frau Jacobi, Mariannes Klientin, verkörpert die melodramatische Phantasie nach Brooks, welche in einem eigenen Abschnitt noch behandelt wird, wobei sie aber den scheinbar unmöglichen Ausbruch aus ihren Verhältnissen schaffen will.

⁹ Kameradschaft, Mitgefühl, Loyalität

3. PAULA

Der dritte Abschnitt kann als das eigentliche Zentrum der Handlung gesehen werden. Johan kommt mitten in der Nacht ins gemeinsame Sommerhaus und verkündet Marianne, dass er für 7-8 Monate nach Paris gehen wird. Er habe sich in eine junge Frau verliebt und jetzt endlich den Mut, Marianne zu verlassen. Er hätte sie seit vier Jahren loswerden wollen und ausbrechen aus ihrem hermetisch abgeschlossenen Ehe-Ideal.

Marianne ist am Boden zerstört, bittet ihn zumindest über Nacht zu bleiben. Sie hilft ihm morgens noch den Koffer zu packen und macht das Frühstück, sie „funktioniert“. Als Johan fahren will bettelt sie inständig darum, zumindest auf seine Rückkehr hoffen zu dürfen, Johan ist aber nicht einmal dazu bereit.

Am Boden zerstört ruft Marianne ein befreundetes Paar an um zu reden und erfährt, dass der gesamte Freundeskreis bereits Bescheid weiß.

4. TÅREDALEN/DAS TAL DER TRÄNEN

Ein Jahr ist vergangen, Johan lebt immer noch mit Paula zusammen. Er kommt zum Abendessen zu Marianne weil Paula in London ist und er Marianne sehen will. Die Anziehung zwischen ihnen ist groß, Johan versucht vergeblich Marianne zu verführen, sie will jedoch nicht, da sie ihn nur wieder vermissen würde. Sie liebt Johan immer noch, hat zwar Liebhaber, fühlt sich aber immer noch an ihn gebunden.

Marianne spricht die Scheidung an, Johan geht aber nicht darauf ein. Sie hat die Wohnung ummöbliert, nimmt jetzt im Heim mehr Platz für sich in Anspruch (zuvor hatte nur Johan ein Arbeitszimmer gehabt).

Johan ist immer noch überzeugt von der totalen Einsamkeit der Menschen, er hat Paula satt und möchte eigentlich wieder zu Marianne.

Marianne hat begonnen im Rahmen einer Therapie Tagebuch zu schreiben. Sie schreibt darin von ihrer Kindheit, dass sie von Anfang an dazu erzogen wurde zu gefallen und gefallen zu wollen, mit dem Mittel des schlechten Gewissens, dass man ihr eingepflanzt hätte. Aus diesem Grund wisse sie selbst nicht, wer sie eigentlich ist. Während sie Johan vorliest und Kindheits- und Jugendfotos von Marianne und Johan eingeblendet werden, schläft er ein.

Im Laufe des Abends ruft Mariannes eifersüchtiger Liebhaber mehrmals an und sie ist darüber so aufgebracht, dass sie sogar die Beziehung zu ihm beendet. Sie bietet Johan an, bei ihr zu übernachten, ohne miteinander zu schlafen.

Spätnachts wacht Johan auf und will gehen. Marianne liest ihm einen Brief von Paula vor, die vorhergesehen hatte, das Johan Marianne besuchen würde, sobald sie (Paula) verreist. Johan geht unbeeindruckt und Marianne bleibt, wie von ihr vorhergesagt, allein zurück, blickt in die Kamera.

5. ANALFABETERNA/DIE ANALPHABETEN

Marianne kommt in Johans Büro um die Scheidungspapiere zu unterzeichnen. Sie ist im Gegensatz zu Johan in bester Laune, hat sich verliebt und möchte wieder heiraten. Johan hingegen möchte zu Marianne zurück, er ist beruflich an einem Endpunkt angelangt und befürchtet, aufgrund seines Alters übergangen worden zu sein.

Um sich von ihrer emotionalen Loslösung von Johan zu überzeugen, verführt Marianne Johan auf dem Fußboden und tatsächlich, alles was sie für ihn empfindet ist Mitgefühl.

Johan reagiert aggressiv, wirft ihr vor, ihre Geschlechtsorgane als Handelsware benutzt zu haben. Wäre er während ihrer Ehe nett gewesen hätte er mit ihr schlafen dürfen.

Marianne entgegnet, dass das ihre einzige Möglichkeit gewesen sei, sich zu rächen, da sie sowohl von Johan als auch von ihren Eltern stets zu hören bekam, dass sie nicht ausreiche. Das schlechte Gewissen, als Mutter berufstätig zu sein wäre ihr ständiger Begleiter gewesen. Sie sprechen auch über die Kinder, für die Johan sämtliches Interesse verloren hat. Marianne bedauert das sehr, sie bezeichnet sich und Johan als verwöhnte Sonntagskinder, die ihre Ressourcen vergeudet hätten und nun verbittert und wütend seien.

Johan beschreibt es als emotionalen Analphabetismus, dass man zwar alles über den Körper und Mathematik wisse, nichts aber über die Seele.

Marianne erkennt, dass Johan sich nicht scheiden lassen will. Tatsächlich ist er müde und will zu ihr nach Hause. Mariannes Gefühle gehen jedoch nicht über Mitleid hinaus und sie denkt, dass dieses Gefühl ihre Liebe hat sterben lassen. Sie erklärt sich bereit, die Papiere nicht zu unterzeichnen und will gehen. Johan will sie jedoch nicht gehen lassen und versperrt die Bürotür. Er beginnt auf sie einzuschlagen bis ihre Nase blutet. Als Marianne versucht sich zu wehren wirft er sie zu Boden und tritt auf sie ein, schreit dabei mehrmals, dass er sie am liebsten töten würde.

Völlig erschöpft lässt er von ihr ab, Marianne lehnt die angebotene Hilfe ab und bittet, auf die Toilette gehen zu dürfen. Johan lässt sie aus dem Büro und unterzeichnet unter Tränen die Scheidungspapiere. Als Marianne zurück kommt unterzeichnet sie ebenso.

Marianne und Johan haben stets kontrastierende Gefühlslagen und Einstellungen. Wenn Johan sich nicht scheiden lassen will, will Marianne das sehr wohl. Als sie kurzfristig ihre Meinung dazu ändert steigt wiederum Johan nicht darauf ein.

Die Brutalität von Johans Ausbruch steht im starken Kontrast zum stets angestrebten „stoischen Gleichmut“, den Johan seinem Intellekt abverlangt.

Der Hass Johans zeigt sich grenzenlos als er auf Marianne eintritt und es scheint aus dieser Situation keine Lösung zu geben, von einer Versöhnung ganz zu schweigen.

“Here, they are truly illiterates, unable to find any way to speak to each other or even be civilized, much less more generous or understanding.”¹⁰

Hier tritt der „melodramatic excess“ in Erscheinung, die Figuren durchbrechen ihre verdrängten Hassgefühle und Aggressionen was mit Johans Gewaltausbruch endet.

6. MITT I NATTEN I ETT MÖRKET HUS NÅGONSTANS I VÄRLDEN/MITTEN IN DER NACHT IN EINEM DUNKLEN HAUS IRGENDWO IN DER WELT

Zwei Jahre sind vergangen, Marianne besucht ihre Mutter. Der Vater ist vor kurzem gestorben und Marianne stellt Fragen nach dem Eheleben der beiden. Mariannes Eltern hatten eine friedliche Ehe geführt, jeder hatte seinen Zuständigkeitsbereich. Was die Mutter jedoch bereut, ist, dass sie und Mariannes Vater ihr ganzes Leben miteinander verbringen konnten, ohne einander zu berühren.

Marianne ist sichtbar stärker geworden, sie ist immun gegen den Versuch der Mutter ihr ein schlechtes Gewissen einzureden und stellt mutige Fragen. Sie hat außerdem wieder geheiratet.

Johan arbeitet in seinem Büro, als seine Kollegin Eva¹¹ hereinkommt. Sie haben inzwischen eine Affäre miteinander begonnen, welche Johan aber durch Stillschweigen zu beenden sucht. Es ist klar, dass Johan sie für eine andere Frau verlässt, Eva geht davon aus, dass er mit der neuen, jungen Sekretärin ein Verhältnis hat, Johan verneint dies aber mehrmals lachend.

Marianne und Johan haben sich auf der Straße verabredet, sie steigt zu ihm ins Auto um zusammen aufs Land zu fahren. Sie sind beide wieder verheiratet, hatten einander vor einem Jahr zufällig getroffen und ein Verhältnis miteinander begonnen. Von der gemeinsamen Vergangenheit im Sommerhaus irritiert, können sie in der Angelhütte eines Freundes Unterschlupf finden.

¹⁰ Kalin, *The Films of Ingmar Bergman*, S. 154.

¹¹ Dieselbe wie in Teil 1

Die Gespräche kreisen um Ehrlichkeit und Treue, Marianne erzählt, dass sie kurz nach den Geburten der Kinder eine Affäre hatte, da sie sich überfordert fühlte.

Auch Johan ist aufrichtig, er hat erkannt dass die hohen Erwartungen in ihn eigentlich von seinem Vater stammen, er hätte sich mit einem bescheideneren Leben zufrieden gegeben.

Johan glaubt, seine Proportionen gefunden zu haben. Im Gegensatz zu früher kämpft er mit der Bedeutungslosigkeit des Seins, er braucht das Gefühl, sich nach etwas zu sehnen.

Marianne erscheint als starke, in sich ruhende Persönlichkeit, die es auch geschafft hat, ihre Sexualität zu entdecken und von dem belohnenden/bestrafenden Verhalten weg zu kommen.

Mitten in der Nacht wacht sie jedoch aus einem schrecklichen Alptraum auf. Marianne spürt ihre eigene Hilflosigkeit und Ausgeliefertheit, bereut, nie jemanden wirklich geliebt zu haben und geliebt worden zu sein.

Johan entgegnet dass er sie auf seine selbstsüchtige, menschliche Art liebe, und sie ihn wohl auch. Zerreden zerstöre die Liebe bloß.

Es scheint, dass der Ausbruch im vorletzten Abschnitt kathartische Wirkung für Johan und Marianne hatte, beide ließen ihre Masken fallen und zeigten ein Gesicht, für das es im gesellschaftlich anerkannten Leben keinen Raum gibt.

Die Wunden sind verheilt,

“[...] in some way this explosion of hatred is a catharsis that clears the ground for the growth of real love between them. There is a kind of miracle here, for Marianne and Johan’s final relationship of acceptance and affection in Scene 6 seems both impossible and yet natural and understandable. [...]

The violent expression of anger and hatred that ends Scene 5 is the first moment of true and open emotion between them (as Marianne’s confessions later reveal). They are now not who they believe they should be, doing what they think they should be doing. What emerges is who they really are and what they are really feeling [...] In breaking their marriage so radically, they become free of their mutual bondage and complicitous deception and begin to see each other without unpaid emotional debts, no longer the other’s victim.”¹²

¹² Kalin, *The Films of Ingmar Bergman*, S. 154f.

2.2 SARABAND

Auch *Saraband* ist in Kapitel unterteilt, besteht aus 10 Abschnitten, in denen stets zwei Figuren auftreten und in einen Dialog mit einander treten. Die Abschnitte sind eingebettet in einen Prolog und einen Epilog, in dem Marianne jeweils allein erscheint und direkt in die Kamera spricht. Ingmar Bergman widmete den Film seiner 1995 verstorbenen Frau Ingrid von Rosén, und die idealisierte Figur der Anna kann für die Erinnerung an sie stehen.¹³

Marianne tritt als Erzählerin auf. Sie beschließt nach 32 Jahren ohne Kontakt mit Johan zu ihm zu fahren. Johan hat inzwischen reich geerbt, ist pensioniert und wohnt zurückgezogen in einer Jahrhundertwende-Villa seiner Großeltern.

In seiner Seehütte wohnt sein Sohn Henrik mit der Tochter Karin. Henrik ist seit dem Tod seiner Frau Anna vor zwei Jahren arbeitsunfähig, er hat sich von seiner Tätigkeit als Professor an der Universität frühpensionieren lassen. Seitdem ist er nur noch Karins Cello-Lehrer, und hat ihren weiteren Werdegang bereits nach eigenen Bedürfnissen geplant (Karin soll in der Nähe am Konservatorium studieren).

Henrik und Karin führen eine inzestuöse Beziehung, Henrik macht sich von Karin abhängig, wie er es früher von Anna war. Karin erkennt im Laufe der Handlung aber, dass sie nicht das Surrogat für ihre Mutter sein kann und ausbrechen muss, um herauszufinden, was sie selbst will.

Auch von Johans Hilfe, ihr eine bessere Ausbildung für eine Solisten-Karriere zu verschaffen, sagt sie sich los, um ihren eigenen Weg als Orchestermusikerin zu gehen.

Johan und Henrik haben ebenfalls ein problematisches Verhältnis, Henrik ist von Johans Geld abhängig, er wohnt bei ihm mietfrei. Sie haben füreinander lediglich Verachtung und Hass übrig.

Der unsichtbare Mittelpunkt der Familie ist Anna. Sie hatte alles zusammengehalten. Johan meint einmal, dass mit ihrem Tod die Welt dunkler geworden sei. Henrik und

¹³ Tatsächlich war der ursprüngliche Titel von *Saraband* „Anna“ und das Bild der Verstorbenen, welches immer wieder zu sehen ist, ist ein Portrait Ingrids. (vgl.: <http://www.ingmarbergman.se/page.asp?guid=1242C45B-C66B-4975-A018-5CD2CA55BFF8> Zugriff 12.10.11.)

„Anna is the bearer of feelings that have been lost. She was a person who made life easier to live – such people do exist. But now chaos reigns. When Marianne arrives she finds herself in the middle of a crisis.“ (Björkman, Stig, "Pure Kamikaze", *Sight and Sound* 12:9, September 2002, S. 14-15)

Eine weitere Referenz zu Ingmar Bergmans persönlichem Leben ist die Fotografie der Villa, in der Johan lebt. Es ist das Sommerhaus von Bergmans Großeltern "Vårö" in Dalarna. (Kalin, *The Films of Ingmar Bergman*, 2003, S. 153f.)

sie hatten eine symbiotische Beziehung. Anna hat seine klammernde, fesselnde Liebe ertragen können, bat ihn aber in ihrem letzten Brief Karin davon zu verschonen. Henrik hatte Karin nie von Annas Sorge erzählt und als Karin den Brief findet (Kapitel 7), ist das für sie der Stein des Anstoßes, selbst zu wählen und somit zu gehen.

Marianne gerät in ein Familiendrama zwischen Generationen, sie dient dabei als Ansprechperson für alle Beteiligten, übernimmt so in gewisser Weise die Rolle von Anna.

Mariannes eigene Sehnsucht danach, jemanden wirklich zu lieben und geliebt zu werden kommt in ihr hoch und sie erzählt im Epilog unter Tränen, bei einem Besuch im Pflegeheim ihrer Tochter kurz zuvor, diese zum ersten Mal in ihrem Leben wirklich berührt zu haben.

2.3 Verbindung *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband*

Nicht nur durch das Wieder-Erscheinen von Marianne und Johan und ihrer gemeinsamen Vergangenheit in *Saraband* entsteht eine Verbindung zur Serie sondern auch thematisch und „ikonographisch“.

Mariannes Reue im letzten Abschnitt von *Scener ur ett äktenskap* kommt immer wieder in ihr hoch, als sie von Henriks und Annas idealisierter Liebe hört.

Auch Johans Alptraumsequenz im 10. Kapitel von *Saraband* erlaubt, die Parallele zum Ende von *Scener ur ett äktenskap* zu ziehen, wo Marianne zuletzt einen Alptraum hat, der sie in Angst zurücklässt und nur Trost in der Berührung des anderen finden lässt.

Das Thema, jemanden wirklich berühren zu können ist so auch in *Saraband* wichtig, nicht zuletzt wird dies deutlich durch Mariannes Erzählung im Epilog, dass sie bei ihrem letzten Besuch bei ihrer Tochter diese zum ersten Mal wirklich berührt habe.

Das Bild von Marianne und Johan, die nebeneinander auf einer Bank sitzend, einander die Hand halten kehrt auch in *Saraband* wieder und der Lampion¹⁴, welcher sowohl im letzten Teil von *Scener ur ett äktenskap* als auch im gemeinsamen Essen von Marianne und Karin über den Figuren hängt steht für die Ehrlichkeit und Ausgelassenheit welche in diesen Szenen dominiert.

Das Schlussbild beider Produktionen beinhaltet jeweils Marianne und Johan im Bett liegend und einander angesichts ihrer Angst und Verlorenheit tröstend.

¹⁴ Diese Lampions werden traditionell zur „kräftskiva“, dem sommerlichen, ausgelassenen Krebsessen (zur Feier der Eröffnung der Krebsfangsaison) aufgehängt.

2.4 Kinoversion: *Scener ur ett äktenskap*

Scener ur ett äktenskap ist als Fernsehserie intendiert und nutzt so auch die Mittel der Serialität. Durch das Wegfallen der Rezeptions-Pausen zwischen den Episoden fällt jedoch auch die Parallelisierung von Zuschaueralltag und Serienalltag weg – waren Marianne und Johan während der Ausstrahlung der Serie auch Gesprächsstoff zwischen den Episoden (siehe Pruggers Begriffe der Antizipation während und nach der Rezeption und Mikos' Begriff des Klatsches zwischen Zuschauern) konnte dies klarerweise bei einer Rezeption „am Stück“ nicht geschehen. Dennoch war *Scener ur ett äktenskap* auch im Kino ein Erfolg, in weiterer Folge wurde dann *Scener ur ett äktenskap* jedoch wieder als Serie gezeigt.¹⁵

“In the series, each segment revolves around a single motif; combining the parts disturbs these unities without replacing them with a dramatic structure organic to the whole.”¹⁶

Auch die Tatsache, dass die “tatsächliche Handlung” außerhalb der gezeigten Szenen geschieht und diese so lediglich die Spiegelung und emotionale Verarbeitung zeigen macht die Kinoversion schwerfälliger, da nach Gado nicht Veränderung durch Handlung wie in einem klassischen Drama geschieht¹⁷, sondern lediglich dessen Reflexion. Koebners Kritik an den stereotypen Abläufen von gegensätzlichen Emotionen passt auch zu einer Kritik an der Kinoversion, da er ausführt, dass diese Wiederholung von Konflikten ermüdet, sieht man die ganze Serie ohne Unterbrechung, was ja bei der Rezeption des Kinofilms der Fall ist.

„Den bösen Spielen eignet etwas Mechanisches, sodass eine gewisse Ermüdung nicht ausbleibt, wenn man Folge für Folge hintereinander sieht. Der immer gleich bleibende Modus der langsamen und dann schnellen Steigerung, des jähen Umschlags von Zartheit zu wüster Beschuldigung, zum Angriff und dann wieder zur Selbstbezichtigung gerinnt ein wenig zum stereotypen Ablauf, der mit einem unkonzentrierten Publikum rechnet oder einem Publikum das auf Wiederholungen pocht, weil zwischen den Ausstrahlungen der einzelnen sechs Teile eine bestimmte Zeit vergangen ist.“¹⁸

¹⁵ Vgl. Gado, *The Passion of Ingmar Bergman*, S. 400.

¹⁶ Ebd. S. 432.

¹⁷ Vgl. Ebd.

¹⁸ Koebner, *Ingmar Bergman*, S. 139.

Während die Fernsehversion in 16mm gedreht wurde musste die Kinoversion auf 35mm „ausgedehnt“ werden. In der Adaption auf das internationale Publikum entstanden außerdem Probleme bei der Platzierung der Untertitel, da diese die Münder der Schauspieler verdeckten. Der Kameramann Sven Nykvist war anfangs nicht einverstanden mit der Adaption auf 35mm, da die Bilder zu körnig für die Kinoleinwand waren, er fügte sich aber, angesichts der versprochenen Einnahmen später doch.¹⁹

Williams' Ausführungen zum Unterschied zwischen Fernsehbildschirm und Kinoleinwand lassen sich im Fall von *Scener ur ett äktenskap* im umgekehrten Sinn verstehen, da *Scener ur ett äktenskap* ursprünglich für das Fernsehen produziert wurde und erst später ins Kino gebracht wurde:

“The size of the screen is the most obvious factor. In certain situations this difference of size can radically alter the effect of the image, though in other situations the viewer adjusts proportions for himself. [...] Even more significant, perhaps, is the different light quality of the television as compared to the film screen. [...] Much of the light-and-shade composition of the cinema film is lost in the dimmer, more blurred and more flickering screen of the ordinary television set.”²⁰

Die Kürzungen, welche im Zuge einer Produktion für das Kino „am Stück“ notwendig waren betreffen kleine Teile einzelner Szenen, und somit Informationen welche nicht essentiell für das Verständnis der Handlung sind, allerdings fielen teilweise auch ganze Sequenzen weg.

Zum einen ist dies die gesamte Abtreibungssequenz des ersten Teils, wodurch „Panik und Unschuld“ lediglich zur Gegenüberstellung zweier Paare wird und die als „Panikakt“ interpretierbare Abtreibung wegfällt.

Im Interview hatte Marianne Glück so definiert, dass alles so bliebe wie es ist. Durch ein weiteres Kind wäre dieses „Glück“ aber gestört worden.

Sie nehmen lieber die Schuldgefühle auf sich, da sie nicht aus existentiellen Gründen abtreiben (da sie nicht genug Geld haben) sondern weil es bequemer ist, „nur“ die beiden Töchter zu haben, die schon relativ groß sind. Somit wird in der Kinoversion im ersten Abschnitt lediglich das „Equilibrium“ vorgestellt, die Störung desselben fällt weg. Auch Mariannes Aussage, dass die Entscheidung für oder gegen ein weiteres

¹⁹ <http://www.ingmarbergman.se/page.asp?guid=D17F1E46-6832-4DBE-94BE-8EB82C0C5E23>. Zugriff am: 12.10.2011.

²⁰ Williams, *Television*, S. 62

Kind wegweisend für ihre weitere Beziehung sei (was ja als Stein des Anstoßes für die folgende Handlung verstanden werden kann) fällt damit weg.

Eine weitere, längere Sequenz wurde dann im letzten Teil gestrichen, „Mitten in der Nacht in einem dunklen Haus irgendwo auf der Welt“ beginnt nicht mit Mariannes Besuch bei der Mutter und darauf folgend Johans Büroszene mit Eva, sondern setzt gleich bei ihrem Treffen auf der Straße ein.

3. Melodram und Genrebegriff

3.1 Genre

Die Bedeutung des Begriffs Genre ist sehr weit fassbar, als „kleinstem gemeinsamen Nenner“ lässt es sich mit dem Fremdwörterbuch als „Gattung, Wesen und Art“²¹ definieren.

Als Begriff der Kunst- und Medienwissenschaft ist die Bedeutung mehrfach, erstens ist es ein **Kanon oder Pool klassischer Erzählstrategien** mit „stofflich-motivlichen, dramaturgischen, formal-strategischen, stilistischen, ideologischen Konventionen und einem festgelegten Figureninventar“²²; zweitens **beschreibendes Kategorisierungsmittel für Vermarktungsstrategien**; drittens, und damit verbunden, ist die Zurechnung eines Werkes zu einem bestimmten Genre zuständig für die **Erwartungshaltung** beim Rezipienten; viertens ist es **Objekt der Forschung**, welche sich vor allem mit den ideologischen Botschaften der Erzählinhalte von Genres beschäftigt.

„Es handelt sich bei Genres um kulturell ausgebildete Rahmensysteme oder Schemata, die zwar relativ stabil sind, aber nicht unveränderbar festigen, sondern sich ihrerseits historisch auch wandeln (können). [...]“²³

Faulstich bezeichnet Genres weiter als kulturelle Stereotype, die gestaltungs-, wahrnehmungs- und erwartungs- und interpretationsrelevante Bedeutung haben, sowohl für das Publikum, als auch für die Produzenten von Medienprodukten (Film, Fernsehen, Literatur und Malerei).

Die Kategorie des Genres ist daher auch ein Orientierungsmittel für Zuschauer, welches Einfluss auf deren Erwartungshaltung hat, da sie von der Produzenten-Seite als Marketing-Instrument benutzt wird.

²¹ Duden, Fremdwörterbuch, 2001.

²² Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 28f.

²³ ebd. S. 29.

Genres respondieren so auch immer auf historische Gegebenheiten, da der Erfolg eines Genres maßgeblich davon abhängt, ob ein kulturelles Bedürfnis nach der wiederholten Darstellung der jeweiligen Genre-Inhalte besteht. Die symbolische Darstellung intersubjektiver Erfahrungen wird durch Genre-Konventionen allgemein verständlich und führt somit zur wiederholten, erfolgreichen Darstellung.²⁴ Genres dienen somit auch der individuellen Verarbeitung von gesellschaftlichen Entwicklungen und Veränderungen, da sie im geschützten Rahmen des Filmes/Stückes/der Serie ausgespielt werden können.

Die Identifikation eines Medienprodukts als einem bestimmten Genre zugehörig ist nur im intertextuellen Vergleich möglich, ein einzelner Film bildet beispielsweise noch kein Genre, sondern ist einem bestimmten Genrezusammenhang zuzurechnen.²⁵

Genres sind nicht an ein bestimmtes Medium gebunden, sondern können in unterschiedlichen Medien auftreten (beispielsweise der Western in Kinofilmen, Fernsehserien, Literatur). Der Genrebegriff ist außerdem flexibel und für Vermischungen offen (zum Beispiel im Western-Melodrama). Vielmehr wird mit jedem Film das jeweilige Genre erweitert, entweder durch neu hinzugefügte Elemente oder durch die Variation bestehender und etablierter Motive, „the elements and conventions of a genre are always *in play* rather than being simply *replayed*; and any generic corpus is always being expanded.“²⁶

Somit sind Genres dynamische Konstruktionen, welche sich auch historisch wandeln.²⁷

Filmhistorisch gesehen, waren Genres eines der ersten Mittel der Filmindustrie, Produktion und Marketing zu organisieren, ebenso wie Kritiker und Zuschauer zu einer Rezeptionshaltung zu leiten. Dies gründete in der Notwendigkeit des Studiosystems Hollywoods, welche eine standardisierte und publikumswirksame Produktionsweise anstrebte, die auch unterschiedliche Zuschauerschichten ansprechen sollten.²⁸

²⁴ Vgl. Mikos, *Fernsehen im Erleben der Zuschauer*.

²⁵ Vgl. Berry, „Genre“, S. 26. Vgl. auch Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*.

²⁶ Neale, „Questions of Genre“, S. 165. Siehe auch: Hickethier, „Genretheorie und Genreanalyse“.

²⁷ Vgl. auch Hickethier, „Genretheorie und Genreanalyse“.

²⁸ Vgl. Cook, „Genre“, S. 38

Eingang in die Filmwissenschaft fand die Genretheorie relativ spät, Ende der 1960er Jahre beziehungsweise Anfang der 1970er Jahre. (Frühere genretheoretische Schriften aus den 1950er Jahren stammen von Bazin (1954) und Warshow (1954).)

Eng verbunden mit der Genretheorie im deutschsprachigen Raum ist die Filmsemiotik, welche Genres in Analogie zu sprachlichen Systemen versteht.

Genres wurden zumeist mit dem amerikanischen Film in Verbindung gebracht und dem europäischen Film gegenüber gestellt, welcher als unikes Kunst-Produkt eines Autors galt. Interessant ist jedoch, dass einige klassische Genreregisseure (Hitchcock, Sirk) ebenfalls als „auteurs“ galten.

Genrefilme wurden im Allgemeinen dem Autorenfilm als künstlerisch unterlegen gewertet, jene Genre-Regisseure, welche jedoch als „auteurs“ geadelt wurden konnten ihren Filmen eine eigene Handschrift innerhalb des Genresystems verleihen.²⁹

Braudy gesteht den Genrefilmen ebenfalls politische Schlagkraft zu, da sie auch immer Auskunft darüber geben, wie eine Gesellschaft sich selbst sieht und sehen möchte, welche Vorstellungen und Ideologien historisch dominieren und weiters:

“Genre conventions allow filmmakers to express themes too painful or confusing to talk about directly.”³⁰

Das Genre des Melodrams hat dafür das spezifische Mittel des “melodramatic excess” entwickelt. Mithilfe dessen werden die patriarchalen Strukturen der bürgerlichen Gesellschaft und der damit einhergehenden Unterdrückung von Frauen zum Inhalt.

Die verallgemeinernde Darstellung eigentlich individueller Schicksale führt dazu, dass sich in den Genres mythische Strukturen offenbaren. Dieser Mythos, die „Anschauung von Welt“³¹ erscheint als naturgegeben und verdeckt somit ideologische Prägungen.

Im folgenden Melodram-Kapitel werde ich auf diese Definition von Mythos und damit verbundener Ideologie genauer eingehen.

²⁹ vgl. Hickethier, „Genretheorie und Genreanalyse“. siehe auch: Neale, „Studying Genre“; Mikos, *Fernsehen im Erleben der Zuschauer*; Schatz, „Genre“.

³⁰ Braudy, *The World in a Frame*, S. 180.

³¹ Hickethier, „Die Fernsehserie und das Serielle des Programms“, S. 16.

3.2 Melodram

Neben den hauptsächlich durch historische und geografische Merkmale (Western) oder Narration (Krimis) gekennzeichneten Genres stehen Filmgruppen, welche als Hauptmerkmal die Emotionen haben, die sie beim Rezipienten hervorrufen sollen. Die Genres des Suspense und Horror sind schon nach der spezifischen Emotion benannt, Melodramen haben ebenso das Ziel, bestimmte Gefühle beim Rezipienten zu bewirken.³²

3.2.1 Etymologie und Geschichte

Der Begriff „Melodrama“ setzt sich aus den griechischen Begriffen ‚melos‘ (Lied) und ‚drama‘ (Handlung) zusammen.³³ Dementsprechend handelt es sich bei einem Melodrama traditionell um ein Stück (Theater oder Film), dessen affektive Wirkung durch Musik unterstützt wird.³⁴

Ursprünglich wurde nach Schneilins historischer Genese des Melodrams, im Italien des 17. Jahrhunderts ein vollständig gesungenes Drama als Melodrama bezeichnet, im 18. Jahrhundert wurde in Frankreich die französische Version des Melodramas, beispielsweise in Rousseaus *Pygmalion* (1775), wegweisend und stilbildend vor allem für den englisch-sprachigen Bereich. Es handelte sich hierbei um einen kurzen Monolog, welcher musikalisch untermalt und pantomimisch expressiv war.

„Das Melodrama hatte seine eigenen Autoren, seine Theater, Schauspieler, Regisseure, sein Publikum und auch seine eigene poetische Form.

In vielem hat das frz. Genre im 19. Jh. als modellhaft und wegweisend gewirkt.

Es ist aber nicht einheitlich, bes. was Motive und Inhalte betrifft.“³⁵

Elsaesser begründet das Fortbestehen des Melodramas mit der Verweigerung der Populärkultur, politische und soziale Veränderungen in keiner anderen als der persönlichen Dimension zu verstehen und zu interpretieren.³⁶

Dem kann jedoch entgegengestellt werden, dass wohl auch gerade die Verarbeitungsfunktion des Melodrams, welches gesellschaftliche Kontroversen zum Thema und Inhalt hat, für das Publikum wichtig ist und seine Popularität auch darin begründet ist. Die symbolische Darstellung eines Einzelschicksals dient hier als Möglichkeit, die

³² Vgl.: Carroll, "Film, Emotion, and Genre".

³³ Schneilin, „Melodrama“.

³⁴ Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“.

³⁵ Schneilin, „Melodrama“, S. 638 f.

³⁶ vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“.

Kontroversen einer Gesellschaft aufzuzeigen und so für das Publikum verarbeitbar zu machen.

Genre und Effekte des Melodramas wurden später auf das Medium Film übertragen – Schneilin nennt hier besonders den Wildwest- und den Spionagefilm – und weiter auf das Fernsehen, vor allem in das Genre der Soap Opera. (Letzterer wird ein eigenes Kapitel gewidmet sein)

3.2.2 Genretheorie – Melodram und Woman's Film

„Frauenfilm“; Frauen im Film

Das Filmgenre des Melodrams umfasst sehr viele Unterkategorien, angefangen beim „tear-jerker“ oder „wheepie“, welcher Mitleid für bewundernswerte „Opfer ihrer Umstände“ wecken soll³⁷, dem Crime-Melodram, dem psychologischen Melodram, und dem Familienmelodram bis hin zu den Genres des Woman's Film und des „romantic drama“.

Die Schwierigkeit, diese Vielzahl an Genres und damit verknüpften Erzählstrategien und Sujets unter einem Begriff zu fassen beherrschte den Diskurs der 70er Jahre, wo hauptsächlich die „traditionelle Filmtheorie“ der feministischen Filmtheorie gegenüberstand.

Letztere stellte die männliche Sichtweise auf weibliche Schicksale heraus, die damit verbundene Bestätigung patriarchaler Gesellschaftsformen und Unterdrückung von Frauen, welche exemplarisch anhand der Protagonistinnen gezeigt wurde.³⁸

“Critical work on melodrama has tended to elide the women's film with the family melodrama. Only feminists have drawn attention to the women's film as a category of production aimed at women, about women, drawing on other cultural forms produced for women often by women.”³⁹

Woman's Film meint so nicht lediglich Filme, welche für eine weibliche Zuschauerschaft produziert werden um gesellschaftliche Ordnungen zu bestätigen, sondern auch Filme, welche von Frauen produziert wurden und dadurch auch einen differenzierteren Blick auf weibliche Helden und deren Leben in patriarchalen Strukturen liefern.

³⁷ Vgl. Carroll "Film, Emotion, and Genre".

³⁸ Vgl. Cook, "Genre".

³⁹ Ebd. S. 74.

Der klassische Hollywoodfilm unternimmt mit seiner Genrekonfiguration eine Dichotomisierung in aktive, männliche Helden und passive und deshalb leidende, weibliche Heldinnen des Melodrams.⁴⁰

Die Gleichsetzung von Melodram und "Woman's Film" wie sie die traditionelle Filmtheorie unternimmt weist außerdem auf das Publikum, welches angesprochen werden sollte, hin.

"Roughly, there are two different initial standpoints for melodrama. One is coloured by a female protagonist's dominating point of view which acts as a source of identification. The other examines tensions in the family, and between sex and generations [...]."⁴¹

Mercer stellt heraus, dass die Filmwissenschaft in den 1970er und 1980er Jahren begann, sich mit dem Melodram zu beschäftigen, da hier, durch den Einfluss von Neo-Marxismus, Psychoanalyse und Feminismus, Themen von Ideologie, Psychoanalyse und Geschlechterrollen (Gender) im wissenschaftlichen Fokus standen.⁴² Die Definition des Melodrams heute (beispielsweise als „Woman's Film“) ist der Filmwissenschaft zu verdanken, da zuvor Filme als Melodram bezeichnet wurden, welche besonders aktionsgeladen und gewalttätig waren, also eher „männlich“ konnotiert scheinen (Action-Thriller).⁴³

Wie seine Vorfahren im Theater hat das Filmmelodram die bürgerliche Familie zum Inhalt und ist so Zeichen für und Bestätigung von Bourgeoisie als dominierende Klasse und Werte-Maßstab.

In diesem Zusammenhang als problematisch sieht Cook einerseits die Verbindung von sozio-kulturellen Entwicklungen und der Popularität gewisser ästhetischer Formen, das Aufeinandertreffen von Marxismus und Feminismus, welche einander entgegengesetzte Vorstellungen von Patriarchat, Kapitalismus und bürgerlicher Ideologie, Geschlecht und Klasse als Schlüsselbegriffe für die Analyse haben. Unter Einbeziehung der Psychoanalyse konnte vor allem die feministische Filmtheorie Fragen nach der Rolle der Weiblichkeit in patriarchalen Strukturen (und Kunstprodukten von Männern) hinterfragen,

⁴⁰ Vgl. Nowell-Smith, „Minnelli and Melodrama“.

⁴¹ Mulvey, „Notes on Sirk and Melodrama“, S. 76.

⁴² Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 1.

⁴³ Ebd. S. 6.

„what, for instance, is the relation between specific audiences and the forms produced in their name? How is the male oedipal scenario – so often cited as the bedrock of classic narrative cinema and frequently the explicit subject matter of 50s melodramas – to be understood in forms which offer an unusual space to female protagonists and ‘feminine’ problems, and are specifically addressed to a female audience?“⁴⁴

Cook bringt damit ebenfalls die Mythen und damit Ideologie schaffende Funktion von Genres ins Blickfeld, welche scheinbar ihre Inhalte als realistische Darstellungen der Wahrheit behaupten.

Feministische Studien über das Melodram stellten das Paradox heraus, die weiblichen Figuren zum einen als Bedrohung für patriarchale Strukturen („threat of castration“) erscheinen zu lassen, zum anderen aber als ultimatives Ziel von Begierden darzustellen. Dies führt zur abwechselnden Bestrafung und Idealisierung in den Handlungen.

„From this stems the feminist argument that female figures in mainstream cinema do not represent women, but the needs of the patriarchal psyche.“⁴⁵

In Bergmans Filmen ist die Position von Frauen zentrales Thema, die weiblichen Figuren Marianne und Karin sind die Handelnden, sich weiter Entwickelnden.

„Mit *Szenen einer Ehe* enthüllt Bergman den glühenden, nackten Kern seines Schaffens, frei von jeder Verschnörkelung und jedem Kunstgriff. Hier zeigt sich das Subjekt in seiner reinen Form, die Quelle, die sein Kino immer nährte, es gibt die Körper, die sich anziehen und abstoßen, den Kampf zwischen Begehren und Selbstachtung, den Sex angesichts der Gemeinheit. Die Erniedrigung der Seelen im Laufe der Jahre, voller Misserfolge und Kompromisse. Die Einsamkeit in der Stunde der Bilanz. Weder Erzählung noch Formalismus: das Leben pulsiert in diesem Film wie nur selten im Kino.“⁴⁶

Johan erwähnt immer wieder die Frauenbewegung und sein Misstrauen gegenüber der „weiblichen Wahrheit“. Marianne hingegen scheint diese annäherungsweise zu finden, was allerdings wieder mit der abschließenden Alptraumszene von *Scener ur ett äktenskap* untergraben wird.

In *Saraband* ist eines der ersten Dinge die sie erzählt, dass ihr Gebärmutter und Eierstöcke entfernt wurden und auch in der Szene, als Marianne Karin kennen lernt ist eine

⁴⁴ Mulvey. „Notes on Sirk and Melodrama“, S. 74.

⁴⁵ Gedhill, Christine, „The Melodramatic Field“.

⁴⁶ Assayas, „Der Bergmannsche Weg“, S. 100.

der ersten Fragen Karins an Marianne über Mariannes Menstruationsbeschwerden. Der weibliche Körper scheint als Mysterium und Bürde, gleichzeitig sind die Frauen aber auch das Zentrum von *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband*.

Es stellt sich angesichts der Vielzahl an Filmtypen, welche als Melodramen gelten die Frage, ob das Melodram nicht eher einem expressiven Code als einem bestimmten Genre (im Sinne von festgelegten Sujets und Erzählinhalten wie im Western beispielsweise, welcher ja vor allem dadurch relativ einfach zu identifizieren ist) entspräche. Die Genreforschung, welche sich vor allem auf die melodramatische Phantasie nach Brooks stützt werde ich in einem gesonderten Abschnitt behandeln.

3.2.2.1 Strukturelemente, Merkmale des Melodramatischen

Das Melodrama (Literatur, Theater, Film und Fernsehen) spielt im bürgerlichen Heim und behandelt hauptsächlich Beziehungen. Die Konflikte des (Film)Melodrams entstehen zwischen Menschen, welche einander durch Blut oder Liebe verbunden sind.⁴⁷

In seiner ursprünglichen theatralen Form wurde die tugendhafte Heldin von einem lasterhaften (gesellschaftlich höher gestellten) Bösewicht verführt, was ihr nur den Ausweg des Selbstmordes oder der Flucht gestattete.

Die ideologische Botschaft hinter diesen bürgerlichen Tragödien des 19. Jahrhunderts war, dass die Bürgerlichen zwar als die moralisch Überlegenen galten, der degenerierte Adel jedoch immer noch an der Macht war. Das Melodrama ist so als Verarbeitungsstrategie des Bürgertums vor der Französischen Revolution 1789 verstehbar:

“What before the Revolution had served to focus on suffering and victimisation – the claims of the individual in an absolutist society – was reduced to ground-glass-in-the-porridge, poisoned handkerchiefs and last-minute rescues from the dungeon. [...]

Whereas the pre-revolutionary melodramas had often ended tragically, those of the Restoration had happy endings, they reconciled the suffering individual to his social position, by affirming an ‘open’ society, where everything was possible.”⁴⁸

Die dramatische Darstellung der Spannung zwischen Tugend und Laster, Gut und Böse war das Ziel, wobei der Ausgang der Handlung, ob gut oder schlecht, Bewunderung für die Tugenden und gleichzeitig Faszination für das Übel wecken sollten.

⁴⁷ Vgl. Mulvey, „Notes on Sirk and Melodrama“, S. 75.

⁴⁸ Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 46.

Erzielt wurde dies durch eine typische Gesamtstruktur, welche sich aus einer Eingangssituation in Harmonie, der Störung der Unschuld und dessen Wiederherstellung zusammensetzte. Diese Eingangssituationen spielten sich üblicherweise in geschlossenen Räumen ab, wo das Böse die Tugendhaften aufstöbert und verjagt.⁴⁹

Brooks beschreibt diese als „virtue as innocence“⁵⁰, die Unschuld welche sich an sich selbst erfreut. Diese Ausgangssituation birgt allerdings immer den Konflikt in sich, häufig symbolisiert im Titel. Die Introduction weiterer Figuren lässt das Gleichgewicht labil werden.

Schon der Titel des ersten Teils „Unschuld und Panik“ deutet das melodramatische Geschehen an: die Unschuld ist zum Teil auf einer als Unwissenheit getarnten Verlogenheit sich selbst und anderen gegenüber gegründet; wird diese jedoch in Frage gestellt oder erschüttert kommt ihr labiler Charakter zutage.

Nach Schneilins Definition der Erzählstruktur eines Melodrams lässt sich *Scener ur ett äktenskap* ebenfalls als solches einstufen. Die entsprechende Eingangssituation mit dem Interview ist eine Situation, in der „virtue as innocence“⁵¹ erscheint, Marianne und Johan sind sich ihres Glücks bewusst und versuchen, dieses durch unterschiedliche Mittel zu bewahren.

Scener ur ett äktenskap und *Saraband* behandelt das eheliche und familiäre Zusammenleben einer gebildeten, bürgerlichen Mittelschicht. Marianne ist Scheidungsanwältin und damit täglich mit den unterschiedlichen Arten emotionaler Erpressung konfrontiert. Sie wünscht sich ein friedvolleres Zusammenleben, welches ihrer Meinung nach durch mehr Mitgefühl und Rücksichtnahme erreicht werden könnte. Mariannes Definition von Glück beinhaltet vor allem, dass sich nichts verändert. Im Gegensatz dazu steht hingegen die Aussage Mariannes am Ende von *Scener ur ett äktenskap*, wo sie meint, eben diese Rücksichtnahme hätte die Liebe zwischen ihr und Johan sterben lassen.

Johan ist sich der absoluten Einsamkeit bewusst, er braucht die Ehe mit Marianne als Anker in einer Welt, die im Chaos zu versinken droht und in der jeder auf sich selbst gestellt ist.

Auch später, als er immer wieder zu Marianne zurück will verkörpert sie für ihn eine Art sicherer Hafen.

⁴⁹ Vgl. Schneilin, „Melodrama“.

⁵⁰ Brooks, *The Melodramatic Imagination*, S. 29.

⁵¹ Ebd.

Die erste Erschütterung geschieht durch den Besuch Katarinas und Peters, welche als die „Heimsuchung“ eines Bösen, Anderen interpretiert werden kann, welches die Unschuld in seinem Refugium aufstöbert und verjagt.

Der innewohnende Konflikt in Johans und Mariannes Ehe wird später noch durch die Schwangerschaft und Abtreibung deutlich, da weder Marianne noch Johan bereit sind, sich auf die neue Situation einzustellen obwohl es ihnen rein finanziell möglich wäre.

Saraband, als Fortsetzung von *Scener ur ett äktenskap* ist hingegen nicht wie ein klassisches Melodram erzählt, die Eingangssituation ist schon von Beginn an konfliktbeladen, sodass eine Störung von „außen“ nicht vonnöten ist. Stattdessen kommt lediglich der Impuls, welcher die Handlung in Gang setzt von außen. In Gestalt von Marianne, die Johan nach langer Zeit wieder besucht.

Klassische Mittel, die Intrige voranzutreiben sind grundlegend für das Genre: „Verfolgung/Fall/Wiedererkenntnis/Rettung, oft thematisch verklammert im Liebesmotiv.“⁵²

“The polarization of good and evil works toward revealing their presence and operation as real forces in the world. Their conflict suggests the need to recognize and confront evil, to combat and expel it, to purge the social order. Man is seen to be, and must recognize himself to be, playing on a theatre that is the point of juncture, and of clash, of imperatives beyond himself that are non-mediated and irreducible. [...] The spectacular enactments of melodrama seek constantly to express these forces and imperatives, to bring them to striking revelation, to impose their evidence.”⁵³

Für Bordwell ordnet das Genre des Melodrams alles einem größtmöglichen emotionalen Effekt unter. Während der Detektiv-Film seinen Fokus auf der Auflösung eines Kriminalfalles hat (das Interesse also in der Rekonstruktion der Vergangenheit liegt), versucht das Melodram die Neugierde auf die Zukunft der Narration zu richten und hierbei vor allem auf die Reaktionen der anderen Figuren auf Geschehenes.

Die Identifikation geschieht nicht mit einem einzelnen Protagonisten sondern mit der Situation als Ganzes. *Mise-en-scène*-Mittel wie Gestik, Beleuchtung, Setting, Kostüme und nicht zuletzt die Musik sind zur Sichtbarmachung innerer emotionaler Zustände instrumentalisiert.⁵⁴ Der Schwerpunkt des Interesses auf die Figurenreaktionen

⁵² Schneilin, „Melodrama“, S. 642.

⁵³ Brooks, *The Melodramatic Imagination*, S.13.

⁵⁴ Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*.

begründet die häufige Anwendung des Close-Ups, vor allem in Soap Operas und auch in *Scener ur ett äktenskap*. Diese non-verbalen Mittel des Melodrams, Handlung zu vermitteln werden noch im Abschnitt „text of muteness“⁵⁵ behandelt.

Auslassungen, oder nach Bordwell „unfocused temporal gaps“⁵⁶ in der Narration lenken ebenfalls die Neugierde, was zwischen den gezeigten Sequenzen geschehen sein könnte.

In *Scener ur ett äktenskap* erscheint es vielmehr so, dass die eigentlichen Geschehnisse zwischen den Szenen passieren und der Zuschauer so nur Zeuge der Reflexionen darüber wird.

Inhalt der Narration eines Melodramas ist die Veränderung eines Charakters durch äußere Geschehnisse. Das Melodram zeigt die Sicht des Opfers, wobei nach Elsaesser als besonderes Charakteristikum der Melodram-Klassiker der 1950er Jahre von beispielsweise Sirk und Ray, hier sämtliche Charaktere als Opfer präsentiert werden. Entfremdung ist der grundlegende Zustand, der das säkularisierte Schicksal in ein Gefängnis aus sozialer Konformität und daraus resultierender Neurose bedingt, welche eine ganze soziale Schicht betrifft.⁵⁷

“The discrepancy of seeming and being, of intention and result, registers as a perplexing frustration, and an ever-increasing gap opens between the emotions and the reality they seek to reach. What strikes one as the true pathos is the very mediocrity of the human beings involved, putting such high demands upon themselves trying to live up to an exalted vision of man, but instead living out the impossible contradictions that have turned the American dream into its proverbial nightmare.”⁵⁸

Auch in *Scener ur ett äktenskap* wird nicht eine bevorzugte Figur zur Identifikation „angeboten“, auch wenn Marianne auf den ersten Blick als Opfer ihrer Umstände erscheint so ist es auch Johan. Sie sind die „Opfer“ einer Gesellschaft, die dem Ideal einer Elterngeneration nacheifert, das keine Individualität von Kindern zulässt.

⁵⁵ Nach Brooks, *The Melodramatic Imagination*, 1976.

⁵⁶ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 72.

⁵⁷ Vgl. Elsaesser, *Tales of Sound and Fury*.

⁵⁸ Elsaesser. *Tales of Sound and Fury*, S. 67. Elsaesser schreibt im Besonderen über die Hollywood-Melodramen der 1950er Jahre, der „American Dream“ kann aber auch durch das Ideal der bürgerlichen Schicht ersetzt werden.

Marianne und Johan ergreifen Berufe, die für sie vorgesehen waren, heiraten, weil es am vernünftigsten ist, bekommen Kinder weil es „dazu gehört“.

Marianne und Johan sind bis auf ihre Bildung und berufliche Laufbahn durchschnittliche Menschen, die versuchen den eigenen (oder anerzogenen) Idealen letztlich erfolglos gerecht zu werden.

Der ständige Widerspruch zwischen Wunsch und Realität, oder die Unmöglichkeit die persönlichen Wünsche in der gelebten Realität zu erfüllen ist der Ausgangspunkt des Melodrams. Die Passivität, welche die Figuren angesichts dieses Schicksals an den Tag legen ist ein grundlegendes Element der melodramatischen Phantasie nach Brooks, welche in einem gesonderten Abschnitt noch genauer behandelt wird.

“The family melodrama [...] though dealing largely with the same oedipal themes of emotional and moral identity⁵⁹, more often records the failure of the protagonist to act in a way that could shape the events and influence the emotional environment, let alone change the stifling social milieu. The world is closed, and the characters are acted upon. Melodrama confers on them a negative identity through suffering, and the progressive self-immolation and disillusionment generally ends in resignation: they emerge as lesser human beings for having become wise and acquiescent to the ways of the world.”⁶⁰

Der Schauplatz des Heims, welcher selten verlassen wird bedingt die Redundanz und Zirkularität der narrativen Struktur. Hier liegt auch die Nähe zur Fernsehserie und besonders zur Soap Opera, welche hauptsächlich Geschehnisse in Form der Reaktion der Figuren darauf im Dialog behandelt.

“The necessity for melodrama of producing dramatic action while staying in the same place gives it a characteristically circular thematic and narrative structure – many cinematic melodramas start out from a flashback so that their end literally lies in their beginning.”⁶¹

3.2.3 Melodram und Bourgeoisie; Melodram und Patriarchat

Die Verbreitung des Melodramas ist eng mit dem Aufstieg des Bürgertums verbunden, welcher vor allem durch die Französische Revolution 1789 gekennzeichnet ist, Brooks ortet hier die Ursprünge des Melodramatischen an sich.

⁵⁹ Elsaesser vergleicht mit Western

⁶⁰ Ebd. S. 55.

⁶¹ Cook, “Genre”, S. 80.

„the moment that symbolically, and really, marks the final liquidation of the traditional Sacred and its representative institutions (Church and Monarch), the shattering of the myth of Christendom, the dissolution of an organic and hierarchically cohesive society, and the invalidation of the literary forms – tragedy, comedy of manners – that depended on such a society.“⁶²

In einer Welt, in der Wahrheit und Ethik neu definiert werden müssen dient das Melodrama als Weg, dieser „nach-sakralen Ära“ Moral zu liefern.

Brooks sieht im „moralischen Okkult“ einen Ersatz für die sakralen Mythen, welche ausgedient haben und nicht mehr zeitgemäß erscheinen. Sie sind vergleichbar mit dem Unbewussten, welches verdrängte Wünsche, Phantasien und Emotionen beinhaltet.⁶³

Für Nowell-Smith stehen Autor und Rezipient im Melodrama auf derselben Ebene, die Kommunikation geschieht von einem Bürgerlichen zu anderen Bürgerlichen. Er führt weiter aus, dass diese Gleichstellung unter dem Begriff „Realismus“ gefasst wurde, wobei ebenfalls das Melodrama, welches nicht „per se“ dieser Kategorie entspricht, darunter gefasst wurde.⁶⁴

Der Realismus betrifft beim Melodrama nicht die Wahrscheinlichkeit der Geschehnisse sondern die melodramatische Gefühlsstruktur, welche nach Brooks in der modernen Gesellschaft das Gefühl der Passivität und Machtlosigkeit gegenüber dem Schicksal signalisiert und sich, aufgrund seiner „Kleinheit“ im privaten Bereich durchaus bewusst ist.

Das Melodrama nimmt für Nowell-Smith eine Welt der Gleichgestellten an, eine bürgerliche Demokratie, in der niemand von niemandem beherrscht wird. Auch das Publikum definiert sich selbst nicht als beherrscht und die Figuren sind weder der herrschenden noch der untergebenen Klasse zugehörig.

„The characters are neither the rulers or the ruled, but occupy a middle ground, exercising local power or suffering local powerlessness, within the family or the small town. The locus of power is the family and individual private property, the two being connected through inheritance. In this world of circumscribed horizons [...] patriarchal right is of central importance.“⁶⁵

⁶² Brooks, *The Melodramatic Imagination*, S. 15.

⁶³ Vgl. Ebd. S. 5.

⁶⁴ Vgl. Nowell-Smith, „Minnelli and Melodrama“, S. 191.

⁶⁵ Ebd. S. 191 f.

Jene Macht also, welche zuvor von Adel und Kirche ausgeübt wurde, ist auf den Vater und dessen Rechte als Familienvorstand und moralische Instanz übertragen.

Demnach ist für Grodal und andere das Melodrama ein konservatives Genre, da es die Protagonisten in ihrer passiven Rolle zeigt, machtlos gegenüber den moralischen Vorgaben des Bürgertums und deshalb leidend. Die ideologische Botschaft ist daher umstritten und reicht von der Interpretation von Melodramen als Mobilmachung des Publikums gegen die vorherrschende Unterdrückung bis hin zur Bestätigung der herrschenden Ordnung.

Grodal sieht den „Nutzen“ des Melodrams allerdings folgendermaßen:

„Melodrama provides mental software for the conscious control of the relations between voluntary mental reactions, and for experiencing the passive aspects of life.“⁶⁶

Das Melodram hat nach Elsaesser die bürgerliche Gesellschaft und seine Restriktionen zum Thema. Jene Begrenzungen und Verbote, die es den Figuren unmöglich machen, aus ihren durch Status und/oder Geschlecht vorgegebenen Situationen auszubrechen.

“The tellingly impotent gesture, the social gaffe, the hysterical outburst replaces any more directly liberating or self-annihilating action, and the cathartic violence of a shoot-out or a chase becomes an inner violence, often one which the characters turn against themselves. The dramatic configuration, the pattern of the plot makes them, regardless of attempts to break free, constantly look inwards, at each other and themselves. The characters are, so to speak, each others’ sole referent, there is no world outside to be acted on, no reality that could be defined or assumed unambiguously.“⁶⁷

Auch in *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* ist die patriarchale Struktur der Gesellschaft wichtiges Thema, sämtliche Figuren verbringen ihr Leben damit, um die Anerkennung des Vaters zu kämpfen. Doch statt aus diesem System auszubrechen geben sie die Vorstellungen weiter, die sie selbst anerzogen bekamen. Johan erkennt zwar, dass er immer nur nach der Anerkennung durch seinen eigenen Vater gestrebt hat und dass dies die hauptsächliche Motivation für seinen beruflichen Erfolg war. Im Verhältnis zu Henrik nimmt er jedoch auch jene Rolle ein, stellt den Sohn in Frage, als er

⁶⁶ Grodal, *Moving Pictures*, S. 254. Er lehnt sich dabei auch an die melodramatische Phantasie nach Brooks, welche ich im nächsten Kapitel behandle.

⁶⁷ Elsaesser, *Tales of Sound and Fury*, S. 56.

eigene, den Vorstellungen des Vaters nicht entsprechende Entscheidungen trifft (Pensionierung, Zurückgezogenheit) und straft ihn mit seiner Gleichgültigkeit ihm gegenüber für die Respektlosigkeit, welche er als Jugendlicher an den Tag legte.

Auch Henrik ist ein autoritärer Vater, der seine Macht über die Tochter Karin ausnutzt, um sie an sich zu binden. Karin jedoch gelingt ein Ausbruch, dessen Resultate aber fatale Folgen im Suizidversuch des Vaters haben.

Allen Figuren von *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* ist gemein, dass sie sehr wohl ihre Unterdrückung erkennen und versuchen auszubrechen, ob dies aber in einem so fest gefahrenen System welches sich offenbar in jeder Generation wiederholt gelingt, wird in *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* nicht beantwortet. So bleibt offen, ob Karin zurückkehren und sich um Henrik kümmern wird, oder ob sie weiter ihren Weg geht. Hier wird ein deutlicher Unterschied zum klassischen Hollywood-Melodram augenfällig, da *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* kein (wenn auch kontroversielles) Happy-End bietet.

Die Dichotomie aus aktiv/passiv, Ratio/Gefühl, Mann/Frau gibt im Melodram der weiblichen Figur als Protagonistin die Verantwortung zum einen die emotionale Seite in den männlichen Figuren zu wecken. Zum anderen sind sie aber auch, da sämtliche Probleme nur in privater Hinsicht dargestellt und gesehen werden, zuständig für deren Lösung. Hier kommt angesichts der passiven Rolle, die die weiblichen Figuren spielen, ein Paradox zutage, beziehungsweise wird deutlich, dass es keine Lösung geben kann.

„The history of the family melodrama is heavy weighted down with patriarchal values that locate a woman's place in the traditional roles of “nurturing, patient, forgiving... wives, mothers and daughters.” Even when a melodrama puts women at the center of the narrative, men, Seiter claims, are “the heart” of the genre.“⁶⁸

Auch in diesem Sinn sind die Figuren von *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* melodramatisch, Marianne übernimmt auch stets die Essenszubereitung und hat nach der Trennung die alleinige Obsorge für die beiden Kinder.

⁶⁸ Seiter, „Men, Sex and Money“, pp.23-26. Zit. Nach: Schulze, “The Made-for-TV Movie”, S. 171.

Das Melodram erscheint oberflächlich als Bestätigung des Patriarchats, kritisch gelesen kann diese Konstellation (passive Frauen, die aber die Verantwortung über die Problemlösung aller, nur im privaten Kontext gesehenen Konflikte haben) und auch die Happy-Ends in Hollywood-Melodramen als Verdeutlichung dafür gesehen werden, dass die patriarchale Gesellschaftsstruktur streitbar ist:

“The importance of melodrama lies precisely in its ideological failure. Because it cannot accommodate its problems either in a real present or an ideal future, but lays them open in their contradictoriness, it opens a space which most Hollywood films have studiously closed off.”⁶⁹

Thorburn schlägt ein Verständnis des klassischen Melodram-Happy-Ends vor, welches dieses zwar als Konvention und Regel des Genres definiert, dabei aber nicht als Ausflucht oder Bestätigung, sondern zur Sichtbarmachung der Kontroversen einer Gesellschaft fungiert:

“Suppose, that the reassuring conclusions and the moral allegorizing of melodrama are regarded in this way, as *conventions*, as “rules” of the genre [...]. From this angle these recurring features of melodrama can be perceived as the *enabling conditions* for an encounter with forbidden or deeply disturbing materials: not an escape into blindness or easy reassurance, but an instrument for seeing.”⁷⁰

Wie bereits im Genre-Abschnitt ausgeführt sind nach diesem Verständnis des Melodrams die Konventionen dazu da, die Widersprüche der gesellschaftlichen Konstellationen und historischen Umstände zu transportieren, allerdings unter einem „Mantel“ der Anerkennung (in Form des Happy-Ends), welcher bei genauer Betrachtungsweise nicht überzeugen kann.

Die Genreanalyse bringt ikonografische Motive, Themen und Situationen im Leben von vorwiegend Frauen hervor, welche in der *mise-en-scène*-Analyse als Metaphern für das vorherrschende Patriarchat gelten. Auch die ironische Distanzierung, welche durch die Überzeichnung von Elementen erzielt wird, erscheint zwar progressiv und ermöglicht dem Zuschauer ansonsten kaum erfahrene Gefühle zu erleben, sie tut aller-

⁶⁹ Nowell-Smith, „Minnelli and Melodrama“, S. 194.

⁷⁰ Thorburn, „Television Melodrama“, S. 539.

dings nichts um die vorgestellten Differenzen (beispielsweise zwischen den Geschlechtern) auszugleichen oder zu verändern.⁷¹

Cook erwähnt Neales Definition des Melodrams, dass es im Gegensatz zu anderen Genres nicht um die Etablierung von Recht und Ordnung gehe, sondern um eine Krise in diesem System:

“Melodrama does not suggest a crisis of that order, but a crisis within it, an ‘in house’ rearrangement.”⁷²

Aus diesem Grund ist die Lösung der Probleme kaum möglich, es sei denn die Figuren würden es schaffen, komplett aus ihren gesellschaftlichen Verpflichtung herauszutreten und eine neue Form des sozialen Lebens entwickeln können. Die Rolle der passiv ertragenden Figur, welche nur in ihren Träumen ihren Wünschen nachgehen kann zeichnet sich hier ab.

Das Ende von *Scener ur ett äktenskap* ist zwiespältig; einerseits haben Marianne und Johan anscheinend endlich zueinander gefunden, sie sind gereift und weiser geworden. Andererseits werden sie, wenn das Wochenende vorbei ist, wieder zu ihren jeweiligen Ehepartnern zurückkehren und diese weiterhin belügen.

Der Alptraum Mariannes am Ende des letzten Teils ist wie eine Vorausschau auf die kommenden Probleme und die symbolträchtige Unfähigkeit Mariannes im Traum, Johan und die Kinder an den Händen zu nehmen (oder sie zu berühren) ist auch vorausweisend auf das Ende von *Saraband*, wo wieder die Unfähigkeit, einander wirklich zu berühren Thema wird.

„Viele erwarten wohl, dass ich in der Fernsehserie eine Lösung anbieten würde, aber das konnte ich nicht. Ich verlasse diese beiden Menschen, als sie in eine neue Konfliktsituation gekommen sind. Sie haben den Konflikt ganz und gar nicht unter den Teppich gekehrt, sondern fühlen, dass sie von etwas leben, das andere vielleicht bezahlen müssen. Ich kann sagen, und das freut mich, dass das hier ganz und gar kein glücklicher Schluss ist, sondern nur der Anfang

⁷¹ Vgl. Cook, „Genre“.

⁷² Neale, *Genre*, S. 22

dazu, dass sie ganze und richtige Menschen werden. Sie haben noch einen weiten Weg vor sich...“⁷³

Auch in *Saraband* gibt es kein Happy-End, Johan und Marianne verstehen sich zwar, können nach ihrem Besuch auch eine Zeit lang Kontakt halten und Marianne schafft es zum ersten Mal in ihrem Leben ihre Tochter wirklich zu berühren. Die Geschichte von Henrik und Karin ist jedoch ungeklärt, wir wissen nicht, ob Karin ihre Karrierepläne umsetzen kann, zumal sie auf sehr harte Weise von ihrem Vater emotional erpresst wird.

Begründet ist dies auch mit der Serialität welche in *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* grundlegend ist, da das jeweilige Ende immer auch darauf hinweist, dass die Geschichte scheinbar weiter geht, auch wenn der Film oder die Serie endet.

3.2.3.1 „Melodramatic Imagination“ nach Brooks

Elsaesser gründet das Melodram und dessen Popularität in der historischen Entwicklung des Bürgertums, welche nicht ein Genre, sondern einen spezifischen „**mode of experience**“ bedeutete. Nach dem Wegfall der absoluten Moral-Institutionen Adel und Kirche verkörpert er die Sehnsucht nach zeitgemäßen Mythen, welche dem Individuum, das sich trotz der Entmachtung von Kirche und Adel immer noch machtlos fühlt, Halt und Orientierung geben können.⁷⁴

Im Melodram ist nach Ang eine tragische Gefühlsstruktur vorherrschend, welche sich mit der Unmöglichkeit, Wunsch und Realität in Einklang zu bringen, definieren lässt. Der Mensch wird hier nicht wie in der griechischen Tragödie niedergedrückt, sondern diese Gefühlsstruktur betrifft die tragische Seite des Alltags.

„Es ist kein hochfliegender Weltschmerz, sondern eine vollkommen prosaische Form des Leidens.“⁷⁵

Die Wahrnehmung des Lebens aus einem pessimistischen, melancholischen Blickwinkel ist charakteristisch für das Melodram.⁷⁶

⁷³ Fernseh-Interview mit Ingmar Bergman zu *Scener ur ett äktenskap* (Interviewer: Per-Arne Axelsson; 2. Teilnehmer, Ludvig Jönsson, Radiopfarrer), Frühjahr 1973. In: Björkman, *Bergman über Bergman*, S. 315.

⁷⁴ Vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“.

⁷⁵ Ang, *Das Gefühl Dallas*, S. 95.

⁷⁶ Vgl. Ang, „Melodramatic Identifications“, S. 77.

Die melodramatische Phantasie nach Brooks funktioniert in diesem Zusammenhang als psychologische Strategie, dem Alltagsleben moralische Bedeutung zu verleihen in einer Welt, in der moralische Instanzen wie Kirche und Tradition keine oder kaum eine Rolle mehr spielen. Es geht um die Rückversicherung, dass es doch einen Sinn hat sich um ein besseres Dasein zu bemühen.

„Die melodramatische Phantasie ist daher Ausdruck einer Weigerung oder Unfähigkeit, das alltägliche Leben als banal und sinnlos hinzunehmen, und sie erwächst aus einer vagen, unartikulierten Unzufriedenheit mit der Existenz hier und jetzt.“⁷⁷

Diese Tragik befasst sich nicht mit den großen Leiden wie Krieg, sondern mit Angelegenheiten, welche eigentlich nicht als tragisch angesehen werden und daher nur schwer kommunizierbar sind.

„Es gibt keine Worte für das alltägliche Lebensleid ganz gewöhnlicher Leute im modernen Wohlfahrtsstaat, für ein vages Gefühl des Verlorenseins.“⁷⁸

Die Tendenz des Melodrams zur sentimental Übertreibung liegt hier begründet, einerseits in den „kleinen“, oder besser gesagt, privaten Problemen, und andererseits in dem Bestreben, Sinn für das alltägliche Leiden zu stiften. In einer Welt, in der „nichts mehr heilig“ ist, braucht es die melodramatische Phantasie, welche den Sinn im privaten Glück und dem Streben danach sieht.

„Wenn der Sinn des Lebens uns zu entgleiten droht, so bieten die „überlebensgroßen“ Gefühle der melodramatischen Phantasie einen Anker.“⁷⁹

Übertreibung und Unwahrscheinlichkeit können so als „symbolische Zusammenballungen des diffusen und schwer zu beschreibenden Begriffs der „Lebensqualen“ beschrieben werden“⁸⁰, als Metaphern dafür. Die Geschehnisse und Handlungen an sich stehen nicht im Dienste des Realismus, sondern es sind die Gefühle, welche mit ihnen assoziiert werden, welche einer bestimmten Wahrscheinlichkeit entsprechen und so als realistisch gelten. Die Handlung ist lediglich Träger der melodramatischen Wirkung.

Die Figuren Bergmans sind auch in diesem Sinn melodramatisch, weil sie der melodramatischen Phantasie nach Brooks entsprechen, welche mit Angs Definition einer tragischen Gefühlsstruktur im Alltag verbunden ist.

⁷⁷ Ang, *Das Gefühl Dallas*, S. 96.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd. S. 97.

⁸⁰ Ebd. S. 78.

Vor allem Johan, mit seinem „Wissen“ um die absolute Einsamkeit verkörpert diese tragische Gefühlsstruktur nach Ang⁸¹, die weiblichen Figuren sind angesichts ihrer anfänglichen Passivität ebenfalls in melodramatischer Tradition, da der Wunsch nach einem authentischen Leben mit der Realität patriarchaler Ordnung nicht in Einklang zu bringen ist.

Johan verkörpert die Tendenz, das Leben aus einem pessimistischen, melancholischen Blickwinkel wahrzunehmen⁸², wobei die melodramatische Phantasie dazu dient, dem Alltagsleben moralische Bedeutung zu verleihen.

Die Rolle der Kirche und des Glaubens im Leben ist für die Figuren von *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* minimal, sie erscheinen als ins Leben geworfene, orientierungslose Individuen, welche ihren Weg selbst finden und definieren müssen. Die vom Patriarchat vorgegebenen Rollen beispielsweise in Form der Berufe, welche aufgrund der jeweiligen Väter ergriffen wurden, sind ein Korsett, mit dem sie leben müssen.

Glück findet sich nur im Privaten und Johans Versuch aus der Ehe auszubrechen kann auch als melodramatische Tendenz interpretiert werden, dem alltäglichen, eigentlich bedeutungslosen Leben Sinn einzuhauchen.

Die „Lebensqualen“⁸³ der Figuren ergeben sich nicht aus essentiellen Problemen wie Geldnot, sondern aus der „vagen Unzufriedenheit“ von Menschen, welche in einem Wohlfahrtsstaat leben und sich verloren fühlen.⁸⁴

Die Moral, welche bei Brooks als Ersatz für frühere Verpflichtungen gegenüber Kirche oder Herrscher eingesetzt wird spielt auch für Ingmar Bergman eine wichtige Rolle, wobei ich den Moralbegriff durch das schlechte Gewissen ersetzen möchte, welches die Figuren hauptsächlich lenkt und ihre Entscheidungen beeinflusst. Idealerweise ist der Mensch als freies Wesen auf sich selbst gestellt und muss einen Weg finden mit sich und in Gesellschaft möglichst authentisch zu leben. Das schlechte Gewissen anderen gegenüber bringt die Figuren jedoch dazu, die Moralvorgaben der Gesellschaft zu befolgen.

Moral und schlechtes Gewissen sind zentrale Themen in *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* und so passt es auch in Brooks' Definition der Melodramen als moderne Moralvermittler.

⁸¹ Vgl. Ebd.

⁸² Vgl. Ang, „Melodramatic Identifications“.

⁸³ Ang, *Das Gefühl Dallas*, S. 78.

⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 96.

Bergman fasst die auch von Marianne erwähnte Rücksichtnahme, welche ein Resultat des schlechten Gewissens gepaart mit Angst vor Konfrontation ist folgendermaßen:

„Ist es nicht ziemlich unheimlich, dieses verdammte Schweigen, mit dem die Menschen leben? Ich meine, dass man nicht spricht, sich nichts vorwirft, sich nicht ausschilt. Sondern man unterdrückt es, frisst es in sich hinein, man sagt nichts! Das ist eine effektive Art, seine Umgebung zu lähmen, aber mit einem guten Gewissen, denn man ist ja so rücksichtsvoll! Man hat ja nichts Böses getan! „Was hab ich denn gesagt, ich hab doch nur den Mund gehalten!““⁸⁵

Folglich ist die Berührung zwischen Menschen gar nicht möglich, weil sie mit sich selbst nicht eins sind, und statt Konflikte auszutragen und authentisch zu sein, lieber Rücksicht nehmen und so ihr gutes Gewissen behalten können.

In *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* versuchen die weiblichen Figuren im Laufe der Handlungen den Ausbruch aus diesen Zwängen, mit der Terminologie des Melodrams als „melodramatic excess“ bezeichnet.

3.2.3.1.1 „Melodramatic Excess“

Der Grund für die Übertreibung, den „melodramatic excess“, liegt im Inhalt der Erzählungen, da sie vor allem Themen behandeln, welche ansonsten verdrängt werden.

„Melodrama, in this way, exists at the very limits of a visual and dramatic medium like cinema; it attempts to articulate those things that it is almost impossible to represent – melodrama speaks the unspeakable and represents the unrepresentable.“⁸⁶

Das Unaussprechliche wird auch in der *mise en scène* symbolisch dargestellt, Brooks bezeichnete dies als den „text of muteness“⁸⁷, welcher in einem gesonderten Abschnitt noch behandelt wird.

Mulvey begründet den excess, welcher sich aus der Unmöglichkeit ergibt, seine Wünsche und Phantasien wahr werden zu lassen, damit, dass in der Hauptsache weibliche Protagonisten auftreten.

“If the melodrama offers a fantasy escape for the identifying women in the audience, the illusion is so strongly marked by recognisable, real and familiar traps that the escape is closer to a daydream than a fairy story.“⁸⁸

⁸⁵ Björkman, *Bergman über Bergman*, S. 314.

⁸⁶ Mercer, *Melodrama*, S. 97.

⁸⁷ Vgl. Brooks, *The Melodramatic Imagination*, S. 56.

Das Melodrama behandelt laut Grodal „große Themen“ wie Zeit, Raum, Kausalität, Leben, Tod, Sexualität und Gefühle.⁸⁹

„The term excess easily becomes associated with passion in the tradition and problematic, romantic dualism of reason and passion [...]. Melodrama is intensely concerned with the depiction of passion, and it is not by chance that passion has close connections with the word ‘passive’”⁹⁰

Auch die „Größe“ der Themen, im kleinen Rahmen zwischenmenschlicher Beziehungen behandelt, verlangt nach der melodramatischen Übertreibung, da die Figuren angesichts der Unterdrückungen lediglich in Passivität verharren können. Die extremen Gefühlsschwankungen und Umschwünge von Glück in Unglück und umgekehrt, welche die Protagonisten im Laufe der Handlung durchmachen sind ein wichtiges Charakteristikum des Melodrams.

„From a rhetorical standpoint, the character’s volatility is a structural necessity for the genre’s narrational processes and effects.”⁹¹

Die Tendenz des Melodrams zur Übertreibung liegt für Brooks darin begründet, dass die “großen Themen” des Melodrams in dieser Weise behandelt werden müssten, um einem moralischen Imperativ auf Ebene von psychologischen Konstitutionen und Beziehungen zu übertragen. Die familiären Beziehungen der Figuren bedingen außerdem, dass durch die ständige Artikulation von Problemen ein Ausbruch aus der Verdrängung möglich scheint, hin zu einem Drama von ausschließlich psychologischen Symptomen. (In einem gesonderten Abschnitt werde ich noch näher auf die Rolle der Psychoanalyse im Melodram eingehen.)

In *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* ist der stete Gegensatz der Emotionen und Intentionen Mariannes und Johans, der Kontrast zwischen Nähe und Entfernung auf persönlicher Ebene und die Unmöglichkeit einander zu berühren ein wichtiges Motiv. Das Thema der Familien-/Generationenproblematik in *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* passt in das Gegensatz-Schema von Nähe, welche durch die familiären Bande gegeben ist und Entfernung auf persönlicher/individueller Ebene.

⁸⁸ Mulvey, „Notes on Sirk and Melodrama“, S. 79.

⁸⁹ Vgl. Grodal, *Moving Pictures*.

⁹⁰ Ebd. S. 253f.

⁹¹ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 72.

Der Antagonismus von Marianne und Johan ergibt sich nicht aus einer grundsätzlichen Feindschaft sondern aus ihrer „Bindung aus Liebe“, welche um von der Gesellschaft anerkannt zu werden in einer Ehe münden muss. Der Konflikt zwischen Johan und Henrik in *Saraband* entsteht durch ihre Blutsverwandtschaft, da Johan seinem Sohn helfen „muss“ und Henrik von der Anerkennung durch den Vater genauso abhängig ist wie alle anderen Figuren.

Die extremen Gefühlsschwankungen der Figuren und die stets kontrastierenden Ansichten darüber, was gerade angebracht scheint, ist ebenfalls als „melodramatic excess“ interpretierbar, da er ja auch die für das Melodram charakteristischen Umschwünge der Gefühlslagen meint.

Der extreme Gewaltausbruch in Teil 5 erscheint so auch als das melodramatische Element des „excess“, da Johan sonst eher versucht, gleichmütig und ruhig zu sein, auch angesichts seiner Existenzängste, die ihn ständig quälen.

Das Charakteristikum Mariannes und Johans, selbst in sehr emotionalen Situationen an Praktisches denken zu können⁹² passt in ihr Leben aus „domestizierten Gefühlen“, einem steten Mittelmaß an Emotionalität, dessen Spannung nur durch den extremen Ausbruch im Teil 5 entladen werden kann.

Marianne beschreibt in ihren Tagebuch-Eintragungen die Verdrängung, mit der sie aufgewachsen und erzogen wurde. Durch die Therapie wird ihr bewusst, dass sie über ihre eigenen Wünsche und Bedürfnisse kaum Bescheid weiß und sie sich aus dieser Verdrängung befreien muss. Dennoch ist sie immer noch emotional an Johan gebunden.

Die Alptraumsequenz am Ende von *Scener ur ett äktenskap* ist so zum einen wieder ein Zeichen des „melodramatic excess“ weil diesmal Marianne ihre verdrängten Ängste im Traum entdeckt, zum anderen ist dieses unzufriedenstellende, „vorläufige“ Ende auch charakteristisch für Fernsehserien.

Henrik und Anna haben in ihrer Beziehung miteinander die Konflikte, die aus Henriks bindendem Verhalten entstehen verdrängt; Anna hat sein, von Henrik selbst als unerträglich beschriebenes, Benehmen ertragen und nichts gesagt. Wie im dritten Kapitel deutlich wird, will Henrik es auch mit Karin so weiter führen, als sie, noch immer wü-

⁹² Marianne packt Johans Koffer als er sie in Teil 3 für Paula verlässt.

tend über den vorherigen Streit, nach Hause kommt und er meint, sie müssten über nichts sprechen.

Karins „excess“ im Sinne eines Herausbrechens von Verdrängtem, tritt in Etappen auf, er setzt im zweiten Kapitel ein als sie in den Wald läuft und sich bewusst wird, dass sie ihren Vater nicht verlassen kann.

Vollkommen wird der Ausbruch verdrängter Konflikte und Emotionen im 8. Teil (Saraband), als Karin es endlich schafft, sich vom Vater loszusagen und aus dem inzestuösen Verhältnis auszubrechen.

3.2.3.1.1.1 Dramaturgie der Krise

„Der Moment der Krise ist jener Augenblick, in der Menschen uns zeigen, wer sie wirklich sind. [...] Eine Krise erzeugt Konflikt, Konflikt erzwingt Entscheidung. Die Entscheidung offenbart den Charakter.“⁹³

Timm definiert Bergmans Dramaturgie als jene der Krise, der Zuschauer wird ohne Vorbereitung in das Geschehen „geworfen“. Dies ist auch ein Charakteristikum des Mediums Fernsehen, da hier nur begrenzte Zeit für die Exposition verfügbar ist.

Von Beginn an sind die Spannungen zwischen Marianne und Johan spürbar und sie tragen ihre Konflikte von Angesicht zu Angesicht aus.

Scener ur ett äktenskap und *Saraband* erscheinen als Serien von Krisen, in denen die Kontrahenten direkt zueinander sprechen.

„Die Krise ist hier nicht die Lösung eines dramaturgisch aufgebauten Konflikts, sondern Voraussetzung. Die Art des Filmemachers, das Problem direkt anzugehen, ist mit unserem Verhalten in lebenswichtigen Situationen vergleichbar, bei dem wir jede Schicklichkeit außer acht lassen und direkt von dem sprechen, was uns berührt.“⁹⁴

Der stets kontrastierenden Ansichten und Emotionen, welche ich zuvor als „excess“ bezeichnet habe, und die auch mit einem Schlag zwischen den Figuren getauscht werden können, nennt Timm weiter „den „Augenblick des Schwindels“ [...] das Zentrum des Sturms, im dem die Handlung zum Stehen kommt und eine Rochade der Figuren und Haltungen möglich scheint.“⁹⁵

⁹³ Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S. 34.

⁹⁴ Timm, „Filmen im Grenzland“, S. 40.

⁹⁵ Ebd. S. 41.

Die „Krisendramaturgie“ kommt auch in der fernsehspezifischen Form des Melodrams, also der Familienserie zum tragen.

3.2.3.2 Melodram und Psychoanalyse

“Psychoanalysis can be read as a systematic realization of the melodramatic aesthetic, applied to the structure and dynamics of the mind. Psychoanalysis is a version of melodrama first of all in its conception of the nature of conflict, which is stark and unremitting, possibly disabling, menacing to the ego, which must find ways to reduce or discharge it. The dynamics of repression and the return of the repressed figure the plot of melodrama.”⁹⁶

Die Inszenierung ist so nach Brooks notwendigerweise übertrieben, die Beziehung von Symbol und Symbolisiertem ist weder kontrollierbar noch gerechtfertigt.

Das System der Psychologie von „Ich“, „Über-Ich“ und „Es“ wohnt den melodramatischen Figuren in Form eines ihnen zugrunde liegenden Manichäismus inne, welcher in diesem Zusammenhang den Gegensatz von Freuds Begriffen von „Eros“ und „Thanatos“ meint. Die Erklärung für die Faszination von melodramatischem Guten und Bösen, deren Abhängigkeit voneinander im ständigen Konflikt, werden durch die Freud'schen Begriffe erklärt.

Brooks assoziiert den bereits erwähnten „text of muteness“ mit der Rhetorik von Träumen.

Eine weitere Parallele zwischen Melodram und Psychoanalyse sieht er im Akt des Sprechens, die melodramatischen Figuren versuchen stets zu kommunizieren, was in ihnen emotional vorgeht und ebenso liefert der Akt des Sprechens in der Psychoanalyse Befreiung und Klärung von Konflikten.

“For psychoanalysis, like melodrama, is the drama of a recognition.”⁹⁷

Die Zeichen der Welt sind Symptome für Dinge, die dahinter stehen.

“For melodrama regularly simulates the experience of nightmare, where virtue, representative of the ego, lies supine, helpless, while menace plays out its occult designs. [...]

It is not that melodramatic conflict has been interiorized and refined to the vanishing point, but on the contrary that psychology has been externalized,

⁹⁶ Brooks, *The Melodramatic Imagination*, S. 201.

⁹⁷ Ebd. S. 202.

made accessible and immediate through a full realization of its melodramatic possibilities.”⁹⁸

Im Melodram kommunizieren die Figuren Intimes, einer Psychoanalyse gleich.

Elsaesser sieht die Parallele zwischen Traum und Melodram darin, dass bestimmte Gesten und Geschehnisse eine andere als ihre „buchstäbliche“ Bedeutung haben, dass ihre wirkliche Bedeutung erst durch die Struktur und Abfolge zutage tritt. Durch Verdrängung und Ersatzhandlungen erhalten sie metaphorische Bedeutung.

Das Melodram liefert nach Elsaesser in erster Linie das Bild einer bürgerlichen Mittelschicht, welches aber durch die spezifische Anordnung die ihr innewohnende Konflikthaftigkeit sichtbar macht.

Angesichts der dargestellten Konflikte scheint ein Happy-End deshalb unmöglich, gerade in den Hollywood-Melodramen der 1950er Jahre war dies jedoch eine generische Vorgabe.

Das Happy-End ist, mit psychologischer Terminologie formuliert, nur durch Verdrängung möglich, welche sich in der Hysterie, einerseits in den Gefühlsausbrüchen der Figuren und andererseits der symbolgeladenen *mise-en-scene* äußert. Nach Elsaesser fungieren die Konflikte, welche aufgrund der herrschenden Ideologie entstehen, auch als Kritik an derselben.⁹⁹

Scener ur ett äktenskap und *Saraband* erscheinen ebenfalls wie eine Psychoanalyse der Figuren, da diese stetig verdrängte Emotionen artikulieren. Marianne macht sogar eine psychoanalytische Therapie um herauszufinden, dass ihre Probleme im Zusammenleben mit anderen in ihrer Kindheit und Erziehung gründen. Das klärende Gespräch mit der Mutter kann als Abschluss der Therapie gesehen werden, Marianne ist oberflächlich mit sich im Reinen. Johan hat in *Saraband* sein Leben Revue passieren lassen und ist zu dem Schluss gekommen, dass es die Hölle war, jedoch nicht mehr zu ändern ist. Johan hat also, während Marianne versucht ihren Frieden zu finden, resigniert und fügt sich seinem Schicksal (sozusagen als passiv ertragende, melodramatische Figur). Dass die Ausgeglichenheit Mariannes und Johans jedoch nur oberflächlich ist wird in den abschließenden Albtraum-Sequenzen von *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* deutlich.

⁹⁸ Ebd. S. 204.

⁹⁹ Vgl. Elsaesser, *Tales of Sound and Fury*.

Karins kindlich-ödipaler Konflikt scheint zu einer Lösung im Sinne des Kindes gekommen zu sein, die Mutter ist tot und sie hat so den Vater für sich allein (Karin erwähnt, als sie von ihren Eltern erzählt, dass sie einander sehr geliebt haben und sie sich immer außen vor gefühlt hatte). Dass dies jedoch keine positive Entwicklung ermöglicht zeigt sich in dem zerstörerisch-symbiotischen Verhältnis zwischen Henrik und Karin.

Die verdrängten Gefühle in *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband*, Johans Hass auf Marianne, Mariannes Erziehung, die sie sich selbst nie kennenlernen ließ, Henriks Konflikt mit einem Vater, der ihn vernachlässigt hat und die Angst, auch von Karin verlassen zu werden, Karins verdrängte, eigene Wünsche, kommen ans Tageslicht und sind (genregemäß) verantwortlich für den „Excess“.

3.2.3.2.1 „text of muteness“¹⁰⁰

“One of the most immediately striking features of melodrama is the extent to which characters tend to say, directly and explicitly, their moral judgments of the world. From the start, they launch into a vocabulary of psychological and moral abstractions to characterize themselves and others.”¹⁰¹

Dennoch kann nicht „alles“ ausgesprochen werden, da die verdrängten Themen und Kontroversen unter anderem auch Tabus betreffen. Deshalb benötigt das Genre des Melodrams den „text of muteness“, welcher unbewusste und unaussprechbare Emotionen mithilfe von bedeutungsvollen Gesten, Gegenständen und Musik sichtbar macht.¹⁰²

„The feeling that there is always more to tell than can be said leads to very consciously elliptical narratives, proceeding often by visually condensing the characters’ motivation into sequences of images which do not seem to advance the plot.”¹⁰³

Der „text of muteness“, der stumme Text, ist eines der wichtigsten Charakteristika des Melodrams. Die *mise en scène* wird dabei mit Bedeutung beladen und kommuniziert so unabhängig von beispielsweise Ausgesprochenem die „wahren“ Befindlichkeiten.

¹⁰⁰ Brooks, *The Melodramatic Imagination*, S. 56.

¹⁰¹ Ebd. S. 36f.

¹⁰² Vgl. Brooks. *The Melodramatic Imagination*, S. 10.

¹⁰³ Elsaesser, *Tales of Sound and Fury*, S. 53.

“the highly expressive *mise en scène* of the domestic melodrama did not so much reproduce as produce the inner turmoil of the characters; or in other words, the dynamic relations of the *mise en scène* took over the objective signification of the social network which entrapped the characters and strictly determined their range of physical and emotional mobility.”¹⁰⁴

“What is characteristic of the melodrama, both in its original sense and the modern one, is the way the excess is siphoned off. The undischarged emotion [...] is traditionally expressed in the music and, in the case of film, in certain elements of the *mise-en-scène*. That is to say, music and *mise-en-scène* do not just heighten the emotionality of an element of the action; to some extent they **substitute** for it. The mechanism here is strikingly similar to that of the psychopathology of hysteria. In hysteria (and specifically in what Freud has designated as “conversion hysteria”) the energy attached to an idea that has repressed returns converted into a bodily symptom.”¹⁰⁵

Ikonografisch ist das Melodram durch die klaustrophobische Atmosphäre des bürgerlichen Heims gekennzeichnet. Elsaesser zeichnet ein emotionales Muster aus Panik und latenter Hysterie als charakteristisch welches im durch Bedeutung aufgeladenen Interieur wiedergespiegelt wird.

„The mechanisms of displacement and transfer, in an enclosed field of pressure, open a highly dynamic, yet discontinuous cycle of non-fulfilment, where discontinuity creates a universe of powerfully emotional, but obliquely related fixations.”¹⁰⁶

Das Mittel des Close-Ups, schon weiter oben erwähnt, kann zu den non-verbalen Mitteln des „text of muteness“ gerechnet werden wenn die Aussage der Figur im Kontrast zur Mimik des gezeigten Gesichtes steht.

Beispiele dafür sind Mariannes zweifelnder Blick als Johan sich selbst in den höchsten Tönen lobt oder sie beide einerseits ihr perfektes Eheleben beschreiben aber dennoch nicht entspannt nebeneinander auf dem Sofa sitzen können und “Händchen halten”.

„Words, however unrepressed and pure, however transparent as vehicles for the expression of basic relations and verities, appear to be not wholly adequate

¹⁰⁴ Rodowick, „Madness, Authority and Ideology”, S. 274.

¹⁰⁵ Nowell-Smith, „Minnelli and Melodrama“, S. 193f.

¹⁰⁶ Elsaesser, *Tales of Sound and Fury*, S. 63.

to the representation of meanings, and the melodramatic message must be formulated through other registers of the sign.

The “text of muteness” can be considered to include mute tableau and gesture [...] and the mute role.”¹⁰⁷

Wenn Johan und Marianne Nähe austauschen sollen/wollen werden sie unbeholfen, als würden sie einander sonst nicht berühren. Dies wird im ersten Teil deutlich als Marianne Johan unbeholfen über die Wange streicht oder Johan nach dem Theaterbesuch einen eher plumpen Annäherungsversuch macht, indem er seine Hand auf Mariannes Brust legt.

Im Gegensatz dazu haben sie jedoch gegen Ende von *Scener ur ett äktenskap* gelernt, Nähe auszutauschen, als sie Händchen haltend auf Johans Bürocouch sitzen. Dieses Bild kehrt dann in *Saraband* wieder, als sie auf der Bank auf Johans Veranda sitzen und „Händchen haltend“ die Aussicht genießen.

Marianne und Johan sind Angehörige einer gebildeten, bürgerlichen Schicht an, die sich ihren Wohlstand erarbeitet haben. Ihr Heim, das sie im ersten Abschnitt auch einer Journalistin präsentieren ist ordentlich und geschmackvoll mit Antiquitäten und Erbstücken eingerichtet. Sie bilden auch mit ihrer Position, nebeneinander auf dem grünen Sofa der Interviewerin gegenüber sitzend, eine „geschlossene Front“ gegen die Außenwelt mit diesem Bild, das sie von sich und ihrer Ehe abliefern (wollen).

Ein Bruch, der allerdings Symbolkraft hat geschieht dadurch, dass die Journalistin in einem unbeobachteten Moment einen Blick ins Schlafzimmer wirft und dort einen ungeordneten Haufen an Bettwäsche und Kleidung vorfindet.

Im Gegensatz zum harmonisch gestalteten Heim der beiden stehen die Büroräume, vor allem Johans Labor und sein Büro erscheinen extrem kahl und spiegeln damit seinen eigentlichen Unwillen wieder, in seinem Beruf tätig zu sein. Johan gibt auch später (im letzten Abschnitt) zu, dass er selbst nie so hohe Ansprüche an sich und seine Karriere hatte, sondern dass diese Erwartungen von seinem Vater stammten. In *Saraband* wird dies wieder deutlich, da Johan, sobald er Erbe seiner millionenschweren Großtante wurde, die Pensionierung beantragte und von da an in der Sommervilla seiner Großeltern lebt.

Farblich ist *Scener ur ett äktenskap* hauptsächlich in weiß und gelb/gold/braun gehalten.

¹⁰⁷ Brooks, *The Melodramatic Imagination*. S. 56.

Saraband spielt im Haus von Johans Großeltern, wieder lebt er nicht in dem, was er sich selbst aufgebaut hat sondern in Altem, Ererbten.

Als Marianne zum ersten Mal das Haus Johans betritt schlagen zwei Türen zu, die Eingangstür fällt hinter ihr ins Schloss als sie die Treppe hinaufgehen will und im Esszimmer schlägt eine Tür zu, bevor sie in das Zimmer blicken kann. Diese Türen können auch symbolisch dafür stehen, dass Marianne mit ihrem Besuch in das komplizierte Beziehungsgefüge Johan-Henrik-Karin eintritt und somit auch Teil davon wird. Die Tür im Esszimmer kann für die Konflikte und deren Verdrängung in der Familie stehen und die Verslossenheit, mit der ihr zu Anfangs begegnet wird. Johan freut sich eigentlich nicht über ihren Besuch, als Außenstehende kann sie aber unvoreingenommen mit den anderen Figuren sprechen, was vor allem Karin dazu bringt, selbst zu wählen. Vorausweisendes Zeichen dafür können die Töne sein, welche Marianne am alten Piano anschlägt und die dann einige Sekunden später nachhallen.

Farblich ist *Saraband* in Erdtönen gehalten, wobei rot und weinrot wichtig sind. So tragen Marianne und Johan beide in der ersten gemeinsamen Szene weinrote Kleidungsstücke und die Villa ist mit roten Wandpaneelen vertäfelt. Als Assoziation kann hier Rot als Farbe des Blutes und dies wiederum als Symbol für die familiären Bande, welche in *Saraband* wichtiges Thema sind, stehen.

Das Setting von *Saraband* ist wesentlich aufwendiger gestaltet als in *Scener ur ett äktenskap*. Es dienen mehr Räume als Spielstätten und diese wirken auch größer. Ein Grund dafür kann die Nähe von *Scener ur ett äktenskap* zum Kammerspiel und dessen Realismus-Anspruch welcher sich auch im reduzierten Bühnenbild äußert sein, aber auch im größeren Budget, welches für *Saraband* zur Verfügung stand.

Musik spielt in *Scener ur ett äktenskap* kaum eine Rolle, sie kommt lediglich in der Titelmusik vor. Dieses reduzierte Herangehen an den emotionalen Stoff einer Ehe und deren Scheidung liegt zum Teil wohl auch in der Artverwandtschaft mit dem Kammerspiel, welches ja diese melodramatischen Überhöhungen zugunsten verstärkten Mienenspiels und psychologischer Tiefe vernachlässigte.

Saraband hingegen ist in vielem beruhend auf Musik. Zum einen angelehnt an eine Sarabande, mit den 10 kurzen Einzelszenen mit jeweils zwei Akteuren, ist es außerdem wesentlicher Inhalt der Erzählung und gibt damit auch Ziele der Figuren vor.

Sie ist nur einmal zur „Untermalung“ angewandt (also mit „unsichtbarer Quelle“) in der Rückblende, als Karin davon erzählt wie Henrik sie gewaltsam zurückhielt und ihr verbieten wollte zu gehen. Dabei ist dissonante, kreischende Streichmusik zu hören.

Bei *Saraband* kommt somit dem „melos“, das musikalische Element des Melodrams Bedeutung zu, einerseits durch die musikalische Untermalung, andererseits durch die thematische Verklammerung wie in einer Sarabande.

Eine Sarabande ist ein höfischer Paartanz des Barocks. Jede von Bachs Cellosuiten enthält eine Sarabande. Die Titelmusik entstammt Bachs 5. Cellosuite, welche auch im Film mehrfach vorkommt. Ingmar Bergman hat auch in *Schreie und Flüstern* diese Sarabande genutzt.¹⁰⁸

“Yet in *Saraband* it is possibly even more apt, since the film is structured as a series of episodes, each comprising a tense dialogue between two people. In its format, *Saraband* is one of Bergman's most uncompromising works: a masterpiece along strict musical/mathematical lines.”¹⁰⁹

Karin und Henrik, die beide Cellisten sind, sind selbst für den „melos“ (im Sinne einer musikalischen Ausmalung, Interpretation) zuständig.

Nachdem Henrik Marianne in der Kirche zuerst von seiner Liebe zu Anna und seiner seit ihrem Tod unveränderten Trauer um sie erzählt und danach vom Hass auf seinen Vater Johan, geht er aus der Kirche. Marianne wirkt von dem Gespräch mitgenommen und will ebenfalls gehen, als plötzlich ein Sonnenstrahl durch das Fenster bricht und den Holzschnitt am Altar beleuchtet. Sie wendet sich um und beginnt zu beten.

Der plötzliche Umschlag in Henriks Stimmung kommt auch diesem Wandel gleich, wobei möglicherweise das letzte Abendmahl, welches auf dem mittelalterlichen Altar dargestellt ist, wohl auch für die Vergebung steht, die notwendig ist, um miteinander in Gemeinschaften leben zu können.

3.2.3.3 Melodram und Mythos

Der Begriff Mythos meint ursprünglich eine Göttergeschichte, am bekanntesten sind die Mythen der griechischen Antike. Diese zahlreichen, auch stark variierenden Geschichten haben den Zweck, Aussagen über das Göttliche, den Ursprung des Lebens und Zusammenhänge des Kosmos zu erklären. Die Rezeption der griechischen Mythologie in der Neuzeit geschah jedoch bereits in dem Bewusstsein, dass dies vergangene Glaubenszeugnisse sind, welche keinen aktuellen Bezug haben.

¹⁰⁸ vgl. <http://www.ingmarbergman.se/page.asp?guid=1242C45B-C66B-4975-A018-5CD2CA55BFF8> Zugriff 12.10.11

¹⁰⁹ Ebd.

Ein bestimmter Typus von Geschichte ist den meisten Mythen gemein: Die Reise des Helden, welche immergleiche Stationen beinhaltet: Der Held wird von seiner Gemeinschaft getrennt, muss in dieser Isolation Prüfungen bestehen die ihn dazu bringen, sich weiter zu entwickeln. Erst danach kann er in die Gemeinschaft als neues Mitglied zurückkehren.

Ursprünglich waren jene liminalen Phasen (welche Schwellensituationen beschreiben) an Rituale gebunden. Die kulturelle Entwicklung ersetzte jedoch den tatsächlichen Vollzug ritueller Handlung durch Anteil nehmendes Zusehen an ebensolchen Ritualen.

„Schließlich neutralisiert sich die Bedeutung von „Mythos“ – als von Göttern inspiriert und das Göttliche darstellend – zur Erzählung einer Geschichte, die in einer bestimmten Weise dargestellt werden muss, damit sie ihre Wirkung bestmöglich entfalten kann.“¹¹⁰

Der Bezug zum Begriff des Genres als Kategorie der Filmwirtschaft kommt hier zum tragen, da „Genre“ hier eine relativ gleich bleibende Erzählung und Erzählweise meint, welche beim Zuschauer den größtmöglichen Effekt und damit Erfolg verspricht.

Ein Mythos steht außerdem stets in einem aktuellen Zusammenhang damit, wie sich eine breite Masse selbst wahrnimmt und dargestellt sehen möchte. Er bietet exemplarische Modelle, mit den alltäglichen Riten und Betätigungen des modernen Menschen umzugehen (Ernährung, Sexualität, Arbeit, Erziehung).¹¹¹

Soziale Dramen, welche sich nach Turner in jedem kulturellen „Erzählgut“ finden lassen, haben eine ähnliche Struktur wie die Reise des Helden, wobei sich das soziale Drama mit einer Gruppe befasst.

Turner beschreibt vier Phasen, welche er als *1. Bruch*, *2. Krise*, *3. Bewältigung* und *4. Reintegration oder Anerkennung des Bruchs* bezeichnet. Die Hauptakteure sind angesehene Mitglieder einer Gruppe.

Der die Handlung in Gang bringende Bruch beinhaltet eine Verletzung von sozialer Norm, Gesetz oder Tradition, welche willkürlich oder unwillkürlich geschehen kann. erst einmal sichtbar, kann dieser Bruch kaum rückgängig gemacht werden, was in einer Krise gipfelt und bedeutsame Wendepunkte in den Beziehungen zur Folge hat.

¹¹⁰ Stegemann, *Lektionen Dramaturgie I*, S. 44.

¹¹¹ Vgl. Eliade, „Der Mythos als Exemplarisches Modell“, S. 55.

Aus dem oberflächlichen Frieden wird Konflikt, welcher zuvor lediglich unterschwellig vorhanden war.¹¹²

Melodramen entsprechen sozialen Dramen, da sie auch von ihrem Spielort, der bürgerlichen Familie, definiert sind. Diese soziale Gruppe wird durch eine Erschütterung, welche unterschwellig (also verdrängt) stets bevorstand auf die Probe gestellt und muss sich am Ende entweder, wie in *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* den neuen Gegebenheiten fügen, oder kehrt zu einer gewandelten Ausgangssituation (in Form eines klassischen Happy-Ends) zurück, wobei das durchaus fragwürdig erscheint da die Kontroversen zwar offen gelegt, nicht aber gelöst wurden.

Scener ur ett äktenskap und *Saraband* entspricht einem sozialen Drama, da der Bruch, der durch den Seitensprung Johans geschieht unterschwellige Antagonismen aufwirft, welche danach ausgetragen werden und zu einer Restabilisierung in Form der Scheidung von Johan und Marianne führt.

Als „universelle Wahrheit“ beschreibt der Mythos keine individuellen Schicksale sondern Gleichnisse, wie mit „Gegebenem“ umgegangen werden kann und soll.

Auch „das Melodrama versucht nicht, die einzigartige Erfahrung eines bestimmten menschlichen Charakters zu dramatisieren“¹¹³. Ang führt Elsaessers Gedanken zum Melodram der 1950er Jahre weiter aus, da die Bedeutung der Handlungen in der Struktur des Melodrams liegt und nicht in einem psychologisch motivierten Gang der Handlung.

„die „psychologische Glaubwürdigkeit“ der Charaktere ist im Melodrama der Wirksamkeit dieser Charaktere in melodramatischen Situationen untergeordnet, so dass die emotionale Wirkung ins Extrem getrieben wird. Diese Wirkung kann erzielt werden, weil diese vorgestellten Situationen sozial und kulturell von Mythen und Phantasien umgeben sind, die sie mit einem starken emotionalen Reiz ausstatten. Dieser Reiz beruft sich weniger auf die bloßen Tatsachen dieser Situationen, sondern mehr auf die metaphorische Rolle, die sie in der Massenphantasie spielen.“¹¹⁴

Die Metapher erhält ihre Wirkung weil sie der Masse des Publikums bekannt ist und daher verstanden wird.

¹¹² Vgl. Turner, „Vom Ritual zum Theater“, S. 61f.

¹¹³ Ang, *Das Gefühl Dallas*, S. 79.

¹¹⁴ Ebd. S. 79f.

Für Barthes überlebt der Mythen schaffende Impuls in der modernen Gesellschaft in Form der Ideologie. Der Mythos verwandelt Geschichte in Natur, dies wird angewandt in den Mythen des Christentums, der Demokratie, des Kapitalismus, der Monogamie.¹¹⁵

“The power of myth is evidenced by the fact that these ideologies do indeed seem natural, they seem to be commonsensical or self-explanatory (even though they may be peculiar to only certain “nation-tribes”).”¹¹⁶

“The purpose of dominant ideology is to establish and maintain a consensus, valid for all members of society.”¹¹⁷

“Genres are popular when their conventions bear a close relationship to the dominant ideology of the time.”¹¹⁸

Dominante Ideologie und „Common Sense“¹¹⁹ können auch als (melodramatische) Moral bezeichnet werden: was ist erlaubt, angebracht und von der Gesellschaft anerkannt? Das Melodram behandelt diese Frage in seinen Handlungen wobei es die Widersprüchlichkeit der modernen Gesellschaft nicht außer Acht lässt.

Mit der Aufnahme der Thematik einer bürgerlichen Ehe zwischen ziemlich durchschnittlichen Menschen greift Bergman auch den (bürgerlichen) Mythos einer Ehe aus Liebe auf.

Zentrales Thema von *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* ist das schlechte Gewissen, welches in der Erziehung als Mittel benutzt wird, um Kinder zu lenken. Ingmar Bergman wollte in *Scener ur ett äktenskap* untersuchen, wie die bürgerlichen Ideale von Sicherheit und Tradition das Gefühlsleben korrumpieren. Er setzt sein Publikum dem großen Schrecken der Liebe aus, wie es aussieht wenn man sich verliebt und verlassen wird, die Frage, ob man selbst jemals wirklich geliebt hat.¹²⁰

Die Befreiung von diesem schlechten Gewissen ist der einzig mögliche Weg, zu einem authentischen Leben. Geschehen kann diese jedoch nur durch eine Krise, oder, um mit

¹¹⁵ vgl. Schatz, „Genre“, S. 182.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 20.

¹¹⁸ Fiske, *Television Culture*, S. 112.

¹¹⁹ Vgl. Ebd.

¹²⁰ Larsson, *Bergman utsätter oss för den stora skrällen*, In: Svenska Dagbladet, 19.8.2009. S. 4 – 5.

den Worten des Mythos zu sprechen, durch einen rituellen, schmerzhaften Übergang in eine neue Lebensform.

“Bergman’s subject is not being as such but the moral world – ourselves as human beings in the twentieth century: what is the deepest and most true and essential about us, and what meaning we can find for our lives in the face of this truth. His goal is an essential portrait, an image of human being with its heart exposed and beating, a picture of what we look like without our protective illusions, evasions, and lies. Such reduction to essentials provides a mirror in which we can see ourselves as we truly are, face to face.”¹²¹

3.3 *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* als „Melodram in Serie“

Scener ur ett äktenskap und *Saraband* sind, wenig überraschend, keine vollständig den Genre- oder Formatregeln (von Melodram und Fernsehserie) gehorchenden Werke, dennoch kommen hier Mittel zur Anwendung, die zum einen dem Genre des Melodrams an sich und auch der von Serialität geprägten Form des TV-Melodrams zugehörig gerechnet werden können.

Scener ur ett äktenskap ist melodramatisch, weil die Figuren den melodramatischen „mode of experience“ und damit der melodramatischen Phantasie nach Brooks entsprechen. Sie verkörpern Menschen, die sich in der modernen, säkularisierten Welt orientierungslos fühlen. *Saraband* ist ebenso melodramatisch, allerdings ist hier der „excess“, der Ausbruch verdrängter Emotionen und Konflikte zentral und auch dem „melos“ kommt hier größere Bedeutung zu.

Gemäß der Fernsehästhetik herrscht der Chronotopos der Begegnung¹²² vor, in dem diskursiv Emotionen im Dialog behandelt werden woraus sich auch die Verwandtschaft zum Kammerspiel ergibt.

„Decenteredness“ wurde von Modleski als maßgebliches Charakteristikum der Figuren und Zuschauerinnen von Daily Soaps definiert¹²³ (im zugehörigen Abschnitt wird diese näher erläutert) und auch Marianne erscheint als „decentered“, als sie im ersten Teil von *Scener ur ett äktenskap* sich selbst zunächst lediglich als Mutter und Ehefrau

¹²¹ Kalin, *The Films of Ingmar Bergman*, S. 1.

¹²² Der Chronotopos der Begegnung wird im Abschnitt zu Serialität genauer behandelt. Vgl. Mikos, *Es wird dein Leben!*.

¹²³ Vgl. Fiske, *Television Culture*. Fiske stützt sich auf Modleski, Tania, „The Rhythms of Reception: Daytime Television and Women’s Work“, Kaplan (Hg), *Regarding Television*, 1993. S. 67 – 75.

definieren kann und sich somit in erster Linie mit ihrer Rolle im sozialen Gefüge und ihren Beziehungen zu anderen identifiziert.

Die erste Sequenz endet mit der Frage der Interviewerin, wie Marianne Haushalt, Familie und Karriere unter einen Hut bringt, wobei allerdings die Antwort nicht mehr abgewartet wird.

Eine mögliche Interpretation des Abblendens an dieser Stelle ist, dass es keine Antwort auf die Frage gibt, ob und wie man Familie und Beruf unter einen Hut bringen kann. Marianne erwähnt später¹²⁴ selbst, dass ihr das sehr schwer fiel und sie ständig darunter litt, nirgends ohne schlechtem Gewissen tätig zu sein.

Die Problematiken von Ehe und Familie ließen sich für viele Zuschauer von dem exemplarisch abgebildeten Paar Marianne und Johan auf eigene Konflikte übertragen, unabhängig davon, ob sie selbst einer gebildeten Mittelschicht zugehörig waren oder nicht. Dies entspricht der melodramatischen Phantasie, welche nicht über Handlung und materielle Voraussetzungen seinen Realismusanspruch erhebt, sondern aus den Konflikten und den daraus entstehenden Emotionen.

Bergman nutzt jedoch, anders als das klassische Melodram und die Fernsehserie, welche eine große Masse ansprechen und Werbefunktion erfüllen muss, die gesellschaftlich kontroversen Themen sehr bewusst, um das ideologische Versagen beispielsweise des Happy-Ends zu unterstreichen.

"virtually all his works depict a culture that fails the people who inhabit it either by being pathetically inadequate to a representation or fulfillment of their needs and desires or else by ravaging them, destroying all that might potentially bear meaning in their lives."¹²⁵

3.3.1 Themen

Immer wiederkehrendes Thema in *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* ist der Konflikt zwischen Generationen, in *Scener ur ett äktenskap* ist er konzentriert auf eine bestimmte Generation, jener von Johan und Marianne. Sie stehen zwischen der älteren und der jüngeren Generation, die durch sie spricht. Außer im letzten Teil in Gestalt

¹²⁴ In Teil 5. ANALFABETERNA/DIE ANALPHABETEN

¹²⁵ Blackwell, *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman*, S. 1.

von Mariannes Mutter und im ersten Teil, wo die Kinder für das Foto im Frauenmagazin posieren, treten sie nie *in persona* auf.

Vor allem die vorangegangene Generation, Mariannes und Johans Eltern, üben enormen Einfluss auf Einstellungen und Entscheidungen aus, was sich für Marianne und Johan in der eigenen Elternrolle fortsetzt.

Marianne beginnt im zweiten Teil zu erkennen, dass sie nie herausfinden durfte, was sie selbst will, oder wer sie ist. Noch deutlicher wird dies anhand ihrer Tagebucheintragung im 4. Teil, in der sie schreibt, dass sie mit dem Mittel des schlechten Gewissens dazu erzogen wurde, zu gefallen (oder eher: gefallen zu wollen). Nach und nach gelingt ihr die teilweise Befreiung von dem Wunsch, die Vorstellungen anderer von ihr zu erfüllen.

Was sie selbst in der Mutterrolle betrifft, so zeigt sich in *Saraband*, dass Marianne wahrscheinlich auch wie ihre Eltern gehandelt hat. Die eine Tochter, Sarah, wurde wie sie und Mariannes Vater Anwältin. Sarah gelang jedoch die Loslösung von ihrer Mutter indem sie auswanderte. Johan kommentiert demgemäß Sarahs Auswandern, dass sie dadurch von Mariannes Bevormundung geflohen sei. Die andere Tochter, Martha, scheint komplett ausgestiegen zu sein aus dem, was ich „soziales Interagieren“ nenne. Sie ist kaum ansprechbar, Marianne erreicht sie lediglich am Ende von *Saraband*, sowohl physisch als auch emotional zum ersten Mal bewusst.

Es geht in diesem Eltern-Kinder-Konflikt denke ich darum, dass Eltern ihre Kinder als Individuen wahrnehmen müssten. Dass sie das „Hineinpressen“ in Bilder und Vorstellungen, wie die Kinder sein sollen, die sie als Eltern unweigerlich haben, ablegen müssen, um den Menschen kennen lernen zu können, der hinter der „Kind-Rolle“ steht.

Auch im letzten Teil von *Scener ur ett äktenskap*, als Marianne mit ihrer Mutter das erste Mal wirklich offen spricht, wird dies deutlich. Die Mutter versucht anfangs noch mit schlechtem Gewissen Marianne dazu zu bringen zur formellen Beisetzung der Urne ihres Vaters zu kommen. Marianne hat jedoch berufliche Verpflichtungen und lässt den Versuch, ein schlechtes Gewissen gemacht zu bekommen, an sich abprallen. Erst danach können sie offen reden. Marianne ist damit aus ihrer „Kind-Rolle“ herausgetreten und spricht mit ihrer Mutter als erwachsene Frau.

Johan erkennt ebenfalls, zwar erst später im letzten Teil von *Scener ur ett äktenskap*, dass er stets unter dem Einfluss seines Vaters stand, beziehungsweise darunter, was er sich für den Sohn vorgestellt hatte. Johan selbst hätte nicht so hohe Ansprüche an sich

gehabt, wäre mit einem kleinen Gemischtwarenladen in einer Kleinstadt zufrieden gewesen.

Interessant im Hinblick auf die These, dass die Kinder kaum oder gar nicht als Individuen wahrgenommen werden, ist die körperliche Abwesenheit der Kinder in *Scener ur ett äktenskap*. Sie sind nur im ersten Teil anwesend, posieren für ein Foto, „so, wie es sein soll“ und vervollständigen so das Bild einer idealen bürgerlichen Familie. Danach wird nur mehr über sie gesprochen und es scheint, dass Kinder zwar „sein müssten“, sie aber lediglich (vor allem finanzielle) Probleme machen.

Als Extremfall kann die Szene der Abtreibung im ersten Teil interpretiert werden. Dieses Kind ist schon mit seiner bloßen Existenz so außerhalb jeglicher Vorstellung, wie Marianne und Johan ihr Leben führen wollen, dass es nicht einmal zur Welt kommen darf.

Johans Einstellung gegenüber seinen Kindern ist in *Saraband* extrem negativ; zu den gemeinsamen Töchtern mit Marianne hat er keinen Kontakt, sein Sohn Henrik ist ihm verhasst und gleichgültig. Einzig als Großvater entwickelt Johan fürsorgliche Gefühle und es scheint, dass auch in *Scener ur ett äktenskap* Mariannes Mutter viel geduldiger und anerkennender zu den Enkelkindern ist, als zu den eigenen Kindern.

Der Konflikt, der den Figuren grundlegend innewohnt, ist, dass sie nicht selbst wählen durften. Das Kind will den Eltern gefallen und versucht, sich in die Vorstellungen und Erwartungen „einzuleben“. Sind die Wünsche der Eltern jedoch egoistischer Natur und nicht im besten Sinn für das Kind, liegt darin der Keim für lebenslanges Unglück. Bergmans Behandlung der Familienthematik auf diese spezifische Weise ist auch als Kritik am Patriarchat lesbar, welches besonders an Frauen nahezu unerfüllbare Anforderungen stellt.

Als weiteres Thema, welches mit dem ersten verbunden scheint, wird zwischenmenschliche Nähe und das Bedürfnis nach Berührung offenbar.

Diese angestrebte Nähe zwischen Individuen lässt sich auf vier Weisen definieren:

Erstens, als, dem bereits beschriebenen Thema des Familienkonflikts zugehörigen Bedürfnis, Nähe zu seinen Kindern oder anderen Familienmitgliedern zu spüren, eine Art der Berührung, die bedingungslose Liebe verspricht;

Zweitens die seelische Berührung und Öffnung des eigenen Seelenlebens vor jemand anderem. Dass Johan vorerst dazu unfähig scheint zeigt sich in Teil 4 (DAS TAL DER

TRÄNEN) als er zwar bereit wäre, mit Marianne körperliche Intimität zu teilen, nicht aber seelische.

Die dritte Form von Nähe äußert sich in den wiederholten Diskussionen zum Thema Sex, als natürliches Bedürfnis einerseits und zur Handelsware andererseits verkommen, steht er wohl auch dafür, dass Marianne und Johan einander nicht nahe kommen können, wenn sie es auch körperlich nicht schaffen, einander zu berühren.

Der vierte Aspekt des Themas ist Liebe. Marianne erwähnt im ersten Teil, dass ihr nie jemand erklärt habe, was Liebe sei und dass sie es nicht für so wichtig halte. Sie erkennt jedoch im Verlauf der Handlung, dass sie sich in der Annahme, dass Loyalität und Rücksichtnahme wichtiger als Liebe seien, geirrt hat und dass eben diese die Liebe selbst sterben haben lassen.

“These are two central themes of Scenes from a Marriage – the understanding of love as something demystified and within ordinary reach and the need to accept both one’s partner and oneself without the demand (or desire) that they be someone else. Love as a kind of friendship and unconditioned acceptance becomes the final meaning of the gestures of hand and face, comfort (the *pietà*), and mutual embrace that inscribe themselves throughout Bergman’s films. And in the end, there is revealed a surprising capacity for the healing of the wounds we give each other.”¹²⁶

Die bedingungslose Liebe, welche Kalin hier beschreibt, braucht es auch in der Beziehung von Eltern zu ihren Kindern, da sie nur auf diese Weise ihren eigenen Weg gehen können. Das schlechte Gewissen, mit dem das „unartige Kind“ für jegliche Zerstörung von elterlichen Erwartungen bestraft wird, ist letztlich ein Hemmnis zu dem Menschen heranzuwachsen, der man eigentlich ist.

Marianne und Johan kennen diese Art der Liebe nicht, da sie sie nicht von ihren eigenen Eltern erfahren haben, folglich können sie diese nicht an ihre Kinder weitergeben. Henrik und Anna hatten allem Anschein nach eine solch perfekte, nahezu symbiotische Liebesbeziehung, wie Marianne sie stets vermisst hat. Ob dies allerdings tatsächlich der Fall war, ist unklar, da Henrik psychisch sehr labil ist und Anna nicht mehr gefragt werden kann.

¹²⁶ Kalin, Jesse, *The Films of Ingmar Bergman*, S. 153 f.

4. Serialität

Giesenfeld¹²⁷ suchte 1994 vergeblich nach einer Definition für den Begriff „Serialität“ und auch in der neueren Ausgabe des Duden¹²⁸ aus dem Jahr 2007 fehlt diese.

Das scheint jedoch verwunderlich, da Serialität ein prägendes, ja bestimmendes Gestaltungsmittel massenmedialer Produkte ist.

Besonders in der Etablierung neuer Technologien und Medien spielt die Serienform eine entscheidende Rolle in der Rezipientenbindung, die neuen Technologien ermöglichen massenhafte Verbreitung, während die Serie wiederkehrende Zuschauer-/Lesermassen verspricht.

So tritt Serialität als Produktions- und Distributionsprinzip von Erzählwerken stets dann auf, wenn ein Medium oder eine Technologie neu ist oder mit anderen Medien konkurrieren muss, da die Serie, wenn sie erfolgreich ist, eine große, stabile und vor allem wiederkehrende Zuschauerschaft in Aussicht stellt.¹²⁹

„Serien sind so ein typisches Phänomen des kommerziellen Wettbewerbs im Medienbereich.“¹³⁰

Teils um die eigenen Auflagen zu sichern und das Publikum weiter zu binden, gingen unterschiedliche Medien auch Koalitionen ein. So wurde beispielsweise „The Active Life of Dolly of the Dailies“ sowohl als Film produziert, als auch als Fortsetzungsroman veröffentlicht.¹³¹

Der Begriff Serialität bezieht sich in der Medienwissenschaft auf Werke, welche in mehreren Teilen erzählt werden. Dabei wird die Erzählung an das jeweilige Medium angepasst und erhält so die optimale Form und Wirkung.

“Seriality is a narrative structure that spans multiple media and storytelling genres. Its core feature is the distinctive packaging of the experience of fiction over an extended period of time, in segments; all serial narratives thus involve some form of interruption in the flow of the story. The serial form is closely aligned with the rise of fiction as a commodity form.”¹³²

¹²⁷ Giesenfeld, „Serialität als Erzählstrategie in der Literatur“.

¹²⁸ Duden Fremdwörterbuch, 2007.

¹²⁹ Vgl. Wittebols, *The Soap Opera Paradigm*; Hagedorn, „Doubtless to be continued“; Allen, *To Be Continued*.

¹³⁰ Mikos, *Es wird dein Leben!*, S. 132.

¹³¹ Vgl. Ebd.

¹³² McCarthy, „Studying Soap Opera“, S. 47.

Wichtigstes Kriterium von Serialität nach McCarthy ist also eine Erzählung, welche sich über einen **längeren Zeitraum** erstreckt und in Form von **Segmenten**, welche unter anderem durch **Unterbrechung** der Erzählung voneinander getrennt sind, erfolgt. Die Unterbrechung wird jedoch nicht als „Störung“ im Erzählfluss gewertet sondern trägt zum „Serienerlebnis“ maßgeblich bei.

Dem entsprechend bezieht sich Allen auf Iser welcher den Lese-/Rezeptionsprozess auch entscheidend vom Vorwissen des Rezipienten geprägt sieht, da er sich zwischen dem was ihm tatsächlich präsentiert wird (als Text, Filmszene, Serienfolge), Vergangenes in Erinnerung ruft und Zukünftiges (auf Basis seines Vorwissens) antizipieren kann.¹³³

“The serial, then, is a form of narrative organized around institutionally-imposed gaps in the text. The nature and extent of those gaps are as important to the reading process as the textual “material” they interrupt.”¹³⁴

Hier geschieht auch eine Parallelisierung von Zuschaueralltag und repräsentiertem Alltag. Giesenfeld sieht als Grundvorgang seriellen Erzählens eben diese „dauerhafte Parallelisierung von Alltag und fiktiven Erlebnisräumen“, welche ebenso in den sich kaum verändernden Vorstellungen und Zuständen einer Serienerzählung zu finden ist.¹³⁵

Serialität lässt sich nach Faulstich außerdem auch auf nicht-erzählende Dichtung, Musik, Malerei und Architektur als „bedeutungsgenerierendes Formmerkmal“ übertragen.¹³⁶

In Musik und Malerei ist der Begriff der Serie in manchen Genres ebenfalls wichtiges Stilmittel, hier allerdings eher nach der „traditionellen“ Definition einer Serie, als „Reihe bestimmter gleichartiger Dinge“ (wie in Warhols Kunst die serielle Abbildung von Konsumgütern oder Stars). In der seriellen Musik wird „eine Reihentechnik verwendet, die vorgegebene, konstruierte Tonreihen zugrunde legt und zueinander in Beziehung setzt (von einer Sonderform der Zwölftonmusik)“.¹³⁷

¹³³ Vgl. Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1978). Zit. Nach: Allen, *To Be Continued*, S. 17.

¹³⁴ Allen, *To be continued*, S. 17.

¹³⁵ Vgl. Giesenfeld, „Serialität als Erzählstrategie in der Literatur“, S. 11.

¹³⁶ Vgl. Faulstich, „Serialität aus kulturwissenschaftlicher Sicht“.

¹³⁷ Duden Fremdwörterbuch, 2001.

4.1 Zur Geschichte des seriellen Erzählens

Giesenfeld¹³⁸ und Hickethier¹³⁹ nennen als älteste Form seriellen Erzählens die mündliche Erzählung, Homers rhapsodische Gesänge oder *1001 Nacht* sind Beispiele dafür.

„Auch zu Zeiten also, als Serialität in ihrer modernen Form noch nicht möglich war, existierte bereits das Bedürfnis nach einer Parallelisierung des Lebens durch eine zweite, fiktionale Erfahrungswelt, die einzelne erzählerische Produkte stets nur vorübergehend bieten konnten.“¹⁴⁰

Die Parallelisierung geschieht doppelt: durch die Erzählung selbst (deren Inhalt) und den regelmäßig wiederkehrenden Erzählvorgang.

Für Wittebols sind Massenkommunikation und Serialität eng miteinander verknüpft,

“Serial storytelling is as old as mass communication. The evolution of soap opera storytelling began with serial installments of novels in newspapers. By the mid-eighteenth century, serialization of novels in newspapers had become a popular and profitable mode of publishing in both Europe and the United States.”¹⁴¹

Diese Romanserien (Feuilletonromane) sollten eine Leserschaft anlocken, welche sonst keine Zeitungen kaufen würde und bedeutete so auch die Verschiebung der Bedeutung dieser Romane von literarischem Kunstprodukt hin zu einem lukrativen Wirtschaftsgut.

Unterschiedliche Faktoren spielten in der massenhaften Verbreitung der Romanserien mit: zum einen wurde durch Verbesserungen in der Drucktechnologie die Zeitungen billiger und auflagenstärker, zum anderen die Tatsache, dass immer mehr Menschen lesen konnten.

Wie das Melodrama kann also auch die Serie als Zeichen für die “Verbürgerlichung” der Kunst gesehen werden, Melodrama als bürgerliche Tragödie und die Serie, welche Kunst einer großen Masse in regelmäßigen Abständen zugänglich macht.

¹³⁸ Giesenfeld, „Serialität als Erzählstrategie in der Literatur“.

¹³⁹ Hickethier, "Die Fernsehserie - eine Kette von Verhaltenseinheiten“.

¹⁴⁰ Giesenfeld, „Serialität als Erzählstrategie in der Literatur“, S. 3.

¹⁴¹ Wittebols, *The Soap Opera Paradigm*, S. 29.

“As movies became a mass consumption medium, they likewise adapted storytelling to installments as a way of keeping customers coming to movie theatres.”¹⁴²

Schon früh entstanden Film-Serien, welche ein bestimmtes Publikumssegment ansprechen sollten.¹⁴³ So scheint es nicht verwunderlich, dass das Radio als neue Technologie sich ebenfalls bereits an eine bestimmte Zuschauerschicht wandte: Hausfrauen, welche zu Hause arbeiteten und an deren Arbeitsrhythmus die Radio Soaps angepasst waren.¹⁴⁴

Die Bezeichnung „Soap Opera“ stammt von der Werbeintention, welche mit der Produktion von Soaps einherging. So produzierten Waschmittelfirmen (Procter and Gamble und Colgate-Palmolive) die ersten Soaps sogar selbst und warben zum Beispiel im Rahmen der Handlung für ihre Produkte.¹⁴⁵

Für Eco liegt der Grund für den Erfolg serieller Produkte in der Kombination aus Schema/Redundanz und Innovation; in einem dem Zuschauer/Leser vorab bekannten Schema treten immer wieder neue Geschehnisse auf. Eco nennt hier als Beispiel eine Detektiv-Serie, in der das größte Vergnügen aus dem Wiedererkennen der stets wiederkehrenden Figuren entsteht.¹⁴⁶

“Vices, gestures, habits of the character portrayed permit us to recognize an old friend. These familiar features allow us to “enter into” the event. [...] They [Die Leser einer Krimireihe] derive pleasure from the non-story [...]; the distraction consists in the refutation of a development of events, in a withdrawal from the tension of past-present-future to the focus on an *instant*, which is loved precisely because it is recurrent.”¹⁴⁷

Dieses Vergnügen ist für den Erfolg einer Serie maßgebend, da sie zur Unterhaltung einer breiten Masse dient, die bekannten Schemen von Serien erleichtern Rezeption und Interpretation und sind dadurch einem breiten Publikum zugänglich.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ „By 1914 twenty film serials were in distribution; in the next year the number exploded to 150. Film serials were also some of the first attempts at market segmentation, with the introduction of series done specifically for children.” Ebd., S. 29.

¹⁴⁴ Vgl. McCarthy, „Studying Soap Opera“.

¹⁴⁵ Vgl. Mikos, *Es wird dein Leben!*, S.133.

¹⁴⁶ Vgl.: Eco, „Innovation and repetition”.

¹⁴⁷ Ebd., S 163f.

“According to the modern aesthetics, the principal features of the mass-media products were repetition, iteration, obedience to a pre-established schema, and redundancy (as opposed to information).”¹⁴⁸

4.2 Serialität im Fernsehen

Das Fernsehen ist ein Medium des Erzählens, nach Mikos eine „epische Form [...]“, in der sich die Totalität des gesellschaftlichen Lebens im Rahmen eines kulturellen Kontextes darstellt.“¹⁴⁹ So ist es sowohl Kommunikationsmedium als auch ästhetisches Objekt, mit dem Inhalte auf spezifische Weise ausgedrückt werden.

Die einzelnen Programmformen, jedes in sich selbst episch (also erzählerisch) gestaltet, präsentieren „Ausschnitte aus der Totalität des gesellschaftlichen Lebens“.¹⁵⁰ Nach Newcomb fungiert so fast jeder Sendungstypus „als Forum, auf dem sich wichtige kulturelle Phänomene thematisieren lassen“¹⁵¹

Das Erzählen stiftet die Verbindung von Fernsehen und Alltagsleben der Zuschauer, da durch das Erzählen Sinnstiftung von und symbolhafte Verständigung über soziale Welt und deren Prozesse, welche sowohl individuell als auch gesellschaftlich von Bedeutung sind, geschieht. Durch allgemein bekannte Klischees und Symbole werden die Erzählungen emotional und kognitiv verständlich, die soziale Praxis wird symbolisch dargestellt und fungiert so auch als Verständigung darüber.¹⁵²

Dementsprechend bestehen auch nationalspezifische Unterschiede was die Inhalte von Medienprodukten betrifft.¹⁵³

Ästhetische und inhaltliche Standardisierungen strukturieren sowohl Produktion und Sendeabläufe als auch Sehgewohnheit und Erwartungshaltung des Publikums.

„Diese unterschiedlichen Programmformen orientieren sich an strukturellen Zwängen (technische, ökonomische, politische, juristische etc.) des Mediums ebenso wie an dramaturgischen und erzählerischen Techniken oder an journalistischen Kriterien.“¹⁵⁴

¹⁴⁸ Ebd. S 162.

¹⁴⁹ Mikos, *Es wird dein Leben!*, S. 54.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Newcomb/Hirsch, „Fernsehen als kulturelles Forum“, S. 54.

¹⁵² vgl. Mikos, *Es wird dein Leben!*.

¹⁵³ vgl. Faulstich, „Serialität aus kulturwissenschaftlicher Sicht“.

¹⁵⁴ Mikos, *Fernsehen im Erleben der Zuschauer*, S. 149.

Die Muster und Konventionen des Erzählens werden als Gattungen und Genres bezeichnet, welche wiederum in fiktional und nicht-fiktional unterschieden werden und über formale oder inhaltliche Gemeinsamkeiten verfügen.¹⁵⁵

Die Fernsehserie erscheint seit den 1950er Jahren als die dominante Form im US-Fernsehen¹⁵⁶; Hickethier begründet dies mit dem „ungeheuren Programmbedarf“¹⁵⁷ des Fernsehens einerseits, andererseits in der seriellen Struktur des Fernsehprogramms selbst:

„Die Einbindung des Fernsehens in den Alltag der Zuschauer, die zu ritueller Nutzung des Angebots führt, erzwingt die Bedienung konstanter Zuschauererwartungen. Es ist das Verlangen nach Einlösung des Unterhaltungs- und Informationsversprechens. [...]

Der ständige Bedarf an Unterhaltung und Information führt auf der Programmebene zur Einrichtung wiederkehrender Programmplätze, die in ähnlicher und dann auch in gleicher Weise gefüllt werden wollen.“¹⁵⁸

Das Fernsehprogramm gibt aber außerdem die Rezeptionshaltung vor, wenn man von den aufgezeichneten Serien und Programmen (privat oder Kauf-DVDs) absieht. Nach Giesenfeld ist die Kombination aus Regelmäßigkeit und tendenzieller Unendlichkeit nur im Fernsehen möglich.¹⁵⁹

Die Praxis des Fernsehens **narrative Texte in isolierten Einheiten zu festgelegten Zeiten** zu liefern, ist das maßgeblichste Charakteristikum der Fernsehserie. Hagedorn's Begriff der ‚episodicity‘ ist der grundlegendste Unterschied zum klassischen narrativen Text, welcher als einmaliges Erlebnis definiert wird und der Rezeptionszeitpunkt/-raum häufig vom Zuschauer bestimmt wird (welcher sich beispielsweise zu einem für ihn passenden Termin ins Kino begibt). Der Fernsehzuschauer ist abhängig vom Programm, welches bestimmt, wann welche Texte konsumiert werden können.¹⁶⁰ Die dennoch relativ einfache Konsumierbarkeit einer Serienfolge liegt in ihrer zeitli-

¹⁵⁵ Vgl. Ebd.

¹⁵⁶ Vgl. Allen, *To Be Continued*, S. 2.

¹⁵⁷ Hickethier, „Serie“, S. 640.

¹⁵⁸ Hickethier, „Die Fernsehserie und das Serielle des Programms“, S. 57.

¹⁵⁹ Vgl. Giesenfeld, „Serialität als Erzählstrategie in der Literatur“, S. 1. Giesenfelds Text entstand zu einer Zeit, in der der Großteil der Rezipienten noch über keine Videorecorder verfügte.

¹⁶⁰ Vgl. Hagedorn, „Doubtless To Be Continued“, S. 28. Wieder wird hier von den privaten Aufzeichnungsmöglichkeiten und Kauf-Videos/DVDs abgesehen, da die Serie in erster Linie dafür produziert wird, im Fernsehen mit seinem spezifischen Programmmzusammenhang rezipiert zu werden.

chen und narrativen Begrenztheit begründet da sie sich leichter in den Zuschaueralltag integrieren lässt.

Die häusliche Atmosphäre der Fernsehrezeption unterscheidet sich wesentlich von der Zuschauerhaltung im Kino. Wo sich das Publikum im abgedunkelten Saal voll auf das Gezeigte konzentrieren kann, ist das Fernseherlebnis flüchtiger:

„Films demand ‘the gaze’ whereas television is satisfied with ‘the glance’. Its domestic location is very different from the dream-like intensity of the darkened cinema auditorium. [...] The viewer is not held static in their seats, but may turn their back on the set, go off to make a cup of tea or watch while doing domestic chores.”¹⁶¹

4.2.2 Mittel/Methoden der Serialität im Fernsehen

4.2.2.1 Flow und Segmentation

Nach Ellis¹⁶² wird das Programm mit gleichartigen „Segmenten“ gefüllt, welche in einem ständigen Fluss (Williams prägte dafür den Begriff des „flow“) erscheinen:

„In all developed broadcasting systems the characteristic organisation, and therefore the characteristic experience, is one of sequence or flow. This phenomenon, of planned flow, is then perhaps the defining characteristic of broadcasting, simultaneously as a technology and as a cultural form.”¹⁶³

Durch die Segmentierung geschieht zugleich die Aufspaltung der Fernseherzählungen in mehrere Teile, welche nicht mehr durchgehend übermittelt werden, sondern mit Unterbrechungen. Dennoch erscheinen die Segmente nacheinander in einem übergeordneten Medien-Zusammenhang:

“Television itself, in the very continuity of its flow, deconstructs the narratives it contains.”¹⁶⁴

Nach Thompson erkennt der Zuschauer die (Werbe-)Unterbrechungen der jeweiligen Programme nicht mehr als solche, sondern sieht sie als Teil des Kontinuums.¹⁶⁵

¹⁶¹ Holland, *The Television Handbook*, S. 129.

¹⁶² Vgl. Ellis, *Visible Fictions*.

¹⁶³ Williams, *Television*, S. 86.

¹⁶⁴ Holland, Patricia: *The Television Handbook*, S. 129.

¹⁶⁵ Vgl. Thompson, *Storytelling in Film and Television*, S. 6.

Die Segmente müssen nach Ellis keine Verbindung miteinander haben. Die übliche Rezeptionshaltung des Fernsehens als flüchtige, im Heim angesiedelte Tätigkeit, welcher keine exklusive Aufmerksamkeit zukommt ist ein Grund dafür.

Auch Serien sind in Segmente unterteilt, wobei das Serienschema (der Wiedererkennungswert von Figuren, Räumen, Handlungslinien) diese Segmente zusammenhält, während diese den narrativen Progress beinhalten.

Der innere Zusammenhang einzelner Segmente ist sehr stark und so kann beispielsweise die Form des Werbespots als für sich stehend definiert werden; Werbespots erscheinen nacheinander ohne Verbindung zwischen einander. Durch Narration verbundene Segmente erscheinen in Dokumentationen und fiktionalen Serien, jedoch ist ihre Verbindung lange nicht so konzentriert wie in klassischen Filmen, wo der kausale Zusammenhang der erzählten Inhalte im Mittelpunkt steht.¹⁶⁶

„Broadcast TV’s fictional segments tend to explore states and incidents in real time, avoiding the abbreviation that is characteristic of cinema. Hence a certain sense of intimacy in TV drama, a different pace and attention from entertainment cinema.“¹⁶⁷

Das Segment ist hier Quell der Erinnerung an in der Narration Geschehenes, es bietet dies durch Wiederholung und den größeren Zusammenhang der Serienhandlung.

Ein Fernsehserien-Segment ist nach Ellis eine relativ eigenständige Szene, welche ein Ereignis beinhalten kann, eine Stimmung oder eine bestimmte Bedeutung enthält. Kontinuität innerhalb des Segments ergibt sich zum einen aus den Charakteren, zum anderen aus dem Ort, welcher beibehalten wird:

“Hence many fictional segments consist of conversations between two or three characters, an encounter which produces a particular mood (embarrassment, relief, anger, love-at-first-sight, insults, anxiety) and tends to deliver a particular meaning which is often encapsulated in a final line.“¹⁶⁸

Ist ein Segment zu einem Schlusspunkt gekommen, folgt das nächste, in welchem entweder andere, den vorher auftretenden verwandte oder verbundene Figuren an einem anderen Ort erscheinen, oder dieselben Figuren zu einem anderen Zeitpunkt. Die Segment-Grenzen sind nach Ellis gut erkennbar und durch Pausen gekennzeichnet.

¹⁶⁶ Vgl. Ellis, *Visible Fictions*.

¹⁶⁷ Ebd. S. 148.

¹⁶⁸ Ebd.

Das in sich geschlossene Segment dauert üblicherweise nicht länger als fünf Minuten, enthält jeweils einen Höhepunkt. In der Soap Opera ist es ein charakteristisches Mittel, die Climax bis zum Ende des Segments oder der Episode überhaupt hinauszuzögern. Der Höhepunkt am Ende des Segments bietet so zum einen einen *Cliffhanger*, zum anderen auch Inhalt für die folgenden Segmente, in welchen häufig das Geschehene im Dialog behandelt wird. Besonders in Endlosserien verweist die Dramaturgie immer auch über das jeweilige Folgende hinaus, auch wenn die Episoden selbst in sich geschlossene Dramaturgien aufweisen.¹⁶⁹

Ein weiterer Faktor, der die In-sich-Geschlossenheit der Segmente fördert, ist die Verwendung von „Echtzeit“. Im Kinofilm wird um der Effizienz der Narration willen „tote Zeit“ herausgeschnitten (beispielsweise wenn eine Figur einen Raum durchquert, ohne dass dies eine narrative Funktion hat), „TV tends to leave this ‘dead time’ in.“¹⁷⁰

“Broadcast TV characteristically has a slighter stress on the causal narrative chain of events than entertainment cinema. Instead, a more extensive mode operates: segments which are relatively self-contained, exploring a particular exchange between individuals, a conversation or an action-clinch. Movement from event to event is slower than in cinema, and particular incidents tend to proliferate and be explored in more detail.”¹⁷¹

Kohärenz ergibt sich zwischen den Segmenten durch die Serie selbst, welche den Segmenten die Funktion des Forterzählens gibt.

Die Szenen- und Kapitelstruktur von *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* entspricht so auch Ellis’ Segmentbegriff. Jede Szene steht als geschlossenes Kontinuum für sich, in *Scener ur ett äktenskap* erhalten sie zunächst durch die Motive der einzelnen Folgen, und dann übergreifend auf die ganze Serie Sinn und Botschaft.

Die Kapitel in *Saraband* stehen ebenso unter einem Thema und sind in sich geschlossene Segmente, erst durch den Bezug auf das ganze Filmgeschehen entsteht ihr Zusammenhang. Auch die Vorgeschichte, in Form von *Scener ur ett äktenskap* spielt im Verständnis der Geschichte eine wichtige Rolle, da der Zuschauer Marianne und Johan (idealerweise) bereits kennt und von ihrer gemeinsamen Vergangenheit weiß.¹⁷²

¹⁶⁹ Vgl. Hickethier, „Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens“.

¹⁷⁰ Ellis, *Visible Fictions*, S. 149.

¹⁷¹ Ebd. S. 153.

¹⁷² Im Prolog von *Saraband* fasst Marianne außerdem das Geschehen der letzten Jahre zusammen

Scener ur ett äktenskap ist genau segmentiert, die Szenen einer Folge stehen zwar im Zusammenhang des Folgenmotivs, sind aber voneinander abgegrenzt und in sich geschlossen. Auf Folgenebene ist ebenfalls der jeweilige Episodentitel das Motiv für die Folgenhandlung. Serie, Folgen und Einzelszenen kommen so den Kapiteln und Unterkapiteln in literarischen Werken gleich, was die Parallele zur „Victorian Novel“ nach Creeber erlaubt, welche die Erhöhung des Fernsehens mittels qualitativ hochwertiger Mini-Serien meinte.¹⁷³

Scener ur ett äktenskap und *Saraband* entspricht dieser Fernsehästhetik, welche sich vor allem durch Segmentierung kennzeichnet – auch durch die Aufteilung der Handlung in in-sich-geschlossene Szenen, welche für sich stehen und scheinbar in „Echtzeit“ ablaufen. Jede Szene weist auch über ihr Ende hinaus, da sie entweder mit einem psychologischen Cliffhanger (nach Mikos, 1994) enden (wie Mariannes Blick in die Kamera am Ende des 4. Teils als Johan mitten in der Nacht geht und sie wieder allein ist), oder weil das in der jeweiligen Szene Geschehene in den nachfolgenden Segmenten im Dialog behandelt wird.

Wesentlicher Unterschied zu beispielsweise US-amerikanischen Fernsehproduktionen ist jedoch, dass *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* nicht für ein kommerzielles Fernsehprogramm mit Werbeunterbrechungen produziert wurde. Somit ist die Segmentierung nicht davon bestimmt sondern vom Inhalt der Szenen selbst, was auch die unterschiedliche Dauer einzelner Segmente erklärt.

4.2.2.2 Redundanz

Nach Deming sind Alltäglichkeit und Wiederholung grundlegend für das Funktionieren des Fernsehens an sich. Die mythische und rituelle Funktion, die dem Fernsehen hier zukommt, macht es zum Transporteur von dominanter Ideologie und deren Bestätigung. Die Redundanz ist notwendig, da nur vor diesem Hintergrund die „Neuheit“ als solche in Erscheinung treten kann, der Zuschauer bezieht Vergnügen sowohl aus dem bekannten Schema, als auch aus der Variation.¹⁷⁴

Prugger bezeichnet die „wiederholte Vervielfältigung eines Modells“¹⁷⁵, welches sich in Form von Figurenkonstellationen, Milieus, Handlungs- oder Narrationsstil äußert, als maßgeblich für den Erfolg einer Serie. Diese relativ unverändert bleibenden

¹⁷³ Vgl. Creeber, „Television Genre“.

¹⁷⁴ Vgl. Deming, „For Television-Centred Television Criticism“.

¹⁷⁵ Prugger, Prisca, „Wiederholung, Variation, Alltagsnähe“, S. 92.

Elemente, welche Orientierung und Identifikation bieten, werden durch variierende Themen in den einzelnen Episoden ergänzt, welche wiederum für Spannung sorgen. Sie sieht darin eine Parallele zum Alltag an sich, welcher aus Routine und deren Bruch besteht. In der Serie wird der Alltag in eine mediale Fiktion transportiert.¹⁷⁶ Durch die Spiegelung des Zuschaueralltags wird der Eindruck vermittelt, bei den Serienfiguren handle es sich um reale Personen.

Prugger schließt die Attraktivität der (deutschen) Sozialserie (und dies lässt sich auch auf andere Serien wie *Scener ur ett äktenskap* übertragen) unter anderem aus der serialen Dimensionierung der fiktiven Zeit, die verlässliche Wiederkehr eines variierten Textes, an den sich der Zuschauer gewöhnt hat. Die zyklische Präsentationsform ermöglicht drei wesentliche Serien-Merkmale:

1. Selbstreferenzialität: Handlung oder Charaktere nehmen Bezug auf bereits Geschehenes/Ausgesagtes.
2. Intertextualität: Prugger nennt hier lediglich die Möglichkeit, dass sich Serien auf andere Serien desselben Genres beziehen; es können aber auch Bezüge zu anderen Genres, Gattungen und Medien entstehen.
3. „Antizipierendes Phantasieren der Handlungsentwicklung während und nach der Nutzung einer Folge“¹⁷⁷

Durch diese Elemente wird der Zuschauer aktiviert und eingebunden, sodass seine „Kompetenz“ (das Wissen um das Beziehungsgeflecht oder vergangene Geschehnisse) mit dem Vergnügen des „wieder Erkennens“ belohnt wird und andererseits Neugierde auf den weiteren Handlungsverlauf entsteht.

Das „wieder Erkennen“ ist auch auf Serienebene wichtig, so haben Serien charakteristische ästhetische Merkmale in der Gestaltung von Vor- und Abspann, Kennmelodie, szenische Motive und so fort. Diese Kontinuität bildet und stabilisiert die Erwartungshaltung des Serienpublikums.¹⁷⁸

Die Klischeehaftigkeit von narrativem Stil, Handlungsstruktur und Figuren (Charakteristik und Konstellation) bedeuten Redundanz und Repetition als Grundmuster der Serie. Giesenfeld definiert das serielle Erzählen als Akt ständig erneuerter Kreativität, bei dem die Parallelwelt der Figuren entstehen soll. Diese liefern dadurch Metaphern

¹⁷⁶ Vgl. Ebd.

¹⁷⁷ Ebd. S. 101.

¹⁷⁸ Vgl. Ebd.

für den dargestellten Erlebnisraum. Es gibt kein kalkuliertes Ende wie im Entwicklungsroman¹⁷⁹, sondern es werden Konflikte und deren Lösung prinzipiell endlos wiederholbar dargestellt.¹⁸⁰ Vielmehr steckt in der Lösung eines Konflikts der Keim für weitere¹⁸¹:

„Es gehört zur Attraktivität der Serie, dass ihre Handlungen trivial und vorhersehbar sind und ähnliche oder gleiche Ereigniskonstellationen immer wiederkehren.“¹⁸²

Die Wiederholung statischer Elemente bedeutet auch eine Erleichterung für Rezeption und Interpretation, durch den dadurch geringeren Verarbeitungsaufwand werden Serien unterhaltsam.¹⁸³

Thompsons Begriff des „**dangling cause**“ ist vom klassischen Hollywoodfilm auch auf die Fernsehserie zu übertragen, er scheint als primärer Impetus der die Narration vorantreibt und Zuschauer hält, prägnantestes Beispiel ist der Cliffhanger (auf diesen werde ich im folgenden Unterpunkt eingehen). Das auf der Bildfläche erschienene Problem, der zentrale Konflikt wird erst später, oft viele Szenen später, gelöst. Durch Redundanz und Repetition (aber auch das „planting“ von Information) werden die Konflikte verankert und der Zuschauer ist fähig, dem Fortgang der Handlung trotz längerer Unterbrechungen zu folgen.¹⁸⁴

Thompson definiert in *Storytelling in the New Hollywood* (1999) für klassische Filmnarrationen „the rule of three“ welche beinhaltet, dass für die Handlung wichtige Informationen drei mal (idealerweise auf unterschiedliche Art) transportiert werden müssen.¹⁸⁵ Die Fernsehserie muss aufgrund der Rezeptionssituation als „zerstückeltes Erzählen“ mit potentiell begrenzter Aufmerksamkeit jedoch viel öfter wiederholen:

¹⁷⁹ Vgl. Giesenfeld, „Serialität als Erzählstrategie in der Literatur“, S. 4.

¹⁸⁰ Vgl. Faulstich, *Grundkurs Fernsehanalyse*, S. 113.

¹⁸¹ Hier kommt die serienspezifische Form der Segmente zum tragen, deren Ende immer auch über sich hinaus weisen.

¹⁸² Ebd. S. 113.

¹⁸³ Prugger, „Wiederholung, Variation, Alltagsnähe“.

¹⁸⁴ Im klassischen Hollywood ist die Handlung außerdem sehr stark an die Stärken und Schwächen der Protagonisten gebunden, da es hier als besonders wichtig erscheint, die Handlung persönlich/psychologisch motiviert erscheinen zu lassen. vgl. Thompson, *Storytelling in Film and Television*.

¹⁸⁵ Vgl. Thompson, *Storytelling in the New Hollywood*, S. 17.

„television programs spend a fair amount of time recapping previous action, not just at the beginning of programs but within them as well, for the people who might happen to tune in at any moment.“¹⁸⁶

Die Tatsache, dass Zuschauer jederzeit einschalten können und möglicherweise Episoden verpasst haben, und auch die Möglichkeit, dass Zuschauer, die die Serie noch nicht kennen neu hinzukommen, macht die Redundanz also zur Notwendigkeit.

Nach Ellis ist die fernsehspezifische Form der Wiederholung die Grundlage für neue Geschehnisse, wobei dieses Schema (nach Eco) nicht darauf angelegt ist, eine Auflösung oder ein Ende zu finden.¹⁸⁷ Die Serie lebt davon, Episode für Episode dieselben Konflikte und Situationen wiederkehren zu lassen.

„The situation that provides the steady core is a state of permanent or semi-permanent relationships between a stable but antagonistic group of characters.“¹⁸⁸

Weitere Mittel des fernsehserienspezifischen Erzählens sind Verknappung oder Fortfall der Exposition, wodurch der Zuschauer gleich ins Geschehen gebracht wird.¹⁸⁹

Nach Brown ist die Redundanz auch darin begründet, dass eine traditionelle Einführung in die Handlung aufgrund der kurzen Folgendauer nicht geschehen kann, die Konflikte werden daher durch die miteinander sprechenden Figuren rekapituliert, um so auch den Zuschauer auf dem neuesten Stand zu halten.¹⁹⁰

Die Ausstrahlung einer Serie über einen längeren Zeitraum bewirkt beim Zuschauer eine Gewöhnung daran und entwickelt Erwartungen in die Erzählung. Gewöhnung geschieht durch wiederkehrende Figuren und Themen und gleich bleibende Handlungsräume in zyklischen Abständen. Variation entsteht durch neu Hinzutretendes, im Fall von *Scener ur ett äktenskap* entstehen die Spannungsmomente durch den Handlungsfortschritt selbst, da der Zuschauer nicht „allwissend“ ist und erst darüber informiert werden muss, was in seiner „Abwesenheit“, also zwischen den Folgen (und zwischen Serie und Sequel) passiert ist.

¹⁸⁶ Thompson, *Storytelling in Film and Television*, S. 37.

¹⁸⁷ Vgl. Ellis, *Visible Fictions*, S. 147.

¹⁸⁸ Ebd. S. 155.

¹⁸⁹ Hickethier, „Serie“.

¹⁹⁰ Vgl. Brown, „Motley Moments“.

In den Szenen selbst ist der Handlungsfortschritt jedoch eher gering, es werden eben jene Geschehnisse, welche vom Zuschauer nicht gesehen werden konnten im Dialog behandelt.

Zu Beginn jeder Episode (ab der zweiten, versteht sich) ist stets eine Erzählerstimme (im Original Ingmar Bergman selbst) zu hören, welche die vorangegangenen Handlungen zusammenfasst, in *Saraband* kommt Marianne die Rolle der Erzählerin zu, welche im Prolog die Vorgeschichte (und somit auch die Geschichte von *Scener ur ett äktenskap*) und im Epilog den weiteren Verlauf (nach Filmende) kurz zusammenfasst. Dies entspricht Pruggers (1994) Serien-Merkmalen welche in der Redundanz derselben gründen: **Selbstreferenzialität**, **Intertextualität** und **Antizipation** während und nach der Rezeption der Handlung.

Was zunächst von den Erzählern (Ingmar Bergman und Marianne) wiedererzählt wird, kommt auch in den Dialogen zur Sprache, immer wieder werden die Themen Familie, Sexualität, Partnerschaft und Liebe auch in Anbetracht des bereits Gesagten (in früheren Abschnitten) erörtert, wobei aber auch Neues hinzukommt, da in *Scener ur ett äktenskap* ein wichtiges Element die zunehmende Ehrlichkeit der Figuren miteinander und mit sich selbst ist.

Der intertextuelle Bezug ist in *Scener ur ett äktenskap* zum Theater präsent, zunächst als Peter im ersten Teil Strindberg zitiert¹⁹¹ und im Gespräch über Ibsens „Nora“ zwischen Marianne und Johan im zweiten Teil.

Saraband ist wesentlich von Musik geprägt; strukturell angelehnt an eine Sarabande, ist Musik (bzw. das Musikerleben) auch ein wesentlicher Teil der Handlung.

Das Phantasieren über den möglichen Handlungsverlauf ergibt sich aus der scheinbaren Intimität des Publikums mit den Figuren, welche persönliche Einblicke geben und deshalb Identifikation und Interesse hervorrufen.

Psychologische Cliffhanger werden beispielsweise im zweiten Teil gelegt, als Johan einen kurzen Anruf versucht, ohne jedoch eine Antwort abzuwarten und er im Büro eine Anspielung auf „einen Menschen, dem seine Gedichte gefallen“ würden macht. Auch Mariannes Aussage im ersten Teil, dass die Abtreibung womöglich fatale Folgen für ihr Eheleben haben könnte setzt ein Zeichen, dass es wohl nicht so weit her ist mit der eingangs demonstrierten Harmonie.

¹⁹¹ „Was ist schlimmer auf dieser Welt als ein Mann und eine Frau die einander hassen?“

Der „dangling cause“¹⁹² von Mariannes und Johans Ehe, bereits brüchig und im Laufe der Handlung aufgelöst, ergibt den story arc. Mit dem Ende dieser Ehe (und der Serie) beginnen jedoch bereits die nächsten Konflikte, da Marianne und Johan wieder verheiratet sind und miteinander ein Verhältnis begonnen haben. Damit entsteht die Parallele zur Soap Opera, welche in jeder Problemlösung bereits den Keim neuer Komplikationen birgt. (Der Soap Opera wird im Folgenden noch ein gesonderter Abschnitt gewidmet sein.)

4.2.2.2.1 Cliffhanger

Der Cliffhanger erscheint als wichtiges Mittel der Narration von Fernsehserien, da die durch ihn erzeugte Spannung die Neugier der Zuschauer weckt und so ein Publikum verspricht, dass der Serie „treu“ bleibt.

Im Moment größter Spannung wird die Handlung abgebrochen und so ist der Bogen zur nächsten Folge gespannt. Die nächste Episode setzt jedoch oft nicht genau im gleichen Augenblick an, da das Leben der Serienhelden in der Zwischenzeit ebenso vergangen ist wie das der Zuschauer.¹⁹³ (Daraus ergibt sich ein Realismuseindruck auf den ich im nächsten Abschnitt eingehen werde.) Hier ergibt sich ein doppelter Spannungsmoment: einerseits jene Spannung, welche der Cliffhanger aufgebaut hat, andererseits die Neugierde, was in der Zwischenzeit (seit dem Ende der letzten Folge) passiert ist. Diese Spannungsmomente werden jedoch häufig nicht gleich zu Beginn der nächsten Folge gelöst.¹⁹⁴

Mikos bezeichnet diese Art des Cliffhangers als „psychologischen Cliffhanger“¹⁹⁵, da der Zuschauer dazu angehalten wird, die Geschichte selbst fortzuspinnen.

Die Überbrückung von Segment zu Segment geschieht ebenfalls häufig mittels eines Cliffhangers, da ja im kommerziellen Fernsehen Werbeunterbrechungen stattfinden, über die hinweg der Zuschauer ebenfalls gehalten werden muss.

Thompson nennt hier als einfaches, aber effektives Mittel den „*dialogue hook*, a line spoken at the end of one scene that prepares us for what happens next.“¹⁹⁶

¹⁹² Thompson, *Storytelling in Film and Television*.

¹⁹³ Vgl. Mikos, „Serien als Fernsehgenre“, S. 24.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Vgl. Mikos, *Es wird dein Leben!*, S. 154.

¹⁹⁶ Thompson, *Storytelling in Film and Television*, S. 24.

4.2.2.4 Realismus¹⁹⁷

Fiskes Begriff des „common sense“ ist in der Konstruktion der „Fernsehrealität“ maßgeblich: Er meint die Wirklichkeitskonstruktionen, mit denen von Individuen die reale Welt erschlossen und gedeutet wird. Texte, die dem entsprechen erscheinen als realistisch. Der „Common sense“ entspricht so modernen Mythen, da das Fernsehen auf kulturelle und soziologische Konstellationen respondiert.¹⁹⁸

Das Fernsehen erscheint als realistisches Medium, weil es auf überzeugende Weise schafft, den Eindruck einer authentischen Realitätsabbildung zu schaffen. Das Fernsehen als „Fenster zur Welt“ maskiert seine Konstruiertheit, „it is made to appear the result of natural rather than cultural processes, it is taken away from the realm of history and culture and moved towards that of universal truth.“¹⁹⁹

Die fernsehspezifische Form des Realismus reproduziert scheinbar die Realität, macht sie aber durch die Erzählweise leichter verständlich²⁰⁰. Dies geschieht auch durch die Wiederholung, Gleichförmigkeit und Überzeichnung sowie durch die Konventionalität und Einfachheit der Filmsprache.²⁰¹

Elemente einer als realistisch empfundenen Darstellung sind nach Prugger

1. mentale Schemata die dem „common sense“ (als moderne Mythen) entsprechen, die sich in der Auswahl der Stories, Rollen und Milieus äußern,
2. die psychologische Glaubwürdigkeit der Handlungsweise von Figuren in entsprechenden Milieus.²⁰²

Nach Hickethier wandeln sich die realistischen Darstellungskonventionen historisch, Natürlichkeit und Wahrscheinlichkeit sind so von der Konstitution der realen Gesellschaft abhängig.²⁰³ Gesellschaftliche Veränderungen werden verarbeitet und im Dienste des Realismuseindrucks gespiegelt.

Im Wesentlichen kommt Serien jedoch stabilisierende Funktion zu, das strukturelle Versprechen, dass trotz aller Widrigkeiten, die in der einzelnen Folge auftreten, die

¹⁹⁷ Vgl. auch Holland, *The Television Handbook*.

¹⁹⁸ Vgl. Fiske, *Television Culture*, und *Reading Television*, S. 5.

¹⁹⁹ Fiske, *Television Culture*, 1991, S. 21. Barthes Begriff von Ideologie, welche zur Natur wird, ist hier augenfällig.

²⁰⁰ Vgl. Fiske, *Television Culture*.

²⁰¹ Vgl. Prugger, „Wiederholung, Variation, Alltagsnähe“.

²⁰² Vgl. Ebd.

²⁰³ Hickethier, „Die Fernsehserie und das Serielle des Programms“.

Geschichte beim nächsten Mal fortgesetzt wird sorgt für die „Befestigung des Immergleichen“.²⁰⁴

„Die Programmform der Serie wird deshalb ungeachtet ihrer ästhetischen Qualität oder Nichtqualität als ein kulturelles Forum verstanden, das der Stabilisierung gesellschaftlicher Verhaltensweisen und Normen dient.“²⁰⁵

Nach Mikos²⁰⁶ ist die Realität des Fernsehens doppelt konnotiert, zum einen betrifft sie die unmittelbare Präsenz und ständige Verfügbarkeit des Mediums welche so Teil der alltäglichen Realität wird, zum anderen entsteht durch Programme und Inhalte eine Fernsehrealität. Mikos zitiert hier Fritz’²⁰⁷ Begriff der „Medienrealität“: Diese betrifft sowohl die Erzählform (Programm und Programmformen) und auch die Erzählinhalte. Nach Hickethier färbt die Realitätsnähe dokumentarischer Programmformen außerdem auf die fiktionalen ab. Letztere liefern bevorzugt emotionale Angebote, welche „direkt und ohne ein Kunstverständnis vorauszusetzen wirksam werden können.“²⁰⁸

Der Realismuseindruck bedingt, dass die Inhalte als ungestellte Anschauungen erscheinen, auch wenn die Inszeniertheit offenkundig und den meisten Zuschauern bewusst ist.

Emotionen und Geschehnisse erscheinen im Handlungszusammenhang wahrscheinlich, ohne auf konkrete Erfahrungen der Zuschauer rekurrieren zu müssen.²⁰⁹

Zugleich muss die Serienhandlung so erzählt werden, dass nicht deutlich wird, dass sie Produkt eines Autors ist, sondern die Realität lediglich „zugespitzter, kompakter, schneller, direkter“ abbildet.²¹⁰

Giesenfeld sieht den Realismuseindruck darin begründet, dass Serienwelt (mit seinen Milieus, Alltagserscheinungen und Figuren) und Wirklichkeit sowohl zeitlich, als auch gesellschaftlich parallel laufen:

„Nicht ein Spiegel wird dem Publikum vorgehalten, sondern die Tür zu einem Nebenzimmer geöffnet, in dem das Dort auch das Hier ist: Der Fernseher ist ein Nahseher.“²¹¹

²⁰⁴ Hickethier, „Serie“, S. 641.

²⁰⁵ Ebd. S. 642.

²⁰⁶ Vgl. Mikos, *Es wird dein Leben!*, S. 53.

²⁰⁷ Fritz, *Die Familie in der Rezeptionssituation. Grundlage zu einem Situationskonzept für die Fernseh- und Familienforschung*, München, 1984. zit. N.: Mikos, *Es wird dein Leben!*, S. 53.

²⁰⁸ Hickethier, „Die Fernsehserie - eine Kette von Verhaltenseinheiten“, S. 13.

²⁰⁹ Vgl. Ebd.

²¹⁰ Hickethier, „Die Fernsehserie und das Serielle des Programms“, S. 59.

²¹¹ Giesenfeld „Serialität als Erzählstrategie in der Literatur“, S. 5.

Auch Prugger sieht ein wesentliches Moment in der Attraktivität der Sozialserie (und wieder lässt es sich auf die Serie allgemein übertragen), in der zeitlichen Parallelität zwischen Serienzeit und realer Zeit. Auf Folgenebene zeigt sich eine additive Dimensionierung der fiktiven Zeit, welche meist nicht mehr als 24 Stunden umfasst.

„Auf komplexere temporale Gestaltungsmittel wie narrative Rahmen, Zeitsprünge, Parallelmontagen und – auf der Bildebene – assoziativ-symbolische Darstellungsmittel und Bild/Text-Scheren wird weitgehend verzichtet.“²¹²

Die vermittelte Gleich-Zeitigkeit („nowness“) der Serie suggeriert Wahrhaftigkeit und regt zu Identifikation an.²¹³ Die Serienhandlung wird so in den Alltag des Publikums hinein verlängert.²¹⁴ Die Zeit, die während der Unterbrechungen scheinbar parallel zur realen Zeit verstreicht suggeriert, dass es sich bei den Figuren um reale Existenzen handelt, welche ein (für die Zuschauer unsichtbares) Eigenleben haben.²¹⁵

Zentrale Kategorie der Diskurse in Serien ist nach Giesenfeld „Normalität“. Figuren verständigen sich darüber, was sie als normal empfinden und handeln danach. Der Zuschauer ist eingeladen, diesen Austausch und dessen Konsequenzen nachzuvollziehen. Dieses Nutzungsangebot ist jedoch nicht auf Identifikation angelegt, „nicht Einmaligkeit und Größe, die Merkmale des klassischen Helden, stehen im Mittelpunkt, sondern die moralischen Normen einer Lebensumgebung, die als normal zu gelten beansprucht.“²¹⁶

In der Narration erscheint eine Krise der Normalität, welche sich als Grausamkeit, moralisches Verkommen oder „unbewusste, vage Unzufriedenheit“ äußern kann.²¹⁷

Pruggers bereits erwähnte Erörterung zur Attraktivität der deutschen Sozialserie behandelt auch den Realismuseindruck ebendieser. Er ergibt sich aus dem Milieu, in dem sie spielt, welches dem des Großteils der Zuschauer entspricht. In den meisten Serien wird die räumliche Ausstattung zwar symbolisch aufgeladen, erhält allerdings nur die Funktion auf die emotionale Grundstimmung zu rekurrieren (wie auch im filmischen Melodram).²¹⁸

²¹² Prugger, „Wiederholung, Variation, Alltagsnähe“, S. 107.

²¹³ Vgl. Ebd.

²¹⁴ Vgl. Mikos, *Es wird dein Leben!*.

²¹⁵ Vgl. Ang, *Das Gefühl Dallas*.

²¹⁶ Giesenfeld, „Serialität als Erzählstrategie in der Literatur“, S. 9.

²¹⁷ Vgl. Ebd. S. 10.

²¹⁸ Vgl. Prugger, „Wiederholung, Variation, Alltagsnähe“, S. 104.

Die charakteristische, real erscheinende Gestaltung der Zeitebene in Fernsehserien lässt sich ebenfalls auf *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* übertragen. Die Folgen selbst erscheinen zeitlich in sich geschlossen, auch wenn im 1. Teil (OSKULD OCH PANIK) Zeitsprünge passieren, so sind die Segmente doch thematisch miteinander verklammert und können als „Eingangssequenz“ interpretiert werden, in der die Figuren und Konflikte anhand exemplarischer Szenen vorgestellt werden. Die folgenden Episoden behandeln dann auch einen relativ kurzen, in sich geschlossenen Zeitraum. In *Saraband* erscheinen die einzelnen Kapitel als ungekürzte Gespräche.

Die Zeit, welche in *Scener ur ett äktenskap* zwischen den Episoden und in *Saraband* zwischen den Kapiteln vergeht wird erwähnt, ohne jedoch Rückblenden zu machen (bis auf Karins Erzählung von ihrem Streit mit Henrik nach dem sie in den Wald lief in Kapitel 2).

Das Milieu einer gebildeten bürgerlichen Schicht in *Scener ur ett äktenskap* ist der Hintergrund für Probleme allgemeiner Natur (also für alle Schichten zutreffende Konflikte), definiert durch Cawelti's Begriff der „formula“ im Sinne von sozialen Ritualen. Dessen Nähe zum Genreterminus stehen für diese intersubjektiv gültigen Erfahrungen von Liebe, Ehe und Zusammenleben in einer Familie.

Die Figuren erscheinen realistisch, da sie sich weiter entwickeln, sie haben eine Vergangenheit und ein Leben das außerhalb des Seriengeschehens und somit der Sendezeit weiter geht.

Nach Timm waren die Figuren Marianne und Johan für das Publikum so real gestaltet, dass die Schauspieler von Zuschauern Ratschläge für ihre Konfliktlösungen bekamen.²¹⁹

Scener ur ett äktenskap erscheint als realistische Schilderung einer wahren Begebenheit, deren Konflikte universal und so von einer breiten Zuschauermasse nachvollziehbar sind.

„Natürlich hätte die gleiche Machart auch bei einer Erzählung für das Kino Verwendung finden können. Im Fernsehen ist sie jedoch effektiver, da sie sich ganz auf ein Drama jener Art konzentriert, wie es sich auch daheim beim Zuschauer abspielen könnte. Raum und Zeit des Publikums finden auf dem Bildschirm ihre Fortsetzung. Die Serie wendet sich direkt an die Leute; sie lässt die

²¹⁹ Vgl. Timm, „Filmen im Grenzland“.

vierte Wand verschwinden, so dass wir in unser eigenes Milieu hineinschauen – bevölkert mit Menschen, die wir selbst sein könnten.“²²⁰

Denn auch nach *Scener ur ett äktenskap* und damit der Trennung geht das Leben der Figuren Marianne und Johan scheinbar weiter, sie erscheinen als reale Personen. Dieser Eindruck wird nicht zuletzt dadurch verstärkt, dass ihre Geschichte 30 Jahre später in *Saraband* weiter erzählt wird.

Ein Bruch in der narrativen Kontinuität entsteht allerdings dadurch, dass die Kinder von Marianne und Johan andere Namen haben als in *Scener ur ett äktenskap*.

4.2.3 Gattungen und Mittel des seriellen Erzählens im Fernsehen

Die Definition und Abgrenzung von Serienformen ist in der Literatur nicht eindeutig, wo Fiske lediglich zwischen „**series**“ (als Serie abgeschlossener Episodenhandlung ohne Erinnerung der Figuren an Vergangenes) und „**serials**“ (Fortsetzungsgeschichten, in denen sich die Figuren verändern)²²¹ unterscheidet, differenziert Hickethier zwischen **Mehrteilern** (Mini-Series), **Fortsetzungsgeschichten** (beispielsweise in Form von Familiensagas), **Serien mit abgeschlossenen Folgenhandlungen** (wie Fiskes „series“), **Reihen** (sie sind nur durch gleiche Eingangssignets miteinander verbunden), **lang laufenden, wöchentlich ausgestrahlten Serien** (Prime Time Soaps), **Daily Soaps** (welche nachmittags ausgestrahlt werden und über einen langen Zeitraum hinweg gezeigt werden) bis hin zu **Reality Soaps** als Hybridform.²²²

Es erscheinen hier wie dort jedoch grundlegende Faktoren in der Unterscheidung serieller Programmformen.

Zum einen betrifft sie den Grad der Verknüpfung zwischen Serienfolgen. Diese kann durch einen über einzelne Folgen hinausgehenden Handlungsbogen (story arc) erreicht werden, durch ein immer gleiches Stammpersonal oder durch ein charakteristisches Eingangssignet.

Ein weiterer Faktor ist die Organisation der Zeit, welche entweder parallel zum Zuschaueralltag verläuft, oder bei Serien, welche in sich geschlossene Folgenhandlungen aufweisen, diese dadurch „zeitlos“ erscheinen und in beliebiger Reihenfolge gesehen werden können.

²²⁰ Ebd. S. 73.

²²¹ Vgl. Fiske, *Television Culture*, S. 150.

²²² vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 196f.

Hickethier definiert in einem anderen Werk Serien allgemeiner als fiktionale Produktionen, welche mehrteilig und auf Fortsetzung hin konzipiert sind und im Grad der Verknüpfung variieren.²²³

Die Serie erscheint als in einen Programmmzusammenhang eingebundene, immer zur gleichen Zeit wiederkehrende narrative Form, welche ein stetes Versprechen des Forterzählens impliziert. So erwächst ein Erwartungsdruck auf eine Lösung, in welcher sich „alle Erzählfäden aufgehoben finden“.²²⁴

Für die Endlos-Serie findet Mikos²²⁵ in Anlehnung an Geraghty²²⁶ Faktoren, welche maßgeblich für das Serienerleben sind und auch das Fortbestehen von Serien ermöglichen:

1. **Organisation der Zeit**; die doppelte Zeitstruktur, welche einerseits die fixen Sendeplätze, andererseits die Zeit der erzählten Geschichte meint (das Geschehen auf dem Bildschirm verläuft parallel zum Alltag der Zuschauer, zwischen den Ausstrahlung ist auch in der Seriengeschichte Zeit vergangen)
2. „**sense of a future**“; die Handlung ist endlos und zukunftsorientiert. Werden Konflikte gelöst schafft das nur Platz für neue Verwicklungen. Endgültige Zustände werden nie erreicht.
3. „**interweaving of stories**“; Handlungsstränge können nebeneinander oder miteinander verbunden bestehen und jeweils auf einem unterschiedlichen Entwicklungsstand sein.²²⁷
4. Mikos ergänzt diese Auflistung durch das Kriterium, dass die Figuren durch **Gemeinschaft** miteinander verbunden sind, die sowohl sozial, als auch räumlich definiert ist.

Daraus ergibt sich die Gattungsunterscheidung in drei Arten von Fortsetzungsgeschichten, wobei eine trennscharfe Differenzierung kaum möglich ist, da zahlreiche Mischformen auftreten:

1. **Mehrteiler/mini-series** bestehen aus mindestens zwei Teilen und erzählen eine abgeschlossene Geschichte. Nach Mikos ist hier das Ende ein Endgültiges. (Sieht man jedoch den hier vorliegenden Untersuchungsgegenstand *Scener ur*

²²³ Vgl. Hickethier, "Die Fernsehserie - eine Kette von Verhaltenseinheiten".

²²⁴ Vgl. Hickethier, Knut, „Die Fernsehserie und das Serielle des Programms“, S. 58.

²²⁵ Vgl. Mikos, *Es wird dein Leben!*.

²²⁶ Vgl. Geraghty, "The Continuous Serial", Zit. N. Mikos, *Es wird dein Leben!*, 1994.

²²⁷ Vgl. auch Newman, „From Beats to Arcs: Toward a Poetics of Television Narrative“, In: *Velvet Light Trap*, Fall 2006. S. 16 – 28.

ett äktenskap, so wird deutlich, dass dies nicht auf alle Mini-Serien zutrifft, da ja besonders die Themen des Melodrams häufig kein wirkliches Ende im erzählerischen Sinn zulassen. Im Folgenden werde ich auf die Gattung der Mini-Serie noch näher eingehen.)

Die Protagonisten sind nicht unbedingt durch Gemeinschaft verbunden, es kann auch ein einzelner „Held“ im Mittelpunkt stehen. Sie sind auch für die Kontinuität der gesamten Serie verantwortlich.²²⁸

2. **Die Reihe (series)** erzählt einzelne Episoden aus dem Leben von Protagonisten, die auch durch Gemeinschaft verbunden sein können. Hauptprotagonisten und Grundsituation sind stets die gleichen, die Handlung wird meist innerhalb einer Folge aufgelöst und bis zur nächsten Folge vergeht kein definierter Zeitraum. Auch verändern sich die Charaktere im Laufe der Serie nicht.
3. **Die Serie (serial)** erzählt eine offene, zukunftsorientierte Geschichte, die auf Endlosigkeit angelegt ist. Es können mehrere Handlungsstränge vorkommen, welche miteinander verwoben sind. Die Protagonisten sind durch Gemeinschaft verbunden, die Serienzeit ist der Zeit der Zuschauer angepasst, da die Narration über die Folengrenzen hinweg also fortlaufend erzählt wird ist die Reihenfolge der Rezeption nicht beliebig.

Nach den oben genannten Kriterien ist *Scener ur ett äktenskap* eine Mischung aus Mini-Serie (was ihren quantitativen Umfang betrifft) und Serie, da sie zu keinem erzählerischen Ende kommt. Deutlich wird dies nicht zuletzt am Erscheinen von *Saraband* 30 Jahre später.

Ich werde daher im Besonderen auf die Gattungen der Mini-Series, der Serie (mit besonderer Betonung auf Soap Opera und Sozialserie) und des Sequels eingehen.

Die Serie erscheint als in sich geschlossener Kosmos, welcher durch regelmäßiges Zuschauen konsumierbar wird. Sie liefert in regelmäßigen Abständen Spannungspunkte, welche auch vom Publikum erwartet werden, wobei sich diese Spannungspunkte aus der Variation, Kombination und Transformation gegebener Elemente der jeweiligen Serie ergeben.²²⁹

²²⁸ Vgl. Williams, *Television. Technology and Cultural Form*.

²²⁹ Vgl. Hickethier, "Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens".

Die Gattungen ergeben sich aus den unterschiedlichen Kombinationen und Gewichungen der allgemeinen Mittel der Fernseh-Serialität (Segmentation, Redundanz und Realismus) und den für die Fernsehserie spezifischen.

Unterschiede in den Serienformen ergeben sich auch nationalspezifisch, da die Produktion sowohl davon beeinflusst wird, wie Medien organisiert sind (kommerziell oder öffentlich-rechtlich), als auch von kulturellen Traditionen, welche die Inhalte von Erzählungen prägen.²³⁰

4.2.3.1 Offene/Geschlossene Form

Der Gegensatz von offener und geschlossener Form meint in diesem Zusammenhang jenen zwischen Einzelfilm und Serie.

Der Einzelfilm hat zumeist einen oder wenige Protagonisten, welche auf eine Lösung der Konflikte zusteuern. Als klassisches Beispiel nennt Allen den Kriminalfilm, in welchem die Auflösung des Kriminalfalles Ziel ist und demgemäß die Handlung vorantreibt.²³¹

In der offenen Form, vor allem in der amerikanischen Soap vertreten, herrscht hingegen „impossibility of ultimate closure“²³². Probleme welche gelöst werden, sind entweder der Grundstein für neue Komplikationen oder liefern Raum für neue Verwicklungen.

Weiters identifiziert sich der Zuschauer nicht mit einem bestimmten Charakter sondern mit dem „Personengefüge“, welches sich in der Soap Opera häufig verändert. Eine größere Anzahl an Handlungsbögen und Figuren stehen zueinander in komplexen Beziehungen.

Fiske zufolge ist die Spannung in der Fernsehserie davon geprägt, dass der Zuschauer das Gefühl hat, „live“ dabei zu sein,

„Television’s “nowness” makes suspense seem real, not manufactured, and invites the viewer to “live” the experience of solving the enigma, rather than be told the process of its already achieved and recorded resolution. The story appears to be happening *now*, its future to be still unwritten.“²³³

Das Schema, nach welchem die Serie gebaut ist, erlaubt lediglich einzelnen Handlungsbögen ein Ende, die paradigmatische Opposition zwischen Charakter und Situa-

²³⁰ Vgl. Mikos, *Es wird dein Leben!*.

²³¹ Vgl. Allen, *To Be Continued*.

²³² Ebd. S. 18.

²³³ Fiske, *Television Culture*, S. 145.

tion macht eine dauerhafte Auflösung jedoch unmöglich. Diese Unbestimmtheit des Textes nimmt gerade in der Zeitstruktur der Soap Opera Alltagsrhythmen an.

Die Handlungsstränge werden nicht linear erzählt sondern miteinander verwoben und verschachtelt präsentiert, sodass ein Muster aus Segmenten entsteht, welches jeweils einen von Folge zu Folge unterschiedlichen Fokus hat. Diese Multiperspektivität ermöglicht auch, die Bewältigungsstrategien unterschiedlicher Figuren darzustellen.²³⁴

4.2.3.2 Genre und Format

Aus der formaltypischen Unterscheidung von Seriengattungen (Mehrteiler, Reihe und Serie) ergeben sich in Verbindung mit den Inhalten **Genres**. Wie weiter oben bereits ausgeführt, sind Genres Erzählkonventionen, welche Muster und Inhalte vorgeben und mit Zuschauererwartungen korrespondieren. Erst durch die Inhalte (in Kombination mit formalen Strukturen) ergeben sich Fernseh-Genres wie die Polizei- oder Krankenhausreihe.²³⁵

Durch die Genres werden „intersubjektiv gültige Erfahrungszusammenhänge in symbolischer Form“ transportiert.²³⁶

Caweltis Begriff der „formula“ ist wie das Genre eine Kombination aus Konvention und Erfindung, wobei hier die wichtigste Dimension jene sozialer und kultureller Rituale ist.

Genres und „formulas“ stehen als Zeichen für soziale Erfahrungen.²³⁷

Das **Format** bezeichnet eine Angebotsform, deren Gestaltungsmittel und Dramaturgie ökonomisch bestimmt sind.²³⁸ Die Einbindung in den Werbezusammenhang des Programms wird hier deutlich, da beispielsweise Serien, welche für das kommerzielle Fernsehen (mit Werbeunterbrechungen) produziert werden, auch ihre Spannungsmomente (in Form von Cliffhangern) an die Werbeunterbrechungen anpassen.

Hickethier gründet den Formatbegriff in einem vom Markt bestimmten Mediensystem; es differenziert zunächst erfolgreiche und populäre Genreelemente aus um sie dann zu marktfähigen, vom Publikum akzeptierten Formaten zusammenzufügen. Wesentliches Element in der Messung des Erfolgs ist die Einschaltquote.²³⁹

²³⁴ Vgl. Mikos, *Es wird dein Leben!*.

²³⁵ Vgl. Ebd.

²³⁶ Mikos, „Serien als Fernsehgenre“, S. 19.

²³⁷ Vgl. Cawelti 1969, zit. N. Mikos, *Es wird dein Leben*.

²³⁸ Vgl. Faulstich, *Grundkurs Fernsehanalyse*.

²³⁹ Vgl. Hickethier, Knut, „Genre oder Format?“.

Im Gegensatz zum Genre hat das Format keine historischen Formtraditionen sondern richtet sich lediglich nach der aktuellen Verwertbarkeit.²⁴⁰

„Das Format zielt auf kontinuierliche, serielle, also industrielle Produktion sowie an eine ständige Anpassung an erkennbare Veränderungen der Publikumbewegungen zwischen den Angeboten und den dahinter vermuteten Verschiebungen im „Geschmack“ bzw. den Erwartungen des Publikums.“²⁴¹

4.2.3.2.1 Themen, Chronotopos

Nach Mikos werden Genres durch die Form-Inhalt-Kategorie, den Chronotopos determiniert. Diese Chronotopoi manifestieren sich in den Orten der Handlung und sind emotional-wertmäßig gefärbt. In Serien herrscht der Chronotopos der Begegnung vor, das bedeutet dass sich der Großteil der Handlung Begegnungen und Dialogen zwischen Figuren widmet. Im Gegensatz dazu steht der Chronotopos der Bewegung, welcher in Reihen und auch Einzelfilmen am stärksten vertreten ist.²⁴²

Der Dialog dient zur Darstellung von Emotionen, eher selten werden diese von den Schauspielern „ausgespielt“. Vielmehr kommunizieren die Figuren im Dialog ihre innere Befindlichkeit und persönliche Wertungen der Ereignisse. Wünsche, Bedürfnisse, Gefühle und Phantasien werden diskursiv symbolisch dargestellt. Die Entwicklung der Charaktere erfolgt über die von ihnen geführten Dialoge. Durch diese Form kommt es zu einem doppelten Erzählmoment, da die Gesamterzählung hauptsächlich im Mittel der dialogischen Erzählung transportiert wird.

Die Narration in der Narration hat für Mikos noch einen weiteren Bezug zum Medium des Erzählens. Die miteinander sprechenden Figuren tun zum einen ihre eigenen Empfindungen kund und berichten zum anderen über die diese Emotionen auslösenden Figuren. Mikos definiert dies als „Klatsch“. Die klatschenden Figuren bilden so einerseits eine „Klatsch-Gemeinschaft“, welche sich aus der gemeinsamen Kenntnis der Klatsch-Objekte herleitet. Andererseits geschieht so immer auch eine Kommentierung der Handlung.²⁴³ Im gemeinsamen Klatschen wird Intimes erzählt. So wird die Teilhabe an Privatem ermöglicht, einerseits der Klatschobjekte, andererseits der Klatschenden selbst. Dies fördert wiederum die para-soziale Interaktion mit dem

²⁴⁰ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*.

²⁴¹ Hickethier, „Genre oder Format?, S. 205.

²⁴² Vgl. Mikos, *Es wird dein Leben!*. Mikos benutzt hier den Begriff des Chronotopos nach Bachtin (1989).

²⁴³ Vgl Ebd. Mikos argumentiert in Anlehnung an Bergmanns (1987) Begriff des Klatsches und Geraghty (1981).

Zuschauer, welcher zum einen besonders intime Einblicke in die Figuren erhält und zum anderen das Klatschen in den eigenen Alltag einbringt. Die gemeinsame Kenntnis des Serien-Klatsches konstituiert so auch eine soziale Beziehung zwischen Serienzuschauern wenn diese im privaten Alltag miteinander über die Serie sprechen.

Die Grundsituation von Seriendialogen setzt sich aus zwei Figuren zusammen, kommen jedoch andere hinzu dient dies der Einführung neuer Konflikte. Deren Bewältigung geschieht dann meist wieder im intimen Dialog zu zweit.

Eine Begründung für die Form der auditiv wahrnehmbaren Narration sieht Mikos bei Daytime-Serials vor allem in der intendierten Zielgruppe begründet: Hausfrauen, welche neben dem Fernsehkonsum Hausarbeiten nachgehen, können ihre Blicke nicht an den Bildschirm „heften“ und können dank der hörbaren Information der Handlung dennoch folgen.

Dies soll allerdings nicht bedeuten, dass Nachmittags-Soaps nicht ebenfalls spezifische visuelle Taktiken zur Errichtung von Intimität haben, zu den visuellen Gestaltungsmitteln werde ich in einem eigenen Abschnitt kommen.²⁴⁴

Scener ur ett äktenskap und *Saraband* bestehen bis auf die Ausnahmen im ersten Teil von *Scener ur ett äktenskap* (Interview und Abendessen mit Katarina und Peter) ausschließlich aus Zweier-Szenen.

Mikos führt weiter aus, dass in (Endlos-)Serien eigentlich nur ein Thema mit der formalen Struktur (von scheinbarer Endlosigkeit) verknüpfbar ist: die Familie. Sie steht hier für alle familiären Interaktionsstrukturen, seien es nun Ehen, unverheiratete Partnerschaften, außereheliche Liebesbeziehungen, Eltern-Kind-Beziehungen et cetera. Mikos folgert daraus, dass es zwar unzählige Reihengenres gibt, allerdings lediglich ein Seriengenre: die Familienserie. Nur hier ist die potentiell unendliche Geschichte möglich, die Redundanz und Zyklen des Alltags transportierbar. Entscheidend ist hier weiters, dass alle Handlungen der Figuren nur im Bezug auf die Familie Sinn machen.²⁴⁵ Hier besteht somit eine „Verwandtschaft“ zum Melodram, wo ja ebenfalls sämtliche Probleme nur in Bezug auf Privates gesehen und behandelt werden.

Nebenhandlungen mit Elementen aus anderen Genres können aber durchaus integriert werden (Kriminal- oder Krankenhausgeschichten).

²⁴⁴ Vgl. Ebd: Modleski (1983) schreibt über die spezifische Anpassung der Daytime-Serials an die Tätigkeiten von Hausfrauen in: „The Rhythms of Reception: Daytime Television and Women's Work“.

²⁴⁵ Vgl. Mikos, *Es wird dein Leben!*, 1994.

Die Familienserie kann unterschieden werden in Nachmittags-Soap, Prime-Time-Serial, Telenovela, welche sich durch Produktionsart, Senderrhythmus, Dramaturgie und Ästhetik unterscheiden.²⁴⁶

Durch die Thematik der Familie werden wie im Mythos Übertragungsangebote gemacht, welche emotionale Erlebnisprozesse in der Vergangenheit oder Gegenwart der Zuschauer auslösen und durch die Handlung wiederholen.²⁴⁷

Nach Hickethier werden in Serien gesellschaftliche und individuelle Probleme behandelt, wobei es nicht darum geht, ansonsten unbewusste Themen aufzuwerfen, sondern bereits bekannte mithilfe der Spielhandlung neu zu präsentieren. Ziel ist unter anderem, „öffentlich kontrovers diskutierte oder das subjektive Verständnis stark berührende Themen durch den Zuschauer individuell verarbeitbar zu machen.“²⁴⁸ Durch die Thematisierung ebendieser Kontroversen entsteht für die Zuschauer ein Zusammenhang zum eigenen Alltag. So gesehen erfüllen einige Serien auch einen Bildungsauftrag.²⁴⁹

Im Gegensatz dazu steht Faulstichs Ansicht von Fernsehthemen als zumeist banal und deshalb attraktiv, die Handlungen dienen lediglich der Refundierung des Status quo. Die Bestätigung von Konventionen und Traditionen, (wie konservative Geschlechterrollen, autoritäre Familienstrukturen) fungiert für ihn als Orientierung.²⁵⁰ Faulstich „wirft“ so der Serie dasselbe „vor“, was auch dem Melodram häufig angelastet wird: statt die Möglichkeit zu nutzen, durch das Aufnehmen kontroverser Themen diese ebenso zu behandeln, erscheinen regelhaft Happy-Ends, welche die herrschende Gesellschaftsordnung lediglich als letztlich bestmögliche bestätigen.

Im Gegensatz zum klassischen Einzelfilm ist nicht die Wiederherstellung einer gestörten Ordnung Thema, Familienserien verkörpern die permanent gestörte Ordnung. In jeder Lösung liegt der Keim für neue Konflikte und auch daraus ergibt sich die potentielle Endlosigkeit der Serien.²⁵¹ Die Assoziation zu Bergmans bereits erwähnter Dramaturgie der Krise wird hier evident.

²⁴⁶ Vgl. Ebd.

²⁴⁷ Vgl. Mikos, „Serien als Fernsehgenre“.

²⁴⁸ Hickethier, "Die Fernsehserie - eine Kette von Verhaltenseinheiten", S. 17.

²⁴⁹ Vgl. Ebd.

²⁵⁰ Vgl. Faulstich, *Grundkurs Fernsehanalyse*.

²⁵¹ Vgl. Mikos, *Es wird dein Leben!*.

4.2.3.2.2 *Mythos und Soziales Drama nach Turner*

Die enge Verbindung zwischen Mythos und Genre wurde bereits weiter oben aufgezeigt, im Folgenden wird also „ohne Umschweife“ der vorherrschende Mythos in der Familienserie behandelt werden.

Zentraler Mythos der Serie ist die Familie als Basis des sozialen Lebens. In ihm wird Sinn von Alltäglichem gestiftet, persönliche Erfahrungen werden in Bezug auf lebensweltliche und kulturelle Kontexte gebracht. Durch die Erzählung werden konkrete Ereignisse (in der Serienhandlung) zur Abstraktion, das individuell Besondere wird als Allgemeines dargestellt. Die Individualität der Figuren verschwindet so hinter mythischen Elementen und gesellschaftlich vorbestimmten familiären Interaktionsstrukturen.

In dieser mythischen Darstellung der Familie manifestieren sich Wünsche und Phantasien; die spezifische Zeitstruktur der Serie als dem Zuschaueralltag angepasst bedingt die Parallelisierung der Serienhandlung.²⁵²

Mikos sieht die Familienserie mit dem **sozialen Drama nach Turner** verwandt, welches bereits im Melodram-Abschnitt behandelt wurde. Die Serienfamilie entspricht so einer sozialen Gruppe mit gleichen Werten und Interessen, in der ein Regelverstoß zur Krise führt. Motive dafür sind in der Serie häufig starke Emotionen wie Liebe, Hass, Eifersucht oder Neid. Diese Emotionen lassen Figuren zum Mittel der Intrige greifen, um ihre Ziele zu erreichen.

Die Intrige ist wie im klassischen Melodram Quell der Spannung in Familienserien, da der Zuschauer in seiner „Gottesperspektive“ sämtliche Handlungslinien kennt und sich so das Interesse auf die Reaktionen und Bewältigungsstrategien der anderen betroffenen Charaktere richtet, „im Mittelpunkt der Serienerzählung steht nicht der Ehebruch als solcher, sondern die Art und Weise wie beide Ehepartner mit dieser Situation umgehen.“²⁵³

Familie wird hier nicht als Sozialgemeinschaft sondern als sozialer Prozess aufgefasst, die Lösung des sozialen Dramas durch Reintegration ist immer nur vorübergehend, weil entweder die nächste Krise folgt, oder in der „Anerkennung des Bruchs“ bereits neuer Konfliktstoff liegt.

²⁵² Vgl. Ebd.

²⁵³ Ebd. S. 144

Der Realismus der Familienserie ergibt sich aus der Reflexion realer Familienverhältnisse, welche sich in ihrer Konflikthaftigkeit und den zyklischen Alltagsrhythmen äußern.²⁵⁴

4.2.3.3 Figuren

Serienfiguren „leben“ nach Fiske in der gleichen Zeitdimension wie das Publikum. Sie haben eine Vergangenheit, die der Zuschauer kennt, eine Gegenwart, welche er als gegenwärtig miterlebt und eine Zukunft, die offen (aber von der Vergangenheit und Gegenwart bestimmt) ist. Das wiederholte Auftreten der Charaktere erlaubt eine andere Identifikation als mit Filmfiguren, welche nach Ende der Handlung auch nicht mehr „existieren“.²⁵⁵

Serien-Protagonisten erscheinen als in den familiären Zusammenhang eingebunden, welcher die Basis für ihre psychischen und charakterlichen Merkmale ist.

Außerdem bieten die Figuren nach Mikos viel Material zur Projektion eigener (geheimer) Wünsche und Sehnsüchte, welche der Zuschauer im eigenen Leben nicht verwirklichen kann (aus materiellen Gründen oder aus Angst vor den Konsequenzen).²⁵⁶

Nach Fiske sind Charaktere Verkörperung von Ideologie, welche im Beziehungsgeflecht sinnhaft erscheint.²⁵⁷

Pruggers zweite These (von sieben zur Attraktivität der deutschen Sozialserie) behandelt die Annahme, das Figureninventar einer Serie ähnelt dem Publikum selbst und hat so die Möglichkeit, deren Probleme und Ansichten auf „sicherem Terrain“ durch zu spielen.

Die Identifikation ist jedoch zumeist nicht vollständig, sondern kann auch nur gewisse Aspekte des Handelns einer Figur betreffen.²⁵⁸ Außerdem ergeben sich aus der Vielzahl an Figuren und Handlungssträngen in Familienserien unterschiedliche Interpretationsangebote.²⁵⁹

Prugger erwähnt außerdem Perses und Rubins Untersuchung zur starken Vertrautheit mit Seriencharakteren.²⁶⁰

²⁵⁴ Vgl. Ebd.

²⁵⁵ Vgl. Fiske, *Television Culture*.

²⁵⁶ Vgl. Mikos, „Serien als Fernsehgenre“.

²⁵⁷ Vgl. Fiske, *Television Culture*.

²⁵⁸ Vgl. Prugger, „Wiederholung, Variation, Alltagsnähe“, S. 102. Vgl. auch Ang, *Das Gefühl Dallas*.

²⁵⁹ Vgl. Mikos, „Serien als Fernsehgenre“.

²⁶⁰ Perse E., M. und R.B. Rubin: „Attribution in Social and Parasocial Relationships“. In: *Communication Research*, Vol 16, 1989, H.1, S. 59-77. Zit.n. Prugger, 1994.

„Intensive parasoziale Interaktionen stehen in einem engen Zusammenhang mit den beiden Faktoren der Verringerung von Ungewissheit gegenüber diesen Serienfiguren und der Voraussagbarkeit ihrer Gefühle und Handlungen.“²⁶¹

Auch im Alltag bildet sich Vertrauen auf diese Art; wenn sich Personen wiederholt erwartungsgemäß verhalten. Dieser Vorgang braucht jedoch Zeit, da sich das Vertrauen erst über gemeinsam gemachte Erfahrungen bilden kann.

Die Struktur der Serie lässt so die Figuren für den Zuschauer als „alte Bekannte“ erscheinen, deren Biographie er selbst miterleben durfte.

Zugleich sind die Figuren, auch wenn sie in undurchschnittlichen Milieus leben, selbst von einer Durchschnittlichkeit gekennzeichnet, welche sich in der emotionalen Wahrscheinlichkeit äußert, das heißt ihre Reaktionen auf die außergewöhnlichen Ereignisse (wie Entführungen) erscheinen als wahrscheinlich.

“Obviously, the soap opera’s world is in *reality* no more like the average spectator’s than the world of *Dallas*; yet the characters and the settings all connote, to use a Barthesian neologism, „averageness“.”²⁶²

4.2.3.4 Ästhetik

Der Schwerpunkt der Serie auf Dialogszenen bedingt die spezifische Ästhetik, welche den Gesichtern der Darsteller eine wichtige Rolle in der Kommunikation der Emotionen zuschreibt. So ist das Close-Up ein wichtiges Mittel, um die Reaktionen der Figuren auf Geschehnisse zu visualisieren.

Neben der häufigen Nutzung von Groß- und Nahaufnahmen wird auch die Halbnahe Einstellung genutzt, um die Gestik der Figuren zu zeigen, welche die artikulierten Emotionen noch unterstreicht. Im Zusammenhang mit dem „psychologischen Cliffhanger“ kommt dem Close-Up ebenfalls Bedeutung zu, indem das Gesicht der Figur ins Bild kommt, welche am Beginn einer neuen, konflikträchtigen Situation steht.²⁶³

Familienserien erscheinen so nach Mikos als Genre „sprechender, von Emotionen bewegter Köpfe“.²⁶⁴ Diese Art der Visualisierung von Emotion hat zum einen die Funktion, ebendiese zu zeigen, zum anderen fungiert sie als Adressierung zu Identifikation und Empathie an das Publikum.

²⁶¹ Vgl. Prugger, „Wiederholung, Variation, Alltagsnähe“, S. 102.

²⁶² Modleski, „The Rhythms of Reception“, S. 76.

²⁶³ Vgl. Mikos, *Es wird dein Leben!*.

²⁶⁴ Mikos, *Fernsehen im Erleben der Zuschauer*, S. 139.

Daher kommt dem Schauspiel im Fernsehen eine besondere Rolle zu. Vor allem die Gesichter der Schauspieler müssen so eindeutig Emotionen transportieren, um dem Realismus-Anspruch nach Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit zu entsprechen.²⁶⁵

Mothes sieht den Zweck der Fernseh-Bildsprache darin, vor allem **informativ und illustrativ** zu sein, während sich der Kinofilm auf „atmosphärische“ Effekte der Kinoleinwand verlassen kann, nicht zuletzt aufgrund der unterschiedlichen Größe von Fernseh-Bildschirm und Leinwand.²⁶⁶

„Because the television image is much smaller, and because the image has relatively low resolution and permits less detail than the cinematic image, the medium shot and the close-up dominate TV movie practice, combined with a tendency to use relatively shallow focus: compared to the cinematic image, television’s *mise en scène* is stripped down.“²⁶⁷

Ein weiterer Faktor, der die „Einfachheit“ der Fernsehbilder und –ausstattungen bedingt, ist das geringere Budget, welches für die Produktion zur Verfügung steht.

Das Fernsehen hat allerdings aus dieser Begrenztheit (visuell und ökonomisch) eine eigene Ästhetik entwickelt, welche vor allem Intimität erzeugt. Passend zur Rezeptionssituation im privaten Heim, werden private Geschichten erzählt, welche ebenfalls zumeist in privaten Räumen spielen.²⁶⁸

Die Fernsehserie arbeitet mit wenigen Räumlichkeiten, welche rasch vom Zuschauer erkannt werden können.

Die Begegnungen der Figuren werden nach Brandt unterschiedlich inszeniert, treffen zwei Figuren mit kontrahierenden Ansichten und Emotionen aufeinander, so stehen sie einander gegenüber und das Schuss-Gegenschuss-Prinzip kommt zur Anwendung. Im Gegensatz dazu spielen im Gespräch über abwesende Dritte die Sprechenden zur Kamera hin, sie erscheinen als Akteurpaar, welches in die gleiche Richtung blickt. In größeren Ansammlungen von Figuren wird durch Einstellung und Fokus die Interaktion des Interesses ausgewählt.²⁶⁹

Fiske begründet die Verwendung von Mid-Shots und Close-Ups doppelt, einerseits dadurch, dass in der sozialen Interaktion westlicher Kulturen der Abstand zwischen

²⁶⁵ Vgl. Thorburn, „Television Melodrama“.

²⁶⁶ Vgl. Mothes, *Dramaturgie für Spielfilm, Hörspiel und Feature*.

²⁶⁷ Schulze, „The Made-for-TV Movie“, S. 163.

²⁶⁸ Vgl. Ebd.

²⁶⁹ Vgl. Brandt, „Schieß los!“

Personen von 60cm als „privat“ definiert wird. Jemand, der diese Grenze überschreitet handelt so entweder feindlich oder steht in einem intimen Verhältnis zum anderen. Andererseits gründet die nahe Einstellungen darin, dass näher zu sehen bedeutet, besser zu sehen und so der Zuschauer das Gefühl bekommt in die Figuren hineinsehen zu können.²⁷⁰

Die Kameraeinstellungen sind von der Handlung motiviert und das Medium selbst tritt in seiner Erscheinung zurück, der Bildablauf entspricht der Neugierde des Zuschauers.²⁷¹

Die Ästhetik von *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* ist entscheidend von der Dramaturgie der Krise geprägt. Diese scheint charakteristisch für das Fernsehen an sich, weil durch die kürzere Sendedauer von Serienepisoden weniger Zeit für die Exposition bleibt. Dies erfordert auch eine schnellere Einführung in die Handlung.

Die Bildsprache von *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* benutzt, wie auch artverwandte Fernseh-Gattungen, hauptsächlich Close-Ups und lässt damit den Gesichtern der Schauspielern eine wichtige Rolle zukommen. Der Grund liegt darin, dass das Gesicht hauptsächliches „Ausdrucksmittel“ von Emotion ist, welche den Großteil des Inhalts von Fernsehserien bilden. Diese Emotionen sind meist die Reaktionen auf bereits Geschehenes, wie Mariannes Gesichtsausdruck als Johan ihr von seiner Affäre mit Paula erzählt.

Die Dramatik spielt sich in den Gesichtern der Schauspieler ab, welche im Kontrast zu dem steht, was die Figur eigentlich sagt.²⁷²

Die Kamera vermittelt Intimität, besonders, weil sie noch näher rückt wenn Figuren ihre Emotionen zeigen oder emotional reagieren. Im 3. Teil liegt so der Schwerpunkt auf Mariannes Reaktionen auf Johans Erzählungen und Vorwürfe. Während er spricht, sind ihr Gesicht und ihre Reaktionen zu sehen. Auch in *Saraband* ist Henriks fassungsloses Gesicht in extrem naher Einstellung zu sehen, während Johan ihn wissen lässt das Henrik für ihn kaum existiere.

Scener ur ett äktenskap spiegelt mit der hauptsächlichen Handlung im privaten Heim die Fernsehsituation wieder, nach Gado wird so auch voyeuristische Neugierde bedient, welche sich auf die privaten Geheimnisse der Figuren richtet.²⁷³

²⁷⁰ Vgl. Fiske, *Television Culture*.

²⁷¹ Vgl. Faulstich, *Ästhetik des Fernsehens*.

²⁷² Vgl. Gentele, „Pappa til folkära tv-såpor“ *Svenska Dagbladet*, 31.7.2007. S. 6.

²⁷³ Vgl. Gado, *The Passion of Ingmar Bergman*.

Die Kamerabewegungen und –einstellungen sind von der Handlung motiviert, die Ausstattung und die Räume sind sehr vereinfacht und wie die Bildsprache von „puritanischem Minimalismus“.²⁷⁴

Die Narration konzentriert sich vielmehr auf die Figuren, ihren Alltag, ihre Sprechweise und die Spiele, die sie spielen, „Bergman captures the sophisticated, comfortable Swedish middle class, its rituals, its way of talking – and its relative emptiness.“²⁷⁵

Im Gegensatz zum allwissenden Kenntnisstand einer Seifenoper wird in *Scener ur ett äktenskap* lediglich aus Sicht der zwei Hauptprotagonisten Marianne und Johan erzählt, beziehungsweise hauptsächlich das, was sie auch einander erzählen, da zum Großteil Marianne und Johan im Dialog miteinander erscheinen.

Mothes' Charakteristika „informativ und illustrativ“²⁷⁶ sind auch auf *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* zu übertragen. Jede Szene beginnt mit einem „Orientation Shot“, in dem der jeweilige Raum der Handlung vorgestellt wird. Bewegen sich die Figuren durch den Raum (beispielsweise im ersten Teil als Marianne, Johan, Katarina und Peter vom Esszimmer ins Wohnzimmer gehen) bewegt sich die Kamera ebenso und gibt sofort Informationen darüber, wo sich die Akteure gerade befinden. Die Dialogszenen sind entweder im Schuss-Gegenschuss-Prinzip gedreht, wobei die Kamera stets näher rückt sobald die Wahrheit oder Emotionen ans Licht kommen, oder in Form von two-shots, wobei die Gesichter dann ebenfalls im Close-Up erscheinen, sobald der Dialog um Emotionales kreist (wie die Erörterung, ob sich Marianne einer Abtreibung unterziehen soll, oder die letzte Szene, als Johan und Marianne über ihre totale Verlorenheit sprechen).

Extreme-Close-Ups²⁷⁷ werden zum einen dann verwendet, wenn die Figuren ihr „Innerstes“ zeigen, so als Marianne im Interview über Treue spricht oder ihre Tagebucheintragung vorliest, zum anderen zeigen die Extreme-Close-Ups Reaktionen auf das, was der Dialogpartner sagt. So ist Mariannes Gesicht hauptsächlich zu sehen, während Johan von seinen Plänen, sie zu verlassen erzählt. In *Saraband* ist Henriks fassungsloses Gesicht in extrem naher Einstellung während Johan ihm sagt, dass er kaum für ihn existiere.

²⁷⁴ Assayas, „Der Bergmansche Weg“, S. 99.

²⁷⁵ Gervais, *Ingmar Bergman*, S. 124.

²⁷⁶ Vgl. Mothes, *Dramaturgie für Spielfilm, Hörspiel und Feature*.

²⁷⁷ Gesichter werden so nahe gezeigt, dass Haaransatz und Kinn „abgeschnitten“ sind.

Auch der wiederholte Zoom-In auf das Porträt Annas (in *Saraband*) zeigt, das Bestreben der Figuren, in sie hineinzublicken, was aber nicht gelingen kann.

Auffallend ist in *Saraband*, dass der „Two-Shot“ erst zur Anwendung kommt, wenn die Figuren einander kennen gelernt haben. So werden Marianne und Karin zuerst im Schuss-Gegenschuss-Prinzip gezeigt und erst, als sie abends miteinander Wein trinken sitzen sie nebeneinander unter dem Lampion. Auch im fünften Kapitel („Bach“), als Henrik Marianne in der Kirche kennen lernt sind sie erst dann gemeinsam im Bild als sie einander kennen gelernt haben und Henrik seine „unsympathische“ Seite zeigt.

4.2.4 Artverwandte Fernsehgattungen von *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband*

4.2.4.1 Mehrteiler/Mini-Serie

Einigen weiter oben erwähnten Definitionen zufolge ist *Scener ur ett äktenskap* lediglich was das Format betrifft eine Mini-Serie, da die Narration nach sechs Teilen endet (abgesehen von der Fortsetzung mit *Saraband*). „Quantitativ“ ist die Geschichte so eine geschlossene. Inhaltlich erscheinen jedoch die melodramatischen Elemente als maßgeblich, deren Problematiken wie in *Scener ur ett äktenskap* nie zu einem befriedigenden Ende kommen können.

Creeber differenziert nach Kozloff jedoch sehr wohl Serials als entweder „endlos“ in Form der Soap Opera oder eben mit einem im Voraus berechneten Ende.²⁷⁸

Die Mini-Serie erscheint nach Creeber weniger formelhaft als die Soap Opera. Er schließt aus dem in ihr gegebenen „story arch“ dass den Figuren und Handlungen mehr Raum gegeben wird, sich zu entwickeln und zu verändern. Weiters ist die Mini-Serie bedeutend billiger zu produzieren als ein Einzelfilm, welcher außerdem nicht die Möglichkeit hat, das Publikum über einen längeren Zeitraum zu binden²⁷⁹. Weiters wird die Mini-Serie häufig als Produkt eines Autors/Regisseurs vermarktet und damit künstlerisch aufgewertet.

„while the series and continuous serial are often equated with the lower end of the quality divide, the mini-series has frequently (although not always)

²⁷⁸ Vgl. Creeber, „Television Genre“. Creeber zitiert Sarah Kozloff, „Narrative Theory and Television“, 1992. S. 35 – 38.

²⁷⁹ Die Möglichkeit für relativ niedrige Produktionskosten eine Mini-Serie zu produzieren wurde auch bei *Scener ur ett äktenskap* genutzt, hatte Bergmans letzter Film vor *Scener ur ett äktenskap* (*Viskningar och Rop/Cries and Whispers*, 1973) 1,8 Millionen Schwedische Kronen gekostet, so waren die Produktionskosten für *Scener ur ett äktenskap* wesentlich bescheidener mit 1,2 Millionen angesetzt. Vgl. <http://www.ingmarbergman.se/page.asp?guid=DDB63CFD-86FB-49EC-B556-A10DD424AA7B>. Zugriff am: 12.10.2011.

achieved a higher cultural status, sometimes compared with the serialized Victorian novel.”²⁸⁰

Eben diese Aufwertung ist wohl auch der Grund dafür, dass in Mini-Serien komplexere Themen angesprochen werden können und es Raum für stilistische Innovationen gibt.²⁸¹

Bekanntes Beispiel dafür ist *Roots* (1977) welches als erste Mini-Serie im amerikanischen Fernsehen gilt. Hagedorn zufolge sind Mini-Serien Adaptionen von Bestseller-Romanen, bestehen aus vier bis sechs Folgen und werden in aufeinander folgenden Abenden ausgestrahlt. Er führt weiter aus, dass die höheren Produktionskosten (aufgrund von Originalschauplätzen, Stars) mit der Aussicht investiert werden, ein großes Publikum anzusprechen. Durch den kulturellen „Mehrwert“ sollen auch Zuschauer angelockt werden, welche sonst nicht fernsehen.

Die Zahl der Mini-Serien begann abzunehmen als Mitte der 1980er Jahre Primetime-Serials wie *Dallas* und *Dynasty* in ihrer Popularität stiegen.²⁸²

Nicht übersehen sollte jedoch werden, dass *Scener ur ett äktenskap* bereits 1973 produziert und erstmals ausgestrahlt wurde und Ingmar Bergman damit wohl auch für das Fernsehen wegweisende Funktion zukam.

4.2.4.2 Soap Opera

Im Abschnitt zur Thematik der Serien wurde bereits die Familienserie als Überbegriff sämtlicher Endlos-Serien definiert. Die Soap Opera, welche ebenfalls hauptsächlich private Beziehungen zwischen Figuren behandelt, ist hierzu als Sub-Genre zu rechnen. Fiske zitiert Brown (1987), welche acht Charakteristika des Genres Soap Opera herausgearbeitet hat. Nach Brown ist die Soap (1) eine Serie, welche kein erzählerisches Ende hat und über (2) mehrere Handlungsstränge und Charaktere verfügt. (3) Die Zeitstruktur spiegelt die reale Zeit der Zuschauer wieder da sie auch vergeht, wenn gerade nicht zugehört wird. (4) Die Segmente sind sehr deutlich voneinander getrennt. (5) Wichtigstes Mittel zur Handlungsvermittlung ist der Dialog, welcher Probleme, deren Lösung und Intimes vermittelt. (6) Männliche Charaktere werden als emp-

²⁸⁰ Vgl. Creeber, „Television Genre“. Creeber zitiert Sarah Kozloff, „Narrative Theory and Television“, 1992. S. 35 – 38. S. 38.

²⁸¹ Vgl. Ebd

²⁸² Vgl. Hagedorn, „Doubtless To Be Continued“.

findsam dargestellt, (7) die weiblichen Figuren füllen oft außerhalb des Heimes machtvolle Positionen im Berufsleben. (8) Der Handlungsort der Soap ist das Heim.²⁸³ Während traditionelle Erzählungen einen Anfang, eine Mitte und ein Ende haben, erscheint die Soap als „infinitely extended middle“²⁸⁴. Das hat zur Folge, dass es im Gegensatz zum klassischen Erzählwerk kein Gleichgewicht gibt, welches gestört wird und dann im Laufe der Handlung durch ein neues, der Situation angepasstes Gleichgewicht ersetzt wird, sondern dass die Welt an sich als ständig gestört und bedroht erscheint. Das Ideal der glücklichen Familie ist zwar stets präsent, wird aber nie erreicht. Jede Ehe in einer Soap trägt so schon den Keim ihrer Zerstörung in sich, da sie nicht das Ende der Geschichte bedeutet (wie in Einzelfilmen als Happy-End) sondern oft erst deren Anfang. Vielmehr muss eine Serien-Ehe problematisch oder konfliktbeladen sein, da sie sonst für die Handlung uninteressant ist.

Feuer sieht eine Interpretationsmöglichkeit darin, dass vor allem Prime-Time-Serien die bürgerliche Ehe als Institution in Frage stellen.²⁸⁵

Nach Fiske ist der Text der Soap Opera deshalb „offen“, da die ständigen Störungen ohne endgültige Lösungen bleiben. So kommt das Vergnügen an den Handlungen nicht daher, wie sie enden, sondern es ist der Weg, welchen die Figuren zurücklegen müssen, der interessiert und auch die Reaktionen anderer Figuren auf Geschehnisse, welche dem Zuschauer längst bekannt sind.

„An event, however momentous or climatic, is never significant for itself, but rather for the reactions it will cause and the effects it will have. Events originate or reactivate plots instead of closing them.“²⁸⁶

Die Vielzahl an Figuren (mitsamt ihrer Erinnerungen an früher Geschehenes) und Handlungslinien in einer Soap bieten viel Raum für Identifikation da jede Figur für sich Träger von sozialen und moralischen Werten ist und dabei Teil eines sozialen Gefüges ist. Sie ermöglicht außerdem die Beleuchtung von Problemen aus allen möglichen Blickwinkeln, welche nicht hierarchisch geordnet sind.

So ist ein wichtiges Charakteristikum der Soap, dass es nicht eine einzige Lesart des Textes gibt, da Text und die „Leser(innen)“ als dezentriert gelten. Fiske führt hier in Anlehnung an Modleski (1982) aus, dass vor allem die Rolle der Frauen (Figuren und Zuschauerinnen) „**decentered**“ ist. Dies bedeutet, dass Frauen ihre eigene Identität in

²⁸³ Vgl. Fiske, *Television Culture*. Fiske zitiert Brown (1987).

²⁸⁴ Ebd. S. 179.

²⁸⁵ Vgl. Feuer, "Melodrama, Serial Form and Television Today".

²⁸⁶ Fiske, *Television Culture*, S. 184.

erster Linie aus ihren Beziehungen zu anderen und den damit verbundenen Rollen gründen. Modleski meint weiter, dass die vielen Handlungsstränge außerdem den vielfältigen Aufgaben in einem Haushalt entsprechen. Die Endlosigkeit der Soap-Handlung spiegelt die Endlosigkeit von Hausarbeit wieder.²⁸⁷

Nach und nach übernahm in den 1970er und vor allem in den 1980er Jahren das Hauptabendprogramm Methoden der Daytime-Soap um Zuschauer zu gewinnen. Am wichtigsten in diesem Zusammenhang ist die potentielle Endlosigkeit der Handlung, die Einführung von Handlungsbögen, welche mehrere Episoden (oder die gesamte Serie) überspannen und damit verbunden Figuren, welche sich weiter entwickeln und zu denen die Zuschauer deshalb ein intimes Verhältnis entwickeln. Prominentestes Beispiel ist wohl *Dallas* und *Dynasty*.²⁸⁸ Die Abend-Soap fügt der Handlung noch ein Element hinzu: jenes der Welt von Wirtschaft und Macht, nach Feuer um auch Männer „anzulocken“. ²⁸⁹

Wittebols nennt als jüngstes Beispiel „reality shows“, welche ebenfalls mit Mitteln der Soap erzählt werden. Hier wird zusätzlich noch der Realismusanspruch des Fernsehens überdeutlich, da die Protagonisten nicht als Figuren sondern als „reale Personen“ erscheinen, welche nicht nach Drehbuch handeln.²⁹⁰

Prime-Time-Programme unterscheiden sich jedoch von Daytime-Soaps in den häufig „nicht-jugendfreien“ Inhalten und der politischen Dimension, welche in die Dialoge einfließt.²⁹¹

4.2.4.2.1 Soap Opera und Melodram

Die Soap Opera ist eng mit generischen Codes des Melodrams verknüpft, welches jedes aufgeworfene Problem in den Zusammenhang des Privaten stellt. Das Melodram bietet ein Forum, in dem kontroverse soziale Themen behandelt werden können. Brooks' Begriff des „excess“ meint, dass im Melodram Themen behandelt werden können, welche ansonsten verdrängt werden. Die Tendenz, „alles“ auszusprechen ist für das Genre charakteristisch.²⁹²

²⁸⁷ Vgl. Ebd. Fiske stützt sich auf Modleski, Tania, „The Rhythms of Reception: Daytime Television and Women's Work“, Kaplan (Hg), *Regarding Television. Critical approaches – an Anthology*.

²⁸⁸ Vgl. Wittebols, *The Soap Opera Paradigm*.

²⁸⁹ Vgl. Feuer, „Melodrama, Serial Form and Television Today“.

²⁹⁰ Vgl. Wittebols, *The Soap Opera Paradigm*.

²⁹¹ Vgl. Creeber, *Serial Television*.

²⁹² Vgl. Brooks, *The Melodramatic Imagination*.

Seiter definiert die Figuren des Melodrams als in erster Linie durch ihre Stellung im Familienzusammenhang charakterisiert. Damit erscheint auch immer die Frage danach, welches Handeln für Mütter, Väter, Ehefrauen und –männer angemessen und gesellschaftlich akzeptabel ist. Das Melodram behandelt damit auch gesellschaftliche Vorgaben und Konventionen indem es sie durch die Handlungen in Frage stellt.

Frauen, am häufigsten Protagonisten in Melodramen, leiden unter den Belastungen und Anforderungen welche an sie gestellt werden, da diese nicht erfüllbar erscheinen,

„Caught in contradiction, the women in melodrama are “never let off the hook,” either loving too much or not enough, caring too much about the home or too much about a career.”²⁹³

Im Gegensatz dazu wird nach Seiter den männlichen Charakteren sehr viel mehr Freiheit eingeräumt, deren Verhalten erscheint als männlich konnotiert und die Kälte mit der sie häufig handeln ist durch die Handlung begründet. Die weiblichen Figuren haben die Aufgabe, die weiche, emotionale Seite der Männer hervorzuholen, oder sie zumindest zu verstehen. Die patriarchale Struktur sieht für Frauen die Rolle der Versorgenden, Geduldigen und Vergebenden vor, was auch im Melodram zum Ausdruck kommt.²⁹⁴

In Zusammenarbeit mit Kreutzner folgt Seiter das Erscheinen der Prime Time Soaps der 1980er aus dem zunehmenden Konservatismus dieses Jahrzehnts. Auch ihr Vorläufer, das Melodram der 1950er ist Ausdruck der Phase des Wiederaufbaus welcher auch beinhaltete, dass die Frauen, die während des Krieges berufstätig sein mussten, wieder „zurück an den Herd geholt“ werden sollten.²⁹⁵

Der Begriff des melodramatischen „excess“ ist auch in der Soap wichtiges Stilmittel, nach Thorburn sind die implausiblen Handlungen davon abhängig, da sie Gefühle wecken, die an sich nicht unrealistisch sind. Die Erzählung der Soap Opera behandelt nicht in erster Linie, wie Geschehnisse ablaufen und die damit verbundenen Emotionen geweckt wurden, sondern beruht auf der effektvollen Inszenierung der Emotionen selbst. Möglich wird dies einerseits durch das Vorwissen des Publikums, welches vertraut mit der Geschichte der Figuren ist, andererseits durch eine Zuschauerschaft, welcher die Konventionen des Genres geläufig sind. Das Melodram behandelt eine bür-

²⁹³ Seiter, „Men, Sex and Money in Recent Family Melodrama“, In: *Journal of the University Film and Video Association* 35 (Winter 1983): 19. Zit n.: Schulze, Laurie, „The Made-for-TV Movie“, S. 171.

²⁹⁴ Vgl. Ebd.

²⁹⁵ Vgl. Kreutzner/Seiter, „Not all „soaps“ are created equal“.

gerliche Schicht, welche dadurch Bedeutung erhält. Da die Zuschauer selbst zum Großteil dieser Schicht angehören, wird ein Realismus notwendig, welcher zugleich aber die alltägliche Welt stilisiert.²⁹⁶

„Melodrama is thus always in conflict with itself, gesturing simultaneously toward ordinary reality *and* toward a moral and emotional heightening that is rarely encountered in the “real” world.“²⁹⁷

Die extremen Geschehnisse wie Entführungen, Erpressungen, mysteriöse Erkrankungen stehen so als Möglichkeit, die damit verbundenen starken Emotionen darzustellen. Die Ereignisse erfüllen eine metaphorische Rolle, welche hinter die dargestellten Gefühle zurücktreten müssen.²⁹⁸

Die Figuren der melodramatischen Serie sind einander durch Blut oder Liebe verbunden, daraus entstehen auch die Konflikte, welche keinen der Beteiligten als Unbesiegbaren hervortreten lässt, Ang bezeichnet dies als Basis der tragischen Gefühlsstruktur. Diese lässt sich weiter nur mit den Mitteln des Melodrams darstellen, da sich die eigene Impotenz nicht aus übermenschlichen Mächten ergibt, sondern aus den Widersprüchen innerhalb der Gesellschaft. Das Glück ist niemals endgültig erreicht in einem als grundsätzlich problematisch dargestellten Leben in welchem das Unglück die Norm ist. Mutterschaft und Ehe, beides gesellschaftlich positiv konnotiert, sind der Keim für Kummer und Sorge und Konfliktstoff.²⁹⁹

„In gewissem Sinne wird also in den Seifenopern ein gespanntes Verhältnis zwischen dem traditionell den Frauen durch das Patriarchat aufgebürdeten Schicksal und der Abwegigkeit dieses Schicksals für die Frauen zum Ausdruck gebracht. [...] die Widersprüche, die das Patriarchat erzeugt, werden immer wieder artikuliert.“³⁰⁰

Wunsch und Wirklichkeit erscheinen unvereinbar, die melodramatischen Figuren sind Opfer von Kräften, die außerhalb ihrer Kontrolle walten.³⁰¹

Im Melodram wird menschliches Leid auf sehr empathische Weise dargestellt, wobei allerdings die psychologische Glaubwürdigkeit der Figuren der emotionalen Wirkung in melodramatischen Situationen untergeordnet scheint. Die Emotionalität kann nach

²⁹⁶ Vgl. Thorburn, „Television Melodrama“.

²⁹⁷ Ebd. S. 545.

²⁹⁸ Vgl. Ang, *Das Gefühl Dallas*, .

²⁹⁹ Vgl. Ebd.

³⁰⁰ Ebd., S. 145.

³⁰¹ Vgl. Ebd.

Ang deshalb ins Extrem getrieben werden, weil sie von Mythen und Phantasien umgeben ist und daher als Metaphern verstanden werden.³⁰²

Auch die **Sozialserie** thematisiert familiäre und soziale Gemeinschaften in ihren Lebenswelten. Hier ist die Nähe zum sozialen Drama nach Turner maßgeblich, da sie sich um Konflikte zwischen individuellen Interessen und jenen der Gruppe/Gemeinschaft drehen, zwischenmenschliche Beziehungen:

„Wie in allen populären fiktionalen Formen des Fernsehens geht es in Sozialserien um das öffentliche Aus-Handeln aktueller Ausdrucks- und Deutungsschemata und Kommunikationsstile, um die gemeinschaftliche Diskussion ihrer Angemessenheit und Grenzen.“³⁰³

Die realistische Darstellung von Beziehungen und Gefühlen ist grundlegendes Kriterium, wobei der Realismus hier wieder die Angemessenheit betrifft. Emotionen und Verhaltensweisen werden zugespitzt und dramatisch überhöht dargestellt und so ist die starke emotionale Färbung an sich nicht unrealistisch sondern Serien-Charakteristikum. Prugger definiert diese als „Kardinalmerkmal populärer Kunst“ überhaupt.³⁰⁴

Die Zuspitzung ist auch aufgrund der kurzen Sendedauer von Einzelfolgen notwendig, da die Handlung verdichtet transportiert werden muss.

4.2.4.2.2 Soap Opera als Text

Grundlegendes Merkmal von Endlos-Serien (wie Soap Opera, Familienserie, Sozialserie) ist ihre Offenheit.³⁰⁵

Diese betrifft zum einen die bereits erwähnte Unmöglichkeit, zu einem alle Konflikte lösenden Ende zu kommen. Zum anderen ist auch die Multiperspektivität, das Wissen um die verschiedenen Handlungsbögen und die Emotionen aller Beteiligten ein Zeichen für diese Offenheit, da sie keine eindeutige Lesart vorgibt sondern ermöglicht, dasselbe aus unterschiedlichen Perspektiven zu rezipieren. So ist auch die Identifikation nicht eindeutig vorgegeben, vielmehr identifizieren sich Zuschauer mit einzelnen Merkmalen der Figuren und dem Gefüge an sich.

Die Zeitbegriff ist ebenfalls flexibel, da sie einerseits scheinbar parallel zum Zuschaueralltag verläuft, etwa während der Unterbrechungen (in Form von Werbung oder auch

³⁰² Vgl. Ebd.

³⁰³ Prugger, Wiederholung, Variation, Alltagsnähe, S. 100.

³⁰⁴ Ebd., S. 108.

³⁰⁵ Vgl. auch Brown, „Motley Moments“.

zwischen den Episoden), andererseits wird sie jedoch auch „ausgedehnt“, wenn Geschehnisse aus allen möglichen Perspektiven erzählt werden.

4.2.4.3 Sequel

Sequels entstehen zumeist aufgrund kommerzieller Interessen, welche eine erfolgreiche Produktion (beispielsweise ein Kinofilm), die an sich bereits abgeschlossen ist, fortsetzen. Dem entsprechend ist der Ruf von Sequels nicht sehr angesehen, da er häufig diese kommerzielle Intention, eine erfolgreiche Idee weiter auszuschlachten in den Vordergrund stellt.

Schon früh entstanden Sequels auf erfolgreiche Kinofilme (etwa die Universal-Horrorserien um Frankenstein, Dracula etc.³⁰⁶), Hollywood begann nach Thompson in den 1970er Jahren häufiger und regelmäßiger Sequels zu produzieren. Bekanntes Beispiel ist die *Godfather*-Saga. Ein Grund dafür ist die wachsende Konkurrenz zum Fernsehen, wobei die Unterscheidung zwischen mehreren Sequels auf einen Kinofilm und einer Kinofilm-Serie nicht eindeutig auszumachen ist.³⁰⁷

„It is apparent, then, that the tendencies toward adaptations of stories among media, toward sequels, and toward seriality are all part of a general stretching and redefinition of narrative itself. In particular, the notion of firm and permanent closure to any given narrative has loosened across media. Series television, with its broad possibilities for spinning out narratives indefinitely, has been a major impetus in these tendencies.“³⁰⁸

Demnach hatte das Fernsehen und seine durch Serialität geprägte Erzählweise nachhaltig auf andere Medien Einfluss, welche in Konkurrenz zum Fernsehen um die Gunst der Zuschauer kämpfen müssen. Den sinkenden Besucherzahlen im Kino wird durch erfolgreiche Erzählmuster/Figurenkonstellationen, welche wieder und wieder reproduziert werden entgegen gewirkt. Wie es Anfangs in der Etablierung des Kinos auch zu Genrekonfigurationen kam, welche Zuschauererwartungen bilden und bedienen sollten und so ein nachhaltiges Mittel des Marketings darstellten, übernimmt das Kino zu diesem Zweck ebenso Mittel der Serialität.

Definitionsmäßig ist *Saraband* ein Sequel, da es eine erfolgreiche Geschichte, für die eigentlich keine Fortsetzung vorgesehen war, weiter erzählt.

³⁰⁶ Vgl. Rauscher, „Sequel“.

³⁰⁷ Vgl. Thompson, *Storytelling in Film and Television*, 2003.

³⁰⁸ Ebd. S. 105.

Saraband sollte nach Bergman jedoch nicht als direkte Fortsetzung von *Scener ur ett äktenskap* gesehen werden,

„Saraband is loosely connected to [...]the television series *Scenes from a Marriage* (*Scener ur ett Äktenskap*, 1973). But though the main couple Johan and Marianne return in *Saraband*, Bergman doesn't want his new film to be seen as a direct continuation. "It was just that I knew them so well I could fantasise about their fate."“³⁰⁹

So tritt der Realismus-Anspruch der Fernsehserie wieder in den Vordergrund, der Marianne und Johan als reale Personen suggeriert, welche auch außerhalb der Serien- und Filmhandlung ein Leben führen. Ein Bruch in der Kontinuität entsteht jedoch (wie bereits erwähnt) darin, dass die Kinder von Marianne und Johan andere Namen haben als in *Scener ur ett äktenskap*.

4.2.4.4 *Scener ur ett äktenskap und Saraband als „Mini-Soap“*

Den genannten Kriterien einer Mini-Serie entspricht, dass sich Marianne und Johan im Rahmen des „story archs“³¹⁰ von *Scener ur ett äktenskap* weiter entwickeln können, der längere Ausstrahlungszeitraum spiegelt so auch jene Zeit wieder, welche zwischen den Episoden vergeht. Die serienspezifische Bedeutung von Zeit zwischen Serienfolgen wurde bereits angesprochen und trägt auch hier dazu bei, dass Marianne und Johan als reale Personen erscheinen.

Formatspezifisch entspricht *Scener ur ett äktenskap* einer Mini-Serie, da sie in ihrem Umfang von vorne herein begrenzt auf sechs Teile war. Auch die „Nobilitierung“ durch den bereits bekannten und etablierten Film- und Theatermacher Ingmar Bergman entspricht den oben genannten Kriterien, da das Fernsehen versuchte, dadurch künstlerischen Anspruch zu erlangen.

Die Thematik der Familie (nach Mikos) ergibt eine Nähe zur Familienserie und somit zur Soap Opera. Das Ideal der funktionierenden Ehe und damit einhergehend ewiges Glück wird jedoch als unerreichbar dargestellt und so entsteht die Parallele zum Melodram.

Ein wesentlicher Unterschied zur Soap Opera besteht jedoch darin, dass dem Zuschauer kein Wissensvorsprung gewährt wird, der Rezipient erfährt beispielsweise erst

³⁰⁹ Interview mit Ingmar Bergman In: Björkman, Stig, „Pure Kamikaze“ In: *Sight and Sound* 12:9 (September 2002) p. 14-15.

³¹⁰ Vgl. Creeber, „Television Genre“.

dann konkret von Johans Affäre mit Paula als er sie selbst Marianne gesteht, zuvor werden zwar Andeutungen gemacht (in Form von Johans Anruf im zweiten Teil als Marianne kurz den Raum verlässt und im Gespräch mit Eva in der Arbeit), diese werden aber noch nicht weiter erörtert.

Nach Browns Kriterien korrespondiert *Scener ur ett äktenskap* lediglich in einem Punkt nicht dem Soap Schema, da nur EINE Geschichte erzählt wird.

Die Geschichte von Marianne und Johan ist potentiell unendlich erzählbar, mit dem „friedvollen“ Ende im letzten Abschnitt tun sich eigentlich neue Abgründe auf, da beide ihre jeweiligen Ehepartner betrügen und Marianne ihre eigene Hilflosigkeit erkennen muss.

Die Zeitspannen, welche zwischen den Episoden vergehen und im Vergleich mit einer Soap Opera relativ lang sind (so vergehen beispielsweise zwischen dem 5. und dem letzten Teil mehrere Jahre) werden erwähnt, sodass suggeriert wird, dass Marianne und Johan reale Personen sind, die auch zwischen den Folgen (und danach) weiterleben. Vielmehr ist es so, dass das eigentliche Geschehen zwischen den Episoden für den Zuschauer unsichtbar passiert. In den Szenen selbst wird darüber lediglich reflektiert.

Hauptsächliches Mittel zur Handlungsvermittlung ist der Dialog, in dem Marianne und Johan ihre Emotionen und moralischen Standpunkte kundtun. Johan wird zwar als empfindsam, aber diesen Emotionen gegenüber ziemlich ratlos und daher in Abwehrhaltung dagegen dargestellt, dem entsprechend meint Marianne in *Saraband* Karin gegenüber, dass sie Johan nicht so kennen würde, wie ihn die meisten beschreiben würden. Sie kennt ihn im Gegensatz dazu als weichen, etwas hilflosen und liebesbedürftigen Mann. Damit kommt Marianne und Karin die Rolle zu, die „weiche“ Seite der männlichen Protagonisten hervor zu holen.³¹¹ Auch Karin beschreibt Henrik als „nett“ und damit gegensätzlich zu dem Eindruck, den er bei Marianne und Johan hinterlässt, dass sie ihn aber eigentlich nicht kenne.

Entsprechend Brown's Punkt 7 erfüllt Marianne auch eine professionelle Funktion als Scheidungsanwältin, das heißt, sie ist außerhalb des Heimes in einer Position, welche sich von ihrer weiblichen Rolle in der heimischen, patriarchalen Ordnung unterscheidet.

³¹¹ Vgl. Brown, 1987, welches ich im Rahmen meiner Recherche leider nicht auffinden konnte! Deshalb auch das indirekte Zitat.

det. Doch eben hier, im privaten Heim spielt sich ein Großteil der *Szenen* ab und Marianne übernimmt hier auch die versorgende Rolle.

Mit seiner Aufnahme der Familienthematik und melodramatischer Elemente kann *Scener ur ett äktenskap* als wegweisend für nachfolgende Produktionen interpretiert werden, da Prime-Time-Soaps (mit ebendiesen Themen und Erzählstil) erst in den 1980er Jahren weiter verbreitet wurden. Demgemäß bezeichnet Timm *Scener ur ett äktenskap* als Prototyp für „Dallas“ und „Dynasty“ und andere Hollywood-Soap Operas.³¹²

Die offene Behandlung von Sexualität und auch die explizite Gewaltdarstellung in Abschnitt 5 gibt nun auch die Sendezeit am Abend vor, und war wohl nicht zuletzt ein Attraktivitätskriterium. In Anbetracht auf nachfolgende Prime-Time-Soaps welche ebenfalls „Sex and Crime“ den melodramatischen Handlungen beifügten und so ein breites (erwachsenes) Publikum ansprachen, wird dies ebenfalls deutlich.

Die Nähe zum sozialen Drama nach Turner (2009) und dem Forumbegriff des Fernsehens nach Newcomb (1986), in dem aktuelle Probleme und Konflikte behandelt werden, im Fall von *Scener ur ett äktenskap* jene um die traditionelle Institution Ehe im Zusammenhang mit Emanzipation und sexueller Befreiung, wird hier ebenfalls augenfällig, nach Timm löste *Scener ur ett äktenskap* so weltweit Diskussionen über moderne Ehe aus.

Die Begrenztheit auf sechs Episoden von *Scener ur ett äktenskap* ergibt jedoch, dass es im Unterschied zur Familienserie (und damit auch zur Soap Opera) lediglich einen Erzählstrang gibt, dies liegt wohl darin begründet, dass die Endlos-Serie jedoch sehr viel Erzählmateriel „benötigt“ um fortzubestehen und spannend zu bleiben. Das Erzählmateriel ergibt sich in diesem Fall weniger aus den zahlreichen Geschehnissen sondern aus den unterschiedlichen Figurenperspektiven auf wenige Geschehnisse.

Drei der vier von Wittebols als für das gesamte Fernsehen maßgeblich definierten Charakteristika³¹³ treffen auch auf *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* zu:

Zum einen ist *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* entscheidend von **Serialität** geprägt. Das bedeutet, dass die Erzählung über einen längeren Zeitraum hinweg mit Unterbrechungen zu fixen Zeitpunkten geschieht. Um Zuschauer wieder einschalten zu lassen,

³¹² Vgl. Timm, „Filmen im Grenzland“.

³¹³ Wittebols, The Soap Opera Paradigm.

also um ihre Neugierde zu wecken, werden zumeist psychologische Cliffhanger angewandt, die Erzählung setzt jedoch im nächsten Abschnitt nicht genau dort fort, wo sie beim letzten Mal endete, sondern suggeriert, dass zwischen den Episoden Zeit vergangen ist.

Hier kommt somit das zweite Charakteristikum der „**real-time orientation**“ zur Geltung, da sich der Realitätsschein entscheidend daraus ergibt, dass es erscheint, als sei seit dem letzten Mal ebenso wie im Leben der Zuschauer Zeit vergangen, als wäre das Leben der Figuren unabhängig vom Rezeptionsvorgang weitergegangen.

Als drittes Kriterium nennt Wittebols „**seeming intimacy**“ welche bedeutet, dass die Figuren als reale, alte Bekannte erscheinen, zu denen die Zuschauer ein intimes Verhältnis haben, da sie „alles“ von ihnen wissen. Hier besteht jedoch der Unterschied zu *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband*, da der Zuschauer eben nicht **allwissend** ist und vom Handlungsfortschritt nur im Dialog zwischen den Figuren erfährt, beziehungsweise wird er in den einleitenden Worten Bergmans (in *Scener ur ett äktenskap*) und den Kapitel-Titeln (in *Saraband*) angedeutet. Grund dafür ist auch die „quantitative“ Begrenztheit im Vergleich zu einer Soap Opera welche ja potentiell endlos erzählt wird und damit mehr Erzählmateriale (auch in Form von einem größeren Figurengeflecht) benötigt.

Marianne und Johan erscheinen als reale Personen, welche intime Einblicke liefern. Dies ist nicht zuletzt dadurch belegt, dass die Schauspieler, während die Serie ausgestrahlt wurde, gute Ratschläge von Zuschauern bekamen, wie sie „ihre“ Konflikte lösen könnten.³¹⁴

5. „Exkurse“

5.1 Exkurs: Artverwandtschaft Kammerspiel

Der Begriff „Kammerspiel“ beschreibt Dramen, welche mit wenigen Figuren und Schauplätzen (meist Innenräume) auskommen. Konflikte sind wie die Schauplätze „verinnerlicht“, als psychologisch motiviert dargestellt. 1907 verwendete August Strindberg erstmals die Bezeichnung Kammerspiel für seine Stücke für das Intime Theater Stockholm (*Wetterleuchten*, *Brandstätten*, *Scheiterhaufen*).

Außerdem meint der Begriff ein Theatergebäude, in dem der Abstand zwischen Zuschauerraum und Bühne sehr gering ist, um den Schauspielern zu ermöglichen,

³¹⁴ Vgl. Timm, „Filmen im Grenzland“.

„feinsten, sprachlichen und gestischen Nuancen ihre Rollen gestalten“³¹⁵ zu können um so die gutbürgerliche Ordnung und die Lebenslügen und Nöte der Figuren zu enthüllen.³¹⁶

Entsprechend der nationalspezifischen Prägung, welche Medienprodukten stets innewohnt, ist *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* entscheidend vom Kammerspiel geprägt.

Vor allem Strindbergs Stücke, welche mit den für ihn verfügbaren Mitteln nicht realisierbar waren (zum Beispiel *Traumspiel*), scheinen vorauszuweisen auf die später entwickelten Medien, welche unabhängig von Ort und Zeit einer transitorischen Theateraufführung Phantasiewelten erschaffen konnten.

Auch der Fokus auf das Gesicht des Schauspielers und die feinen Nuancen der Mimik weisen auf eine Ästhetik, welche später mithilfe der Filmkamera realisiert werden konnte:

„In einem modernen psychologischen Drama, wo nicht Gestik und Gebrüll, sondern das Gesicht die feinsten seelischen Regungen widerspiegeln soll, wäre es wohl das beste, man hätte starkes Seitenlicht, eine kleine Bühne und Schauspieler ohne Schminke oder höchstens ein Minimum derselben.“³¹⁷

Das Bestreben, das „Innerste“ von Figuren zu visualisieren scheint voraus zu weisen auf die Art und Weise von Film und Fernsehen, Emotionen zu visualisieren: mithilfe des Close-Ups.

Die Konzentration auf einen relativ kurzen Zeitraum erlaubt einem Autor, sich mehr auf die Figuren zu konzentrieren und gleichzeitig Einheit in der Handlung erlangen.³¹⁸

Williams sieht im „television play“ die Forderungen der Naturalisten erfüllt. „the drama of the small enclosed room, in which a few characters lived out their private experience of an unseen public world.“³¹⁹

Die technischen Gegebenheiten des Fernsehens respondierte damit einer Gefühlsstruktur, welche ihren Fokus vor allem auf private, zwischenmenschliche Beziehungen

³¹⁵ Dresßler, „Kammerspiel“, S. 518.

³¹⁶ Vgl. Ebd.

³¹⁷ Strindberg, „Vorwort zu „Fräulein Julie““, S. 229.

³¹⁸ Vgl. Bordwell/Staiger/Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*.

³¹⁹ Williams, *Television*, S. 56.

hatte³²⁰. Damit entspricht das Kammerspiel auch der „melodramatic imagination“ nach Brooks.³²¹

Die Nähe zum Theater von *Scener ur ett äktenskap* ergibt sich auch aus der Tatsache, das Bergman auch einen Theatertext schrieb, welcher 1981 in München uraufgeführt und in weiterer Folge mehrmals inszeniert wurde, zuletzt kam auch in Wien *Szenen einer Ehe* am Volkstheater unter der Regie von René Medvesek auf die Bühne.³²²

In einem Interview aus dem Jahr 1980 spricht Ingmar Bergman über seinen Plan, *Scener ur ett äktenskap* zusammen mit Ibsens *Nora* und Strindbergs *Fröken Julie* zur Aufführung zu bringen.

„I want to challenge people to make comparisons. When these plays are seen together, an interesting discussion might arise. What does our society – political, religious, and pedagogical – do to the relationship between man and woman? Why does it cripple men and women to such an extent that when they try to live with one another the result is, for the most part, a catastrophe?“³²³

Nora, nach Bergman „Anarchistin“ erscheint stark genug, aus ihrem Milieu auszubrechen, während Julie davon zerstört wird, da ihre Erziehung sie nicht darauf vorbereitet hat, auf sich selbst gestellt zu sein. Marianne lebt 100 Jahre später und ihr Weg zu einem veränderten Leben hat gerade erst begonnen:

“Marianne hasn’t come much further. She searches for a new role and begins to find her own identity. She is in a very precarious situation. How the future will work out for her we really don’t know.“³²⁴

Strindbergs Thematik der feindseligen Mann-Frau-Beziehungen an sich ist auch in diesem Werk Bergmans spürbar, nicht zuletzt durch Peter, welcher im ersten Teil Strindberg zitiert:

„Ich frage mich, ob es etwas Schrecklicheres gibt als ein Mann und eine Frau die einander hassen“.

Die pointierten Wortwechsel, einer „Strindberg’schen Vergiftung des Disputs“ entsprechend sind im steten Wandel der Standpunkte und Emotionen, von Annäherung in wütende Attacke. Koebner definiert diese Wechsel als mechanisch wobei er die wie-

³²⁰ Vgl. Ebd.

³²¹ Vgl. Brooks, *The Melodramatic Imagination*.

³²² <http://www.volkstheater.at/home/spielplan/206/Szenen+einer+Ehe>. Zugriff am 10.12.2011.

³²³ Marker/Marker, *Ingmar Bergman*. S. 224. Interview von 1980.

³²⁴ Ebd.

derholten Umschläge, welche zu einem stereotypen Ablauf werden, entsprechend der Serienstruktur von *Scener ur ett äktenskap* interpretiert. Die Wiederholung ist notwendig, da einerseits die Aufmerksamkeit potentiell gering ist, andererseits wird die Handlung zwischen den Folgen eine Woche lang unterbrochen und muss so für das Publikum immer wieder in Erinnerung gerufen werden.³²⁵

5.2 Exkurs Fernsehen

5.2.1 Serialität des Programms

Im kommerziellen Massenmedium Fernsehen ist Serialität ein grundlegendes Charakteristikum und lässt sich so nicht nur auf Fernsehserien anwenden sondern auf das Programm und seine –inhalte (wie Nachrichtenmagazine) überhaupt übertragen.

„Serie als Standardisierung des Produktionsprozesses und des Produkts selber ist Kennzeichen generell der Massenproduktion. Insofern gilt Serie für alle massenhaft produzierten Kulturwerke, und insofern ist ihr der Warencharakter stärkstes generelles Merkmal.“³²⁶

In diesem Zusammenhang erscheint Serialität und der Begriff der Serie als Begriff der Wirtschaft und Produktion, in welcher die Serie eine Reihe gleichartiger Einheiten meint.

Faulstich definiert später das Fernsehen dementsprechend als „Erzählmaschine“, in welchen

„Sendeschemata, Programmschienen, Reihen, Fortsetzungen, Wiederholungen, Telenovelas, Magazinsendungen, Shows, Sportübertragungen, Werbespots und selbst genuine Einzelsendungen ordnungsgebend ausnahmslos in einen großen „Fluss“ eingereiht werden, der seinerseits wieder strukturiert ist.“³²⁷

Die Begründung dafür liegt in den ökonomischen/kommerziellen Zwecken des Fernsehens, einerseits ist die serielle Produktion von Sendungsinhalten kostengünstiger, andererseits gilt es auch, Sehgewohnheiten des Publikums zu entwickeln und zu bedienen³²⁸ um nachhaltig als Werbeträger fungieren zu können.

„Die Serie als übergreifendes Merkmal aller Fernsehsendungen konstituiert kulturelle Wahrnehmung und schafft Ordnung und Kontinuität – und damit

³²⁵ Vgl. Koebner, *Ingmar Bergman*, S. 139.

³²⁶ Faulstich, *Ästhetik des Fernsehens*.

³²⁷ Faulstich, Werner, *Grundkurs Fernsehanalyse*, S. 32f.

³²⁸ Vgl. Ebd.

eine Vertrautheit und Integration, die auch in die einzelne Sendung eingehen, ohne dass sie an ihr direkt ablesbar wären.“³²⁹

Giesenfeld charakterisiert Serialität als narrative Geschehenskonstruktion, die ebenso in den klassischen Gattungen vertreten war. Zum einen betrifft Serialität die Präsentationsform an sich, welche in der Folge auch die ästhetische Erscheinung serieller Produkte prägt.

„Ihre regelmäßige Wiederkehr, ihre Wiedererkennbarkeit, d.h. Identifizierbarkeit im Programmfluss, die Abhängigkeit der Einzelfolgen vom Gesamtzusammenhang haben die Fernsehserie auch zum Prototyp für die gesamte Programmpräsentation im Fernsehen werden lassen.“³³⁰

5.2.2 Exkurs: Soap-Paradigma und Fernsehlandschaft

Der Begriff der Soap Opera ist eng verknüpft mit den Marktinteressen des Fernsehens, übertragen auf die gesamte Fernsehlandschaft bedeutet die Übernahme von Soap-Erzählstilen Formate zu entwickeln, welche dazu bestimmt sind, Zuschauermassen anzusprechen und langfristig zu halten.³³¹

Wittebols führt die gesamte „Erzählmaschine“ Fernsehen als dem Paradigma der Soap Opera unterliegend aus. Dieses verspricht eine stabile Zuschauerschaft durch folgende charakteristische Stilmittel:

Serialität: Wittebols definiert diese in der Kontinuität, welche von einem Abschnitt zum nächsten herrscht, die Fortsetzung und Entwicklung von Geschichten über mehrere Episoden hinweg ist ein grundlegendes Element für Zuschauergewinnung und –erhalt. Wie bereits im historischen Abschnitt zur Serialität erwähnt, ist sie auch bei der Soap „its most central market-driven technique“³³². „Teaser“ vor Werbeunterbrechungen und Cliffhanger am Ende von Episoden sind ebenso wie die charakteristische Verweigerung eines Endes der Erzählung Garanten dafür, dass Zuschauer der Soap „treu“ bleiben und die Soap somit weiter attraktiv für Werbungsplatzierungen ist.

„**Real-time orientation**“: Soaps spiegeln eine alltägliche Welt und deren Rhythmen wieder um einen Realitätsschein zu entwickeln und vermittelt dem Zuschauer das Gefühl von Unmittelbarkeit.

³²⁹ Ebd. S. 33.

³³⁰ Giesenfeld, „Serialität als Erzählstrategie in der Literatur“, S. 2.

³³¹ Vgl. Wittebols. *The Soap Opera Paradigm*, S. 2.

³³² Ebd. S. 35

„As they reflect the larger culture’s calendar³³³, they provide a parallel to the viewer’s own world.“³³⁴”

Scheinbare Intimität: Die scheinbar intime Beziehung die der Zuschauer mit den Figuren hat fördert die Bindung an das jeweilige Programm weiter:

“The value of intimacy in helping a program capture an audience is reflected in the seeming intimacy viewers can feel with characters they visit on a daily basis. Soaps deal with the concrete problems of modern life and relationships – situations familiar to audiences and thus easy for viewers to identify with.“³³⁵

„**Story Exposition**“: Als wichtiges Stilmittel vermittelt sie den Zuschauern das Gefühl allwissend zu sein, da nur der Zuschauer über sämtliche Verwicklungen und Motive der Figuren Bescheid weiß.³³⁶

Der materielle Überfluss, der in vielen Soaps im Gegensatz zur tatsächlichen wirtschaftlichen Situation der meisten Zuschauer steht hat auch Werbefunktion, weil damit Publikums-Bedürfnisse nach Konsumgütern geweckt werden sollen.³³⁷

Kreutzner und Seiter vergleichen das US-amerikanische als kommerzielles System mit dem deutschen Fernsehen als öffentlich-rechtliches System. Die US-Soaps dienen vor allem der Zuschauergewinnung, da eine attraktive Serie immer auch hohe Werbeattraktivität und somit Einnahmen für die Fernsehstationen bedeuten.

So ist eine Optimierung des Programms angestrebt und Genres und Formate wurden für die jeweils Zusehenden entwickelt.

Die Erzählung im Stil der Soap Opera ist nach Ellis extensiv gestaltet, was auch die fortgesetzte Behandlung derselben Geschehnisse und Konflikte meint. Dabei ist es nicht wichtig, ob es sich um fiktionale oder nicht-fiktionale Inhalte geht sondern darum das Publikum zu unterhalten und es so dazu zu bringen, weiter fern zu sehen.³³⁸

³³³ Wittebols nennt hier Feiertage, Geburt, Hochzeit, Tod

³³⁴ Ebd. S. 3.

³³⁵ Ebd. S. 36.

³³⁶ Vgl. Ebd.

³³⁷ Vgl. Ebd.

³³⁸ Vgl. Ellis, *Visible Fictions*.

6. Resumée

Scener ur ett äktenskap und *Saraband* wurde nicht für eine kommerzielle Fernsehstation produziert und nimmt damit keine Rücksicht auf Werbeunterbrechungen, wie zum Beispiel die Soap Operas des US-amerikanischen Fernsehens. Dennoch hatte *Scener ur ett äktenskap*, mit seiner Aufnahme der Thematik einer bürgerlichen Ehe wegweisende Funktion, 1973 produziert, entstand es bereits Jahre bevor die ersten Prime-Time-Soaps auf Sendung kamen.

Die Inspirationsquelle Strindberg und dessen Kammerspiele, welche Ingmar Bergman immer wieder nennt ist in der Ästhetik von *Scener ur ett äktenskap* von großer Bedeutung und kommt auch den Gegebenheiten der Fernsehsituation entgegen. Kleine, private Räume spiegeln die Zuschauersituation wieder, und es scheint, als wäre lediglich ein Fenster zur Nachbarwohnung geöffnet worden.

Die real erscheinenden Figuren Marianne und Johan laden mit der Thematik ihrer Ehe zur Identifikation ein, ihre Durchschnittlichkeit ermöglicht die Konflikte aus *Scener ur ett äktenskap* auf eigene Beziehungskonstellationen zu übertragen.

Die wiederholten Diskussionen, die in ihrer Allgemeinheit Ansichten zum bürgerlichen Ehe-Ideal aus Liebe kommunizieren machen dies möglich, da durch die Redundanz der Eindruck eines tatsächlichen Ehe-Alltags (oder zumindest exemplarische Szenen daraus) geweckt wird.

Die weiblichen Figuren sind jene Figuren, die sich weiter zu entwickeln und auch versuchen, aus ihrer Situation auszubrechen, während die männlichen Figuren in ihrer Passivität und „melodramatischen Phantasie“ verharren und versuchen, die Frauen an sich zu binden.

So muss sich Karin erst mit Schuld beladen, bevor sie frei sein kann und Marianne, die die größten Kämpfe in *Saraband* wahrscheinlich schon hinter sich hat fragt sich, was sie in ihrem Leben verpasst hat, dass sie nicht aus ihrer melodramatischen Phantasie und Sehnsucht nach „wahrer Liebe“ treten kann. Sie ist somit wie ihre eigene Mutter am Ende auf sich allein gestellt und muss sich fragen, wo der Fehler tatsächlich lag, ohne eine Antwort geben zu können.

Das Melodram hatte wie Serialität zur nachhaltigen Verbreitung neuer Massenmedien beigetragen. Im 19. Jahrhundert durch den Feuilleton-Roman die neue Technik der Druckerpresse gewinnbringend nutzend, verließen sich auch Kino, Radio und Fernsehen auf eine Kombination aus Melodram und Serialität um populär zu werden.

Im Mittelpunkt dieser Bestrebungen stand, im Zusammenhang mit dem Melodram-Genre, stets ein weibliches Publikum welches, begünstigt durch die häufigste „Beschäftigungssituation“ im Haushalt, auch über die meiste Zeit und Möglichkeit verfügte, Medien tagsüber zu konsumieren. Diese Publikumschicht fällte außerdem die meisten Kaufentscheidungen und sollte deshalb auch besonders umworben werden. Das Radio entwickelte zu diesem Zweck die so genannte „Soap Opera“, welche später vom Fernsehen übernommen wurde.

Die Aufnahme serieller Strukturen in Verbindung mit Melodramcharakteristika ins Abendprogramm kann so zum einen bedeuten, dass vermehrt ein heterogenes Publikum angesprochen (und umworben) werden sollte. Andererseits kann es auch als Zeichen dafür verstanden werden, dass sich, mit dem weiblichen Publikum im Blick, die Berufssituation von Frauen im Laufe des 20. Jahrhunderts grundlegend verändert hat. So repräsentiert Marianne die außerhalb von Heim und Familie berufstätige Frau, welche tagsüber keine Zeit hat, sich um ihre Lieben zu kümmern, geschweige denn fernzusehen.

Der Begriff Serialität ist eng verwandt mit jenem des Genres im Sinne von kommerziellem Kategorisierungsmittel um Erwartungshaltungen von Zuschauern zu entwickeln und zu bedienen. Auch Serialität ist maßgeblich von Schemata geprägt, welche sich in den einzelnen Produkten in Form von wiederkehrenden Figurenkonstellationen, Themen, Konflikten, Orten und nicht zuletzt ästhetischen Charakteristika (wie Eingangssignets) äußert.

Das Melodram erscheint als geeignetes Genre, langfristig Zuschauer zu binden, da der Realismusschein des Fernsehens eine Intimität suggeriert, welcher die Figuren als reale Personen und „alte Bekannte“ erscheinen lässt.

Die Erzählung über einen längeren Zeitraum, in dem sich die Figuren weiter entwickeln und das scheinbar nie angestrebte, und aufgrund des Inhalts unmögliche Ende sind die wichtigsten Faktoren dabei. Im Zusammenhang mit den verschachtelten Erzählsträngen der Soap Opera, welche die zahlreichen Figurenperspektiven auf dieselben Geschehnisse vermitteln, wird Allwissenheit suggeriert.

Eng verbunden mit dem Erscheinen unterschiedlicher Genres sind kulturelle Bedürfnisse nach der Darstellung der jeweiligen Inhalte. Die anhaltende Popularität des Melodrams entspricht nach Brooks dem allgemeinen „mode of experience“ einer bürgerlichen Schicht, welche patriarchal geordnet ist.

Mit dem Aufstieg des Bürgertums ging der Machtverlust von Adel und Kirche einher und damit auch ein Wegfall von Orientierung. Die Konzentration des Bürgertums auf die private Dimension des Heims steht in Zusammenhang mit der Ersetzung der Kirche als absolute Moral-Institution durch den (bürgerlichen) Menschen, der frei ist und selbst Moral entwickeln muss. Dafür, in wie weit er seine Wünsche (welche womöglich konträr zum Wohl anderer oder der Gemeinschaft gehen) verwirklichen darf oder eben nicht und deshalb leidet.

Die zumeist weiblichen Protagonisten sind im Patriarchat deshalb machtlos und passiv, weil sie ihre Identität vor allem aus den Rollen, die ihnen zugesprochen werden, definieren.

Der Ausbruch scheint unmöglich und die Happy-Ends in Hollywood-Filmen lassen damit auch eine Lesart zu, welche dem Patriarchat seine Gültigkeit abspricht.

Das Vergnügen an Melodramen und Soap Operas entsteht durch das ersatzweise Ausleben von Wünschen und Phantasien, und auch durch das empathische Mitleiden.

Entscheidendster Unterschied zum Film-Melodram ist, dass in der Serie das Ende immer auch über sich selbst hinausweist, die Lösung von Konflikten also stets nur temporär ist. Damit erscheint beispielsweise eine Hochzeit, in Einzelfilmen häufig das Ende der Erzählung, als Beginn weiterer Komplikationen. Dadurch erhält das Serien-Melodram ein Potential, nachhaltig bürgerliche Ideale in Frage zu stellen³³⁹ da gesellschaftlich kontroverse Themen im Zusammenhang mit zwischenmenschlichen Beziehungen im geschützten Raum behandelt werden können.

Genau dies war auch Ingmar Bergman Intention als er *Scener ur ett äktenskap* schrieb:

“What does our society – political, religious, and pedagogical – do to the relationship between man and woman? Why does it cripple men and women to such an extent that when they try to live with one another the result is, for the most part, a catastrophe?”³⁴⁰

Hoffnung entsteht lediglich dadurch, dass die Figuren, begünstigt durch den Realismusschein der suggeriert, Marianne und Johan würden nach Serien-/Filmende weiterleben, gewillt sind sich weiter zu entwickeln und es somit für den Zuschauer spannend bleibt, wie sich ihre Geschichte fortsetzt. Das Interesse für die „alten Bekannten“

³³⁹ Vgl. Feuer, „Melodrama, Serial Form and Television Today“.

³⁴⁰ Marker/Marker, *Ingmar Bergman*. S. 224.

Marianne und Johan war sogar dermaßen groß, dass 30 Jahre später die Fortsetzung ihrer Geschichte ins Fernsehen kam.

Das Vergnügen an Serien entsteht auch durch das Wiedererkennen der Figuren und deren Konflikte, mit Marianne und Johan gelang es Ingmar Bergman Charaktere zu schaffen, die so realistisch wirkten, dass sie auch 30 Jahre später immer noch „funktionierten“ und die Fortsetzung ihrer Geschichte berührt.

7. Mediographie

7.1 Texte-Print

- Åhlander, Lars (Hg.), *Gaukler im Grenzland. Ingmar Bergman*, Übers. Schuenke Christa/Gisela Kosubek. Berlin: Henschel 1993.
- Allen, Robert C. (Hg.), *To be continued: Soap operas around the world*. New York: Routledge 1995.
- Ang, Ien, *Das Gefühl Dallas. Zur Produktion des Trivialen*. Übers. *Watching Dallas* Adriane Rinsche, Münster: Daedalus 1986.
- Ang, Ien, „Melodramatic Identifications: Television Fiction and Women's Fantasy“, In: Brown (Hg.), *Television and Women's Culture*. 1990. S. 75 – 88.
- Assayas, Olivier/Stig Björkman, *Gespräche mit Ingmar Bergman*, Übers.: Silvia Berutti-Ronelt. Berlin: Alexander-Verl. 2002.
- Assayas, Olivier, „Der Bergmansche Weg“, In Assayas, Olivier/Stig Björkman, *Gespräche mit Ingmar Bergman*, Übers.: Silvia Berutti-Ronelt. Berlin: Alexander-Verl. 2002. S. 97 – 111. S. 99.
- Bergman, Ingmar, *Bilder*. Stockholm: Nordstedts 1990.
- Berry, Sarah, "Genre". In: Miller/Stam (Hg.): *The Blackwell Companion to Film Theory*. 1999. S. 25 – 44.
- Björkman, Stig, *Bergman über Bergman. Interviews mit Ingmar Bergman über das Filmemachen*. Übers.: Wolfgang Butt. München/Wien: Hanser 1976.
- Blackwell, Marilyn Johns, *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman*, Columbia, Camden House Inc. 1997.
- Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, London: Routledge 1985, repr. 1988, 1990, 1993.
- Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York (u.a.): Columbia University Press 1985.
- Brandt, Ulrich, „Schieß los! Erzählmuster amerikanischer Fernsehserien“, In: Schneider (Hg.), *Serien-Welten*. 1995. S. 52 – 73.
- Braudy, Leo, *The World in a Frame. What We See in Films*, Chicago, London: The University of Chicago Press 1976, Neuaufl. 2002.
- Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.), *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek bei Hamburg: rowohlt 2001.
- Bronner, Vivien, *Schreiben fürs Fernsehen. Drehbuch-Dramaturgie für TV-Film und TV-Serie*, Berlin: Autorenhaus-Verlag 2004.
- Brooks, Peter, The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess, New Haven (u.a.): Yale Univ. Press 1976.
- Brown, Mary Ellen, „Motley Moments: Soap Operas, Carnival, Gossip and the Power of Utterance“, In: Brown (Hg.), *Television and Women's Culture*. 1990. S. 183 – 198.
- Brown, Mary Ellen (Hg.), *Television and Women's Culture: The Politics of the Popular*, London (u.a.): Sage Publ. 1990.
- Carroll, Noel, "Film, Emotion, and Genre". In: Plantinga/Smith (Hg.), *Passionate Views*. 1999. S. 41-47.
- Cook, Pam (Hg.): *The Cinema Book*. London: British Film Institute 1994. S. 58-113.
- Cook, Pam: "Genre" In: Dies.(Hg.): *The Cinema Book*. 1994. S. 58-113.
- Creeber, Glen/Toby Miller/John Tulloch (Hg.), *The Television Genre Book*, London: British Film Institute 2001.
- Creeber, „Television Genre“, In: Creeber/Miller/Tulloch (Hg.), *The Television Genre Book*. 2001. S. 35 – 38.

- Creeber, Glen, *Serial television. Big drama on the small screen*. London: BFI Publ. 2004.
- Crowdus, Gary (Hg.): *The Political Companion to American Film*, Chicago (u.a.): Fitzroy Dearborn 1995.
- Deming, Caren J., „For Television-Centred Television Criticism: Lessons from Feminism“, In: Brown (Hg.), *Television and women's culture*. 1990. S. 37 – 60.
- Dresßler, Roland, „Kammerspiel“, In: Brauneck/Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon I*. 2001. S. 517 – 518.
- Eliade, Mircea, „Der Mythos als Exemplarisches Modell“, In: *Lektionen Dramaturgie I*, 2009. S. 54 – 56.
- Ellis, John, *Visible fictions. Cinema, Television, Video*, London: Routledge 1995.
- Elsaesser, Thomas, "Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama", In: Nichols (Hg.), *Movies and Methods 2*. 1985. S. 165 – 189.
- Faulstich, Werner, *Ästhetik des Fernsehens. Eine Fallstudie zum Dokumentarspiel "Die Nacht, als die Marsmenschen Amerika angriffen" (1976) von Joseph Sargent*, Tübingen: Narr 1982.
- Faulstich, Werner, *Grundkurs Fernsehanalyse*. Paderborn: Fink 2008.
- Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*. München: Fink 2002.
- Faulstich, Werner, „Serialität aus kulturwissenschaftlicher Sicht“, In: Giesenfeld (Hg.), *Endlose Geschichten*. 1994. S. 46 – 54.
- Felix, Jürgen (Hg.), *Moderne Filmtheorie. Filmforschung*. Bd. 3. Mainz: Bender 2003.
- Feuer, Jane, „Melodrama, Serial Form and Television Today“, *Screen*, 25.1, 1984. S. 4 – 16. Repr. In: Newcomb (Hg.): *Television: The Critical View*. 1994. S. 551 - 562.
- Fiske, John, *Television Culture*, London (u.a.): Routledge 1991.
- Gado, Frank, *The Passion of Ingmar Bergman*, Durham: Duke University Press 1986.
- Gentele, Jeanette, „Pappa til folkkära tv-såpor“ *Svenska Dagbladet*, 31.7.2007. S. 6.
- Gervais, Marc, *Ingmar Bergman. Magician and Prophet*, Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press 1999.
- Giesenfeld, Günter (Hg.), *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien, Germanistische Texte und Studien*, Band 43, Hildesheim ua: Olms-Weidmann 1994.
- Giesenfeld, Günter, „Serialität als Erzählstrategie in der Literatur“, In: Giesenfeld (Hg.), *Endlose Geschichten*. 1994. S. 1 – 11.
- Gledhill, Christine (Hg.), *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: British Film Institute 1994. (Orig. 1987).
- Gedhill, Christine, „The Melodramatic Field: An Investigation“, In: dies. (Hg.): *Home is Where the Heart Is*. 1994. S. 5 – 39.
- Gottberg, Joachim von (Hg.): *Mattscheibe oder Bildschirm. Ästhetik des Fernsehens*, Berlin: Vistas 1999.
- Grodal, Torben, *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, feelings, and cognition*. Oxford: Clarendon Press 1997.
- Hagedorn, „Doubtless To Be Continued“, In: Allen (Hg.), *To Be Continued*. 1995.
- Hickethier, Knut, "Die Fernsehserie - eine Kette von Verhaltenseinheiten. Problemstellungen für die Seriendiskussion" In: Hoff/Wiedermann (Hg.), *Serie. Kunst im Alltag*. 1992. S. 11 - 18.
- Hickethier, Knut, „Genre oder Format? Veränderungen in den Fernsehprogrammformen der Unterhaltung und Fiktion“, In: Gottberg (Hg.): *Mattscheibe oder Bildschirm*. 1999. S. 204 – 215.
- Hickethier, Knut, "Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens", In: *Kultur, Medien, Kommunikation*, Bd. 2, Lüneburg: 1991.
- Hickethier, Knut, „Die Fernsehserie und das Serielle des Programms“, In: Giesenfeld (Hg.), *Endlose Geschichten*. 1994. S. 55 – 71.

- Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*. 4. Überarb. und erw. Auflage, Stuttgart: Metzler 2007.
- Hickethier, Knut, „Serie“, In: Koebner (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, 2007. S. 640 – 642.
- Hickethier, Knut, "Genretheorie und Genreanalysen", In: Felix (Hg.), *Moderne Filmtheorie*. 2003. S. 62 - 96.
- Hoff, Peter/Dieter Wiedermann, *Serie. Kunst im Alltag. Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*. Bd. 43, 33. Jg., Berlin: Vistas 1992.
- Holland, Patricia: *The Television Handbook*. London (u.a.): Routledge 1997.
- Kalin, Jesse, *The Films of Ingmar Bergman*, Cambridge: Cambridge University Press 2003.
- Kaplan, Elizabeth Ann (Hg.), *Regarding Television. Critical approaches – An Anthology*, Frederick, MD: University Publications of America 1993.
- Koebner, Thomas, *Ingmar Bergman. Eine Wanderung durch das Werk*. Filmkonzepte Sonderband. Hg. Ders./Fabienne Liptay. München: Richard Borberg Verlag 2009.
- Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 2., aktualisierte u. erw. Aufl.. Stuttgart: Reclam 2007.
- Kreutzner/Seiter, „Not all „soaps“ are created equal“, In: Allen (Hg.), *To be continued*. 1995.
- Marker, Lise-Lone/Frederick J. Marker, *Ingmar Bergman. Four Decades in the Theater*. Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1982.
- McCarthy, „Studying Soap Opera“, In: Creeber/Miller/Tulloch (Hg.), *The Television Genre Book*, 2001. S. 47 – 48.
- Mercer, John/Martin Shingler, *Melodrama. Genre, Style, Sensibility*. London (u.a.): Wallflower 2004.
- Mikos, Lothar, „Serien als Fernsehgenre. Zusammenhänge zwischen Dramaturgie und Aneignungsweisen des Publikums“, In: Hoff/Wiedermann, *Serie. Kunst im Alltag*. 1992. S. 19 – 27.
- Mikos Lothar, *Fernsehen im Erleben der Zuschauer. Vom lustvollen Umgang mit einem populären Medium*. Berlin: Quintessenz 1994.
- Mikos Lothar, *Es wird dein Leben! Familienserien im Fernsehen und im Alltag der Zuschauer*. Münster: MAKs-Publ. 1994.
- Miller, Toby/Stam, Robert (Hg.): *The Blackwell Companion to Film Theory*. Malden/Mass.: Blackwell 1999.
- Modleski, Tania, „The Rhythms of Reception: Daytime Television and Women's Work“, Kaplan (Hg.), *Regarding Television*. 1993. S. 67 – 75.
- Mothes, Ulla, *Dramaturgie für Spielfilm, Hörspiel und Feature*. Konstanz: UVK 2001.
- Mulvey, Laura, „Notes on Sirk and Melodrama“, In: Gledhill (Hg.), *Home is Where the Heart Is*. 1994. S. 75 – 79.
- Neale, Steve, „Questions of Genre“, In: Stam/Miller (Hg.), *Film and Theory*. 2000. S. 157 - 178
- Neale, Steve, „Studying Genre“, In: Creeber/Miller/Tulloch (Hg.), *The Television Genre Book*. 2001. S. 1 – 3.
- Neale, Stephen, *Genre*, London: British Film Institute 1992.
- Newcomb, Horace (Hg.): *Television: The Critical View*. Oxford (u.a.): Oxford Univ. Press 1994.
- Nichols, Bill (Hg.), *Movies and methods 1 & 2. An Anthology*, Berkeley, Calif. (u.a.): Univ. of California Press 1984.
- Nowell-Smith, Geoffrey, „Minnelli and Melodrama“ In: Nichols (Hg.), *Movies and methods 2*. 1984. S. 190 – 194.
- Plantinga, Carl/Smith, Greg M. (Hg.), *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore, London: The John Hopkins University Press, 1999.

- Prugger, Prisca, „Wiederholung, Variation, Alltagsnähe. Zur Attraktivität der Sozialserie“ In: Giesenfeld (Hg.), *Endlose Geschichten*. 1994. S. 90 – 113.
- Rauscher, Andreas, „Sequel“, In: Koebner (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 2007. S. 636-637.
- Rodowick, David N, „Madness, Authority and Ideology. The Domestic Melodrama of the 1950s“, In: Gledhill (Hg.), *Home is Where the Heart Is*. 1994. S. 268 - 280.
- Schatz, Thomas, „Genre“ In: Crowdus (Hg.): *The Political Companion to American Film*. 1995. S. 177 – 185.
- Schneider, Irmela (Hg.), *Serien-Welten - Strukturen US-Amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten*. Opladen: Westdt. Verl. 1995.
- Schneilin, Gérard, „Melodrama“, In: Brauneck/Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon I*. 2001. S. 638 – 643.
- Schulze, Laurie, „The Made-for-TV Movie: Industrial Practice, Cultural Form, Popular Reception“, (urspr. in: *Hollywood in the Age of Television*), Repr. In: Newcomb (Hg.): *Television: The Critical View*. 1994. S. 155 – 175.
- Stam, Robert/Miller, Toby (Hg.), *Film and Theory. An Anthology*, Malden/MA: Blackwell 2000.
- Stegemann, Bernd, *Lektionen Dramaturgie I*, Berlin: Theater der Zeit 2009.
- Strindberg, August, „Vorwort zu „Fräulein Julie““, (Geschrieben im Sommer 1888). Nördlingen 1988, S. 13 ff. (Übersetzt von Heiner Gimmler). In: Stegemann, *Lektionen Dramaturgie I*, 2009, S. 226 – 229.
- Thompson, Kristin, *Storytelling in Film and Television*, Cambridge u.a.: Harvard University Press 2003.
- Thompson, Kristin: *Storytelling in the New Hollywood. Understanding classical narrative technique*. Cambridge, Mass. [u.a.]: Harvard Univ. Press 1999.
- Thorburn, „Television Melodrama“, In: Newcomb (Hg.), *Television: The Critical View*. 1994. 537 – 550.
- Timm, Mikael, „Filmen im Grenzland“, In: Åhlander (Hg.), *Gaukler im Grenzland*. 1993.
- Turner, Victor, „Vom Ritual zum Theater“, In: Stegemann, *Lektionen Dramaturgie I*, 2009. S. 60 – 63.
- Williams, Raymond: *Television. Technology and cultural form*. 2. ed. (Orig. 1974), London (u.a.): Routledge 1990.
- Wittebols, James H., *The Soap Opera Paradigm. Television Programming and Corporate Priorities*. Lanham: Rowman & Littlefield 2004.

7.2 Internet

- www.ingmarbergman.se. Zugriff am 12.10.2011
- <http://www.volkstheater.at/home/spielplan/206/Szenen+einer+Ehe>. Zugriff am 10.12.2011.
- Björkman, Stig, "Pure Kamikaze", *Sight and Sound* 12:9, September 2002, S. 14-15. (IIPA-Datenbank)
- Eco, "Innovation and repetition", In: *Daedalus* (Fall): 161-184. 1985
- <http://www.jstor.org/stable/pdfplus/20025015.pdf?acceptTC=true>. Zugriff am 16.8.2011.
- Larsson, Stefan, *Bergman utsätter oss för den stora skräcken*, In: Svenska Dagbladet, 19.8.2009. S 4 – 5. Online: http://www.svd.se/kultur/bergman-utsatter-oss-for-den-stora-skracken_3374939.svd. Zugriff am 6.10.2011.

7.3 Filme

- Scener ur ett äktenskap*, Regie: Ingmar Bergman, Schweden 1973.
- Saraband*, Regie: Ingmar Bergman, Schweden 2003.

8. Anhang

Filmdaten und ausführliche Inhaltsangaben

8.1 *Scener ur ett Äktenskap*/Szenen einer Ehe

Darsteller:

Liv Ullman (Marianne)
Erland Josephson (Johan)
Bibi Andersson (Katarina)
Jan Malmsjö (Peter)
Anita Wall (Fru Palm)
Rosanna Mariano & Lena Bergman (barnen Eva & Karin)
Gunnel Lindblom (Eva)
Barbro Hiort af Ornäs (Fru Jacobi)
Wenche Foss (modern)
Bertil Nordström (Arne)

Regie und Drehbuch: Ingmar Bergman

Kamera: Sven Nykvist

Im Folgenden wird der Inhalt der TV-Serie zusammengefasst. Die häufige indirekte Rede ergibt sich daraus, dass *Scener ur ett äktenskap* hauptsächlich im Dialog abspielt, und die äußere Handlung, also die Entwicklung der Ehe von Marianne und Johan sich in den Dialogen widerspiegelt.

Jene Elemente, die in der Kinoversion fehlen, sind farbig unterlegt.

1. OSKULD OCH PANIK/UNSCHULD UND PANIK

Der erste Teil von *Scener ur ett äktenskap* beginnt mit einer Interviewszene, in welcher Marianne und Johan von der Journalistin eines Frauenmagazins befragt werden.

Nachdem die Kinder den Raum verlassen haben (sie sollten für ein idyllisches Familienfoto posieren) und der Fotograf (Stimme Ingmar Bergmans) noch weitere Anweisungen für Fotos trauter Zweisamkeit zwischen Marianne und Johan gibt (sollen sich ansehen als hätten sie einander gern), bittet die Interviewerin um eine kurze Selbstbeschreibung.

Johan beginnt und lobt sich selbst in den höchsten Tönen, Marianne schaut dabei ungläubig und unsicher.

Marianne, als zweites an der Reihe, versucht die Frage ernster zu nehmen und ehrlich zu antworten. Ihr fällt zunächst nur ein, dass sie mit Johan seit 10 Jahren verheiratet ist und mit ihm zwei Töchter hat. Johan wirft scherzhaft ein, er werde ihren „Vertrag verlängern“.

Marianne findet Johan nett, ist nicht so überzeugt von sich selbst, aber froh, ihr Leben (ein gutes Leben) so führen zu dürfen.

Johan unterbricht wieder und meint, sie habe eine gute Figur und Marianne weist darauf hin, dass sie die Fragen ernsthaft beantworten will.

Sie erwähnt wieder die Töchter Karin und Eva, Johan weist sie auf die Wiederholung hin.

Auch die Interviewerin unterbricht und möchte nun „Daten erfassen“.

Marianne (35) und Johan (42) stammen aus „unanständig bürgerlichen Verhältnissen“, wie Johan es nennt. Ihre Mütter sind Hausfrauen, Johans Vater ist Arzt und Mariannes Vater Rechtsanwalt. Es war von Anfang an klar, dass auch Marianne diesen Weg einschlagen wird. Sie haben viel und guten Kontakt mit den Eltern.

Johan arbeitet am Psychotechnischen Institut, er wirft aber ein, dass das wahrscheinlich nicht von Interesse für die Leserschaft ist.

Marianne ist Anwältin für Familienrecht und hat vor allem mit Scheidungen zu tun. Als sie versucht näher darauf einzugehen wird sie aber vom Fotografen unterbrochen, der sie bittet für ein Foto still zu sitzen. Davon irritiert spricht Marianne nicht mehr weiter.

Die Journalistin geht auch nicht weiter darauf ein und fragt, wie Marianne und Johan einander kennen gelernt haben.

Marianne und Johan hatten in Studienzeiten denselben Freundeskreis, waren aber jeweils mit anderen liiert. Als diese Beziehungen in die Brüche gingen beschlossen sie zusammen zu kommen obwohl sie nicht verliebt waren.

Ihre Mütter waren von Anfang an einverstanden, sie hatten nie materielle Sorgen und haben zum Großteil einen friedlichen Umgang.

Marianne ist sich aber der Gefährdung, die diese Abwesenheit von Problemen birgt, bewusst.

Johan widerspricht ihr, meint, er glaube nicht an die modernen Heilslehren. Marianne entgegnet, dass sie an Mitmenschlichkeit glaube, und dass das Leben besser wäre, wenn man von Kindheit an lernen würde, sich umeinander zu kümmern.

Marianne geht hinaus um die Kinder zum Zahnarzt zu schicken, Johan bleibt allein mit der Interviewerin zurück.

Er spricht von seinen Ängsten, kann das Leben nicht als Scherz verstehen. Die Journalistin unterbricht ihn mit der Begründung, dass seine Ausführungen wohl zu hochtrabend für die weibliche Leserschaft seien. Johan geht daraufhin ebenfalls hinaus um zu telefonieren.

Allein im Wohnzimmer, sieht sich die Interviewerin um, schaut ins Schlafzimmer und sieht das Chaos dort. Als sie hört, dass Marianne zurückkommt setzt sie sich schnell auf ihren Platz am Fauteuil. Marianne kommt zurück und setzt sich wieder auf die Couch. Die Journalistin setzt sich neben sie.

Sie und Marianne waren Schulkollegen, die einander seit der Schulzeit nicht mehr gesehen haben.

Marianne soll „Glück“ definieren.

Sie sträubt sich anfangs, da Johan sie dafür auslachen würde. Letztlich definiert sie Glück als Zufriedenheit und dass sich nichts verändert.

Als nächstes soll sie über Treue sprechen. Marianne findet es sollte keine Selbstverständlichkeit, kein Zwang oder Vorsatz sein, sie selbst sei treu, weil sie es gern ist.

Auf die Frage, ob sie Johan immer treu war reagiert Marianne aufgebracht und will nicht antworten.

Die Interviewerin lässt das so stehen und bittet Marianne, „Liebe“ zu definieren. Wieder wehrt Marianne sich dagegen, niemand habe ihr erklärt, was Liebe sei. Sie erwähnt Paulus' Beschreibung von Liebe und meint, dass diese wohl zu hochtrabend für normale menschliche Wesen wäre.

Sie findet es wichtiger, dass man nett und liebevoll zueinander ist und Toleranz zeigt.

Marianne ist aufgebracht und auf die Frage nach dem Grund meint Marianne, dass sie in ihrem Beruf sehr viele Arten der emotionalen Erpressung sehe, was sie als barbarisch empfindet. Sie würde sich wünschen, dass die Menschen keine Rollen spielen müssten. Die Interviewerin versteht sie aber falsch und glaubt, Marianne wünsche sich ein „romantischeres“ Leben.

Die letzte Frage betrifft wie Marianne es schafft, Beruf und Familie unter einen Hut zu bringen, wobei aber keine Antwort folgt, da die Sequenz damit endet.

Um die Veröffentlichung des Artikels zu feiern haben Marianne und Johan ein befreundetes Paar (Katarina und Peter) eingeladen. Die vier sprechen über Treue und neben Sticheleien untereinander erfahren Marianne und Johan, dass Peter, wie schon öfter zuvor, unter seinem Namen einen Artikel von Katarina veröffentlicht hat. Katarina findet aber offenbar nichts Verwerfliches daran.

Katarina und Peter sticheln aufeinander herum, um die Situation zu entladen laden Marianne und Johan ins Wohnzimmer zu Conjac und Zigarren.

Katarina bittet Marianne um ein Aspirin, die beiden Frauen gehen ins Badezimmer. Dort fragt Marianne ob sie für sie einen Termin in ihrem Büro ausmachen solle, um eine Scheidung zu besprechen. Katarina meint darauf, dass sie sich das nicht leisten könnten, da sie gemeinsam eine Firma betreiben. Auch wäre Peter ohne sie impotent und sie fände ihn auch nett, wenn sie jemand anderen habe. Katarina hasse Peter manchmal so sehr, dass sie ihn unter Folter töten könnte.

Wieder zurück im Wohnzimmer ist Peter betrunken. Er kündigt an, mit Marianne einen Termin ausmachen zu wollen, woraufhin Katarina entgegnet dass er doch wieder einen Rückzieher machen werde, weil ihm die geschäftlichen Verbindungen zwischen ihnen einfielen.

Peter bezeichnet sie als „Geschäfts-Mann“, mit Betonung auf beiden Worten. Sie sei ein Monster der Perfektion.

Katarina will ein Taxi rufen aber Peter entgegnet, dass es nur gesund sei für Marianne und Johan in die „unterste Stufe der Hölle“ blicken zu können.

Peter zitiert Strindberg: „Was ist schlimmer auf dieser Welt als ein Mann und eine Frau die einander hassen?“

Katarina entgegnet, dass sie sich davor ekele mit Peter zu schlafen aber er zwingt sie dazu. Peter setzt seine Tiraden fort was damit endet, dass Katarina ihm ihren Conjac ins Gesicht schüttet und weinend aus dem Zimmer stürzt.

Beim Abwasch fragt Marianne Johan ob er glaube, dass zwei Menschen auf ewig zusammen bleiben könnten. Johan hält das für absurd und meint, man solle lieber Fünf-Jahres-Verträge abschließen. Mariannes Frage, ob auch sie das machen sollten, verneint er.

Sie versuchen zu erörtern, woran es Katarina und Peter fehle, beziehungsweise warum es bei ihnen so gut lief. Marianne kommt zu dem Schluss, dass die meisten Probleme in Beziehungen an einem Mangel an Kommunikationsfähigkeit liegen, sie sehe das häufig in ihrer Arbeit. Johan widerspricht und meint, ihr Glück sei vor allem darin begründet, dass sie keine materiellen Sorgen hätten. Marianne und Johan einigen sich darauf, sich nicht einigen zu können.

Marianne und Johan liegen im Bett und lesen, als Marianne mit Johan sprechen will.

Marianne ist schwanger und möchte wissen, was Johan davon hält, ob sie das Kind bekommen sollen da es ihnen materiell möglich ist und sie sich wohl auch darüber freuen könnten. Johan überlässt aber die Entscheidung Marianne.

Johan beginnt die Nachteile eines weiteren Kindes aufzuzählen, Marianne spricht über ihr schlechtes Gewissen, so, als hätte sie bereits abgetrieben. Marianne ist der Meinung dass diese Entscheidung wegweisend für ihre Zukunft ist. Sie einigen sich darauf, das Kind zu bekommen, Zweifel bleiben jedoch.

Johan besucht in der nächsten Sequenz Marianne im Krankenhaus. Sie erholt sich von der Abtreibung und ist immer noch am Zweifeln, ob es das Richtige war. Johan versucht sie mit Alltäglichem abzulenken und meint, sie werde in ein paar Wochen alles vergessen haben.

Marianne jedoch weiß nicht wie sie selbst und auch sie und er als Paar darüber hinweg kommen können. Johan verabschiedet sich und verspricht, die Mutter vom Krankenbesuch abzuhalten.

Marianne weint und erinnert Johan daran, einen Termin abzusagen. Sie bleibt allein zurück, verkriecht sich unter der Decke und beginnt laut zu weinen.

2. KONSTEN ATT SOPA UNDER MATTAN/DIE KUNST, UNTER DEN TEPPICH ZU KEHREN

Morgens, der Wecker läutet. Marianne steht mühsam auf und weckt Johan indem sie die Zeitung auf ihn wirft. Sie macht ihre Morgengymnastik und meint, sie wolle das wöchentliche Abendessen mit den Eltern absagen. Marianne ist aufgebracht, weil jede Minute ihres Lebens verplant ist.

Beim Frühstück versucht Marianne den Anruf bei ihrer Mutter auf Johan abzuschieben, er weigert sich jedoch.

Als beide ihre Mäntel anziehen um zur Arbeit zu fahren erinnert Johan an den Anruf. Widerwillig ruft Marianne an, versucht vergeblich abzusagen, da die Mutter es schafft, Mariannes schlechtes Gewissen zu wecken. Sie gibt sich geschlagen. Marianne zweifelt an ihrem Leben und daran, wer es für sie ausgesucht hat.

Sie beschließt spontan mit Johan zusammen in die Stadt zu fahren, muss nur noch schnell die Kinder wecken und verlässt den Raum.

Johan nutzt diese Gelegenheit um zum Telefon zu greifen, er wählt eine Nummer und legt dann wieder auf.

Der Weg ins Büro gibt Marianne die Gelegenheit sich über ihre Selbstzweifel zu äußern, dass sie gar nicht wisse, wer sie eigentlich sei

Johan arbeitet gerade in seinem Labor als seine Mutter anruft um zu fragen, was heute Morgen los war. Mariannes Mutter hatte sie angerufen und beide machten sich Sorgen. Johan schafft es, sie abzuwimmeln, da er weiter arbeiten will und es keinen Anlass zur Sorge gibt.

Kurz darauf wird er wieder unterbrochen, diesmal von der Kollegin Eva, die nervös und gereizt unter Nikotinentzug steht. Sie sprechen über ihre gemeinsame Studienzeit, darüber, dass Johan damals der Vielversprechendste unter ihnen war. Außerdem gibt sie einen Kommentar zu Johans Gedichtsammlung ab, der Johan sehr verletzt. Er hat sie Marianne nicht gezeigt, da ihr der Sinn für Lyrik fehle. Beleidigt von Evas Kritik beginnt er wieder zu arbeiten und murmelt dass es wenigstens einen Menschen gebe, dem seine Gedichte gefallen.

Marianne hat indessen ein Arbeitsgespräch mit Frau Jacobi. Sie ist, wie Johan und Marianne ebenfalls in einer nach außen hin „idealen Ehe“, möchte sich aber nach 20 Jahren scheiden lassen. Die Begründung für ihren Wunsch ist, dass es keine Liebe in der Beziehung zwischen ihr und ihrem Mann gebe und dieser Zustand sie nach und nach ihrer Sinne beraube, ihre Wahrnehmung werde immer dünner. Verstört von den Erläuterungen Frau Jacobis möchte Marianne ihr eine persönliche Frage stellen, bricht aber ab.

Marianne und Johan treffen sich zum Mittagessen. Marianne hat Reiseprospekte mitgebracht, da sie glaubt durch eine Reise würden sie einander wieder näher kommen. Marianne möchte sich um ihre Ehe kümmern, Johan steht jedoch nicht der Sinn danach.

Marianne sagt Johan noch dass sie ihn sehr gern habe und dann brechen sie auf, da sie beide zurück zur Arbeit müssen. Sie werden sich am Abend im Theater wieder sehen.

Als Marianne und Johan spätabends vom Theater nach Hause kommen (sie haben Ibsens *Nora* gesehen) ist Johan vollends entbrannt in seinen Tiraden gegen die Frauenbewegung. Marianne geht nicht weiter darauf ein.

Auf gegenüberliegenden Sofas liegend diskutieren sie weiter und kommen auf ihr abgeflautes Sexualleben zu sprechen. Marianne findet das normal und nicht weiter wichtig, sie schlägt vor, Johan solle sich eine Geliebte nehmen, wenn ihm das, was sie zu geben hat (und das ist sehr wohl ihr Bestes) nicht ausreicht.

Beide sind verletzt, wollen nicht weiterreden. Johan entschuldigt sich und macht einen Annäherungsversuch. Marianne springt auf unter dem Vorwand, nach den Kindern sehen zu wollen. Als sie später im Bett liegen flüstert Marianne Johan ins Ohr, er dürfe jetzt mit ihr schlafen wenn er wolle. Johan hat aber die Lust verloren und gibt vor, müde zu sein.

3. PAULA

Spätnachts kommt Johan im Sommerhaus an, in dem Marianne und die Töchter bereits schlafen. Marianne wacht auf und ist fröhlich und aufgekratzt, da Johan früher als erwartet gekommen ist. Sie bemerkt jedoch eine Veränderung bei ihm und auf die Frage, was los sei, erzählt Johan, dass er vor einigen Monaten eine junge Frau (Paula) kennen gelernt habe, verliebt sei und schon am nächsten Tag mit ihr nach Paris gehen wolle.

Marianne ist entsetzt, beginnt Fragen zu stellen, will ein Foto von Paula sehen und bietet ihm sogar an, seinen Koffer zu packen.

Johan ist verärgert darüber und will ihre Hilfe nicht. Er will schon seit 4 Jahren aus der Ehe ausbrechen und erhebt, außer auf seine Bücher, keine Ansprüche. Er wird 7-8 Monate in Paris bleiben und es ist ihm gleichgültig ob Marianne so lange auf ihn warten wird. Johan möchte nur aus dem vorgegebenen Leben ausbrechen. Zugleich schämt er sich dafür. Marianne und Johan küssen einander und weinen, da er schon am nächsten Morgen wegfahren wird.

Am nächsten Morgen wacht Marianne auf, Johan und sie haben einander im Schlaf die Hand gehalten.

Marianne hilft Johan beim Nägelschneiden und beginnt Johans Koffer zu packen, was ihm aber unangenehm ist. Er schickt sie stattdessen Frühstück machen.

In der Küche will Marianne noch alltägliche Fragen klären und erfährt, dass die Putzhilfe Johan und Paula einmal im Bett erwischt hat. Marianne ist sehr beschämt und dreht sich weg.

Als Johan schon seinen Mantel angezogen hat und zur Abfahrt bereit ist fleht Marianne ihn vergeblich um das Versprechen an, zurückzukommen. Johan reißt sich los und fährt davon.

Marianne bleibt zurück und verkriecht sich unter der Bettdecke auf Johans Bettseite. Dann greift sie zum Telefonhörer, ruft ein befreundetes Paar an und erfährt, dass der gesamte Freundeskreis bereits Bescheid weiß.

4. TÅREDALEN/DAS TAL DER TRÄNEN

Johan besucht Marianne nach einigen Monaten. Marianne hat sich hübsch gemacht und Johan bemerkt das sofort. Er macht ihr Avancen da er von Paula genug hat.

Marianne geht nicht darauf ein und erinnert ihn stattdessen an die Geburtstage ihrer gemeinsamen Töchter.

Um abzulenken schlägt Marianne vor, dass sie essen gehen. Am Weg ins Esszimmer küsst Johan Marianne wieder, sie dreht sich aber weg.

Am Tisch erzählt Johan, dass er eine Stelle in den USA in Aussicht habe und dass ihm das sehr gelegen käme da er von allem hier genug habe. Johan ist sehr gut gelaunt.

Marianne möchte über Scheidung sprechen, sie deutet an, dass sie vielleicht heiraten will. Nachdem sie Johans Neugierde angestachelt hat will sie aber nicht weiter davon reden und schlägt vor, Kaffee im Wohnzimmer zu trinken. Am Weg in die Küche küsst sie Johan leidenschaftlich.

Johan steht auf und sieht sich um. Er bemerkt, dass sie sein Arbeitszimmer zu ihrem gemacht hat und auch sonst ummöbliert hat. Das Doppelbett wurde durch ein schmäleres Bett ersetzt.

Johan fragt wieder nach Mariannes Geliebten, sie erzählt, dass die Töchter sich wünschen, dass sie ihn heiratet.

Johan wohnt mit Paula in einem Betonsilo in einer kleinen Wohnung, er spricht über die einzige Sicherheit, der totalen Einsamkeit. Er sieht Gemeinschaft als Illusion und fühlt die Leere körperlich.

Marianne findet er höre sich enttäuscht an. Sie spricht darüber, dass sie ständig an Johan denken muss, sich fragt, was sie falsch gemacht hat.

Auf den Kommentar Johans hin, dass sie das mit einem Psychiater zu klären hätte, erzählt sie, dass sie in Behandlung sei und vor allem lerne, zu reden.

Johan gähnt, Marianne bietet ihm die Couch zum schlafen an. Johan verneint da er ihr lieber zuhören möchte. Sie hat inzwischen ein Tagebuch geholt in das sie ihre Eingebungen notiert.

Sie setzt sich ihm gegenüber auf einen Stuhl und will zu lesen beginnen als Johan zu ihr kommt, sie küsst und auf den Boden zieht. Johan will mit ihr schlafen, kann nicht verstehen, dass das Marianne zerstören würde, da sie ihn danach umso mehr vermissen würde. Sie will nicht weil sie weiß, dass er sie wieder allein lassen wird.

Sie nehmen wieder ihre ursprünglichen Plätze ein und Marianne beginnt zu lesen. Währenddessen werden Kinder- und Jugendfotos von Marianne und Johan eingeblendet.

Marianne schreibt, dass sie eigentlich nicht weiß, wer sie ist, da sie von Anfang an dazu erzogen wurde „angenehm“ zu sein und zu tun, was von ihr erwartet wurde. Sie ergriff den Beruf, der für sie vorgesehen war und in ihren Beziehungen dachte sie nie darüber nach, was sie wollte sondern was „er“ wollen könnte dass sie will.

Sie wurde mit schlechtem Gewissen erzogen.

Als sie aufblickt bemerkt sie, dass Johan eingeschlafen ist, sie lächelt traurig, klappt das Buch zu und räumt den Esstisch ab. Das Telefon läutet, sie hebt im Arbeitszimmer ab. Es ist Mariannes eifersüchtiger Geliebter.

Marianne kommt zurück ins Wohnzimmer, wo Johan immer noch schläft und beginnt abzuräumen. Sie weckt ihn sanft, Johan entschuldigt sich, dass er eingeschlafen ist.

Marianne bringt erneut die Sprache auf die Scheidung. Als Johan schon den Mantel anhat und aus der Tür getreten ist, kommt er zurück, fällt Marianne um den Hals, sie bittet ihn noch zu bleiben. Sie gehen ins Schlafzimmer und witzeln verlegen. Marianne meint, dass sie nicht miteinander schlafen müssten. Sie hat Johans Lieblingspyjama hergerichtet.

Als sie im Bett liegen und einander küssen läutet erneut das Telefon. Es ist wieder der eifersüchtige Geliebte und Marianne macht verärgert Schluss mit ihm.

Nachts wacht Johan auf und will gehen. Marianne holt einen Brief von Paula hervor. Johan lässt sich wieder nicht stoppen und geht. Marianne bleibt, wie von ihr selbst vorhergesagt, allein zurück, blickt in die Kamera.

5. ANALFABETERNA/DIE ANALPHABETEN

Marianne und Johan treffen sich in Johans Büro um die Scheidungspapiere zu unterzeichnen. Marianne ist zunächst allerbester Laune, während Johan griesgrämig und verkühlt ist.

Johan bietet Cognac an, den Marianne bereitwillig annimmt. Sie setzen sich auf Johans Couch und Marianne erfährt, dass außer ihnen und dem Portier niemand im Haus ist. Marianne findet das aufregend. Sie erzählt, dass sie verliebt ist.

Marianne verführt Johan um zu testen, ob sie immer noch emotional abhängig von ihm ist. Nachdem sie miteinander geschlafen haben geht Marianne auf die Toilette, währenddessen liest Johan die Scheidungspapiere. Als Marianne zurückkommt und das sieht, ist sie verärgert. Sie erwähnt, dass Eva Geld für eine Reise braucht, Johan reagiert darauf unwillig. Er findet dass Marianne die Kinder zu sehr verwöhnt.

Marianne meint daraufhin, dass die Scheidung nicht die Schuld der Kinder sei. Marianne behauptet, dass Johan seine anfänglich sehr großen Vatergefühle gänzlich verloren hat.

Sie bezeichnet sich und Johan als verwöhnte, favorisierte Sonntagskinder, die ihre Ressourcen verschwendet haben und plötzlich arm, verbittert und wütend dastehen würden.

Johan entgegnet, dass sie emotionale Analphabeten seien, die alles über den Körper und Mathematik wissen würden aber nichts über die Seele.

Johans Gastprofessur wurde abgelehnt, er macht sich Sorgen wegrationalisiert zu werden, da er mit 45 schon zum alten Eisen gehört. Er ist müde und glaubt, dass Paula ihn betrügt.

Marianne hört schweigend zu, sie freut sich darüber, dass sie für ihn nicht mehr als Mitleid übrig hat. Sie beginnt von ihm frei zu werden.

Marianne glaubt, dass die Rücksicht ihre Liebe getötet hat.

Johan spricht von dem Hass, den er auf sie gehabt hatte. Dafür, dass sie ihre Geschlechtsorgane als Handelsware benutzt hatte. Marianne verteidigt sich damit, dass das die einzige Möglichkeit war, sich zu rächen, da ihr ständig und von allen Seiten ein schlechtes Gewissen gemacht wurde. Im Beruflichen und im Privaten war sie nie zu 100 % anwesend, da sie immer im Bewusstsein hatte, dass sie im jeweils anderen Bereich sein sollte/könnte.

Marianne findet, dass Johan sein Misserfolg recht geschieht. Sie gibt im Gegensatz zu ihm nicht auf. Plötzlich bemerkt sie dass Johan gar keine Scheidung will und Johan gibt das zu. Er ist müde und will nach Hause. Johan versucht sie zu überreden, dass alles gut werden könnte, dass sie ihre Fehler nicht wiederholen würden. Marianne denkt jedoch, dass sie nach kurzer Zeit wieder in ihre alten Muster hineinfallen würden. Johan sollte sich ebenfalls frei machen und ein neues Leben beginnen. Marianne gibt zu, in Versuchung zu kommen, die Papiere nicht zu unterzeichnen, meint dann sogar, sie könnte darauf verzichten. Jetzt steigt Johan aber nicht darauf ein. Marianne bestellt ein Taxi und findet, er solle es mit ihr teilen, da er zu betrunken ist um selbst zu fahren. Johan will nicht dass sie geht, hält sie fest und sperrt die Tür zu.

Johan beginnt Marianne zu schlagen bis sie am Boden liegt. Als Marianne wieder auf den Beinen ist versucht sie einen Gegenangriff auf Johan, er wirft sie jedoch zu Boden und beginnt auf sie einzutreten, schreit, dass er sie am liebsten töten würde.

Als er sich beruhigt hat fragt er Marianne ob er ihr helfen könnte, sie lehnt das entschieden ab und bittet darum auf die Toilette gehen zu dürfen um ihre blutende Nase zu waschen. Johan lässt sie gehen, weint, setzt sich zum Schreibtisch und unterzeichnet die Papiere.

Als Marianne zurückkommt tut sie das auch.

6. MITT I NATTEN I ETT MÖRKT HUS NÅGONSTANS I VÄRLDEN/MITTEN IN DER NACHT IN EINEM DUNKLEN HAUS IRGENDWO IN DER WELT

Marianne, deren Vater kürzlich verstorben ist, besucht ihre Mutter. Diese will den Termin für die formelle Beisetzung der Urne besprechen. Marianne kann zum vorgeschlagenen Termin nicht, da sie bei Gericht sein muss. Auf die Versuche der Mutter, Marianne ein schlechtes Gewissen zu machen reagiert Marianne nicht, da die offizielle Beisetzung bereits stattgefunden hat.

Die Mutter versucht zu argumentieren dass es auch ihr Hochzeitstag war und dass alle anderen Familienmitglieder kämen. Da sich weder der Beisetzungs-Termin noch Mariannes Gerichtstermin verschieben lassen, kann Marianne nicht kommen.

Marianne grüßt die Mutter von den Töchtern und sie sprechen über Karin und Eva.

Marianne fragt nach der Ehe ihrer Eltern. Die Mutter antwortet, dass sie nie stritten, jeder hatte seinen eigenen Bereich. Sie vermisse ihn, sei aber nicht einsamer. Marianne fragt nach dem Sexualleben und die Mutter antwortet, dass sie sich aus Pflichtgefühl „zur Verfügung stellte“, der Vater hatte aber auch andere Frauen.

Sie selbst hatte sich kurz nach der Verlobung mit dem Vater in einen anderen Mann verliebt aber da die Eltern dagegen waren deshalb die Verlobung zu lösen heiratete sie Mariannes Vater. Marianne fragt die Mutter, ob sie ihn dafür gehasst hatte, dass sie einen Vertrag unterzeichnen musste, der nur zugunsten des Ehemannes war. Die Mutter verneint und begründet das damit, dass sie ihn ja mochte. Aber sie fragt sich, wie es gewesen wäre wenn sie sich einander anvertraut hätten und nicht nur nebeneinander gelebt hätten, jeder in seinem Bereich. Sie findet es traurig, dass zwei Menschen ein ganzes Leben miteinander verbringen können ohne einander zu berühren. Schlechtes Gewissen habe sie aber keines, schließlich hätten beide ihr Bestes getan.

Marianne fragt ihre Mutter, warum sie damals so wütend gewesen war als Marianne und Johan sich scheiden ließen, die Mutter hat das aber nicht so in Erinnerung und meint, es war vor allem der Vater, der sich darüber aufgeregt hätte.

Marianne kann dies nicht wirklich glauben und muss wieder gehen. Sie und ihre Mutter einigen sich darauf, in Zukunft öfter so offen zu sprechen.

Johan tippt in seinem Büro als Eva hereinkommt und nervös hinter ihm auf und ab geht. Eva lädt ihn zu einer Party ein, was Johan aber ablehnt. Er und Eva haben ein Verhältnis begonnen welches er durch Schweigen beenden will, da er eine Neue hat. Eva spricht ihn darauf an, ist verärgert und beschimpft ihn als verwöhnten Mistkerl. Sie denkt, dass die neue junge Sekretärin die neue Geliebte ist. Johan verneint das mehrmals.

Kurz nachdem sie gegangen ist kommt ein anderer Kollege ins Büro der ihn ebenfalls fragt ob er etwas mit der Sekretärin habe. Johan verneint wieder.

Als Eva noch einmal zurückkommt ist sie sehr aufgebracht, sie wirft ihm vor, dass er sich nicht zur Wehr setzt und sich so demütig gibt, wo er doch eigentlich nur arrogant ist. Sie würde ihn zurück nehmen wenn er der Sekretärin überdrüssig sei sieht aber, dass er verliebt ist.

Als Eva endlich gegangen ist greift er zum Telefon und ruft „sie“ an, sagt, dass er sie in einigen Minuten abholen werde.

Es folgt eine Außenszene, in der Marianne sich hinter einem Baum versteckt bis Johan sie von dort holt und sie mit seinem Auto losfahren.

Sie wollen in ihr altes Landhaus fahren, Marianne hat dort alles vorbereitet. Der Zufall will es, dass die Ehepartner beider verweist sind.

Die Stimmung im Haus ist jedoch bedrückt, Johan war das letzte Mal vor sieben Jahren dort, in der Nacht, als er Marianne für Paula verließ.

Marianne und Johan hatten einander vor einem Jahr zufällig wieder getroffen und eine Affäre miteinander begonnen, davor hatten sie einander zwei Jahre nicht gesehen. Johan meint, sie feiern ihr erstes Jubiläum, Marianne verneint und meint, dass sie jetzt 20 Jahre miteinander verbracht hätten – „Ein ganzes Erwachsenenleben“

Marianne wird nachdenklich und beiden ist die Stimmung im Haus unangenehm. Johan ruft einen Freund an und kann sich seine Angelhütte ausborgen.

Marianne und Johan fahren dorthin und beginnen zuallererst das Chaos zu beseitigen, ein Lampion der traditionell zur „kräftskiva“ (Krebsfest) aufgehängt wird bleibt über dem Tisch hängen.

Marianne bemerkt, dass Johan kleiner wirke als früher (tatsächlich ist er ein paar Zentimeter geschrumpft), sie meine das im Sinne davon, dass er weicher und sanfter geworden sei. Johan meint, er habe aufgehört sich zu verteidigen, er finde er habe seine richtigen Proportionen gefunden und ist sich seiner Grenzen bewusst geworden. Er wollte immer den Erwartungen seines Vaters in ihn entsprechen, hätte als Kind nicht so große Ambitionen gehabt. Auch Marianne wurde nicht was sie werden wollte. Sie wollte Anwältin der Unterdrückten werden.

Beim Essen fragt Johan ob man im Zusammenleben immer ehrlich sein könnte, Marianne verneint das. Sie erzählt, dass sie am Anfang ihrer gemeinsamen Ehe eine kurze Affäre hatte, sie war damals überfordert von den Anforderungen an sie als Ehefrau, Mutter und Hausfrau

und suchte eine Ausflucht. Hätte sie damals reinen Tisch gemacht wäre wohl alles zerstört gewesen.

Sie sprechen über ihre jetzigen Ehepartner, Marianne müsse die ganze Zeit lügen. Johan und seine Frau (Anna) hätten sich das Leben zur beiderseitigen Bequemlichkeit eingerichtet. Auf die Frage, ob Johan Anna liebe, antwortet er, dass er gern mit ihr frühstücke. Marianne kommt zu dem Schluss, dass er womöglich sie beide liebt.

Später an diesem Abend erzählt Marianne dass es dumm war, Henrik zu heiraten, da er ein notorischer Fremdgänger war und sich von ihren „Erpressungen“ nicht beeindrucken ließe. Marianne hat mit ihm ihre Libido entdeckt. Marianne wurde besessen von Sex, konnte nicht mehr ohne Henrik sein. Obwohl er ihr auch verfallen war hatte er andere Frauen daneben. Marianne wurde eifersüchtig, war verletzt und wütend, schickte ihn in die Wüste und er ging ohne Widerspruch. Nach zwei Wochen bat sie ihn wiederzukommen, sie machten eine Reise und heirateten danach. Danach ging es auf und ab, meistens bergab. Auch mit ihrer Methode der „sexuellen Erpressung“ hatte sie es bei Henrik versucht, jedoch wirkungslos. Henrik war davon nur gelangweilt und widmete sich einer anderen Frau. Marianne hörte auf damit und ist jetzt frei davon.

Johan wird widerwillig, will nicht von Mariannes sexueller Befreiung hören. Er finde es schrecklich, wie sie hier sitzen können und schlecht über ihre Ehepartner reden.

Johan kann nicht in dem Halbdunkel leben und kämpft mit seiner Bedeutungslosigkeit. Er versucht sich mit positivem Denken aufzumuntern und braucht etwas, wonach er sich sehnen kann.³⁴¹

Marianne kann sich wie so oft nicht mit seinen Gedanken identifizieren, sie bezeichnet sich als beharrlich und fühle sich wohl. Mit dem Alter kam noch etwas Hilfreiches hinzu: ihre Erfahrung.

Johan bittet sie keine Weisheiten mehr zum Besten zu geben, die Geschichten über ihren „Sexathleten“ wegzulassen, ihre Belehrungswut zu bremsen und ihre grenzenlose weibliche Kraft zu zügeln.

Marianne verspricht sich zu „bessern“ und sie legen sich schlafen.

Marianne wacht nachts von einem Albtraum auf, sie ist verstört, geht im Zimmer auf und ab und Johan kann sie nur mühsam beruhigen. Marianne träumte, dass Johan, sie und die Kinder durch eine gefährliche Straße gingen, sie will alle bei der Hand nehmen, hat aber nur Stümpfe, die bei den Ellenbogen enden. Marianne rutscht auf losem Sand und kommt nicht zu Johan und den Kindern.

Sie fragt Johan ob er glaube, sie alle lebten in absoluter Konfusion, Furcht, Unsicherheit und Wahnsinn und ob sie insgeheim wissen, dass es mit ihnen bergab gehe und nicht wissen was sie tun sollen, dass es zu spät sei. Johan bejaht, meint aber dass man nur so denken darf, es nicht aussprechen sollte.

Marianne fragt ob Johan glaubt sie und er hätten etwas Wichtiges verpasst.

Marianne bereue es manchmal nie jemanden wirklich geliebt zu haben und glaubt auch nie wirklich geliebt worden zu sein.

Johan meint, dass er sie auf seine unvollkommene und selbstsüchtige Art liebe und dass sie einander auf irdische, unvollkommene Art und Weise lieben. Durch Zerreden verschwindet die Liebe aber wieder.

Johan macht das Licht aus, legt sich zu Marianne ins Bett. Sie schmiegen sich aneinander und wünschen eine gute Nacht.

³⁴¹ Johan hatte zuvor gemeint er schütze sich damit immer das schlimmste zu erwarten (TAL DER TRÄNEN)

8.2 SARABAND

(Untertitel Till Ingrid/Für Ingrid³⁴²)

Darsteller:

Liv Ullmann (Marianne)
Erland Josephson (Johan)
Börje Ahlstedt (Henrik)
Julia Dufvenius (Karin)
Gunnel Fred (Martha)

Regie und Drehbuch: Ingmar Bergman

Kamera:

Stefan Eriksson
Jesper Holmström
Per-Olof Lantto
Sofi Strind
Raymond Wemmenlöv

Auch *Saraband* ist in Kapitel unterteilt, die mit eingblendeten Zwischentiteln gekennzeichnet sind. Die Untertitel der Kapiteltitel geben eine Vorausschau auf das kommende Geschehen.

PROLOG – MARIANNE VISAR SINA FOTOGRAFIER/MARIANNE ZEIGT IHRE FOTOS

Ein Tisch voller Fotos. Marianne setzt sich an den Tisch, blickt in die Kamera, wirft einige Fotos auf den Fotoberg und erzählt von Johan, der reich geerbt, seinen Job an der Uni aufgegeben und die alte Villa seiner Großeltern gekauft hat.

Marianne und Johan hatten keinen Kontakt über viele Jahre.

Die Töchter (Martha und Sara³⁴³) sind erwachsen, Martha ist in einem psychiatrischen Pflegeheim und kaum ansprechbar, sie erkennt Marianne nicht mehr.

Sarah ist in Australien und hat ein erfolgreiches Anwaltsbüro mit ihrem Mann, aber keine Kinder.

Marianne macht beruflich nur mehr, was ihr gefällt, meist Familienstreits und Scheidungen. Sie denkt oft, sie müsste Johan besuchen.

Während Marianne erzählt, zeigt sie immer ein Porträt von dem, von dem sie gerade erzählt.

ETT – MARIANNE SÄTTER SIN PLAN IN VERKET/EINS – MARIANNE SETZT IHREN PLAN IN DIE TAT UM

Insert einer Schwarz-Weiß-Fotografie von Johans Villa.

Marianne betritt leise die alte Villa, blickt sich um. Sie will die Treppe hinaufsteigen, da fällt die Eingangstür ins Schloss. Sie wendet sich um und geht stattdessen ins Esszimmer. Die Villa ist gediegen eingerichtet und sehr ordentlich. Eine weitere Tür fällt ins Schloss, die Kuckucksuhr schlägt fünf Mal. Marianne macht eine Runde um den Esstisch, spielt ein paar Töne am Piano. Das Piano klingt nach, Marianne kichert und schaut aus dem Fenster zur Veranda. Dort schläft Johan.

Marianne spricht in die Kamera. Sie zweifelt an ihrem Beschluss, beschreibt ihre Handlungen („Ich stehe hier sicher 10 Minuten und sehe ihn an“), sie mag keine irrationalen Impulsentscheidungen, sie ist kein Impulsmensch. Sie muss sich entscheiden, wieder ins Auto zu steigen und heim zu fahren oder zu ihm zu gehen. Sie gibt sich noch eine Minute (sieht dabei auf die Uhr und zählt die Sekunden). Sie geht hinaus, duckt sich und schleicht von hinten an Johan heran, der im Liegestuhl schläft. Marianne küsst ihn auf die Wange, Johan er-

³⁴² Ingrid von Rosén, 1995 verstorben, war Ingmar Bergmans letzte Ehefrau

³⁴³ Andere Namen als in *Szenen einer Ehe*!

schreckt und fängt an zu lachen als er sie sieht. Sie begrüßen einander freudig. Marianne und Johan haben einander 32 Jahre nicht gesehen, den Kontakt verloren.

Marianne hatte angerufen um ihren Besuch anzukündigen, Johan wollte nicht dass sie kommt und ist immer noch nicht erfreut, dass sie gekommen ist. Marianne will sich wieder zurückziehen aber Johan meint sie müsse zum Essen bleiben. Marianne fragt ob er eine neue Frau habe bzw. ob die Haushälterin, Fröken Nilson, seine Neue ist. Johan verneint lachend.

Johans Haushälterin hat das Gästezimmer vorbereitet, Marianne „müsse“ also über Nacht bleiben.

Johan steht mühsam auf da er Marianne umarmen will. Sie umarmen einander innig und küssen sich. Sie scherzen über ihr Alter, Marianne wurden Eierstöcke und Gebärmutter entfernt.

Marianne und Johan genießen den Ausblick über das Tal und den See. Sie setzen sich auf die Bank. Johan will Mariannes Hand halten, Marianne steigen Tränen in die Augen.

Sie fragt, ob man die Seehütte von hier aus sehen könne. Henrik, Johans Sohn aus einer anderen Ehe wohnt dort mit seiner Tochter Karin.

Johan und Henrik haben kein gutes Verhältnis. Henrik ist 61 Jahre alt, Karin ist 19 Jahre alt. Henriks Frau (und Karins Mutter) Anna ist vor 2 Jahren an Krebs gestorben. Henrik ist in Frühpension gegangen, offiziell da er sich ungerecht behandelt fühlte. Marianne wirft ein, dass es Johan damals genauso ging. Henrik ist außerdem in einem Orchester Cellist (Uppsalas Kammersolisten) und hat dessen Leitung über. Auch Karin spielt Cello, Henrik ist ihr Lehrer. Johan fragt nach den gemeinsamen Töchtern und Marianne erzählt vom Stand der Dinge. Von Sara in Australien meint er, sie sei vor der Bevormundung Mariannes geflohen. Marianne entgegnet dass sie sich immerhin melde. Sie hätte einen guten Mann und fühle sich wohl.

Marianne fragt nach Johans Befinden. Er denke viel über sein Leben und die nun selbst gewählte Isolierung nach. Johan kam zu dem Schluss, dass es eine einzige Hölle war. Ein vollkommen sinn-loses, lächerliches Scheißleben. Auch ihre Ehe ist darin einbezogen.

Ein Pfarrer hatte einmal gesagt dass eine funktionierende Beziehung zwischen Mann und Frau aus zwei Komponenten bestehe: Freundschaft und Erotik. Johan und Marianne einigen sich darauf, dass sie immer gute Kameraden gewesen waren.

Marianne tut es immer noch weh, Johan nicht. Sie küssen einander. Johan genießt es mit ihr Händchen zu halten und die Aussicht zu genießen.

Johan geht hinein Marianne ruft ihm nach dass sie sich waschen und das Gepäck holen muss, sie blickt in die Kamera und meint dass sie bereut, hergekommen zu sein.

TVÅ – NU HAR DET GÅTT NÄSTAN EN VECKA/ZWEI – FAST EINE WOCHE IST VERGANGEN

Marianne putzt Pilze in Johans Küche. Karin kommt herein und ist sehr aufgewühlt. Marianne erzählt, dass Johan mit Fröken Nilsson unterwegs ist und erst abends wieder kommt. Sie bietet ihr aber an, bei ihr zu warten und zu reden, wenn sie das möchte.

Karin erzählt dass sie auf der Musikhochschule vorspielen wird, Henrik ist ihr Lehrer. Die Mutter ist gestorben. Henrik ist pensioniert und schreibt an einem Werk über die Johannespassion. Sie beginnt zu weinen. Henrik stelle zu hohe Ansprüche an sie. Sie leide an Regelbeschwerden und könne sich nicht konzentrieren. Sie erzählt von einem Streit mit Henrik, steht dabei immer wieder auf. Als sie ihm am Ende gesagt hatte, sie wolle allein spazieren gehen erwiderte Henrik, dass sie ihn nicht verlassen werde.

Es folgt eine Rückblende zum Streit zwischen Henrik und Karin, Henrik hält Karin von hinten fest. Karin kann ihn überwinden und läuft weg. Läuft durch den Wald, stürzt und rollt einen kleinen Abhang hinunter bis an einen Waldweiher. Watet durchs Wasser, aus dem Bild, man hört einen Schrei, sie watet wieder zurück, kommt wieder ins Bild und setzt sich auf einen Baumstamm am Wasser.

Karin erzählt, dass sie weinte und sich sagte „Nie wieder, nie wieder“, dass sie zum Großvater gehen wollte, ihm alles erzählen und ihm die Verantwortung für den Vater übergeben. Ihr wird aber klar, dass sie eigentlich gar nicht weiß, was sie mit ihrem Leben anfangen soll.

Beim Gedanken an ihre verstorbene Mutter wurde Karin klar, dass sie Henrik nicht allein lassen kann.

Marianne fragt, ob Henrik selbstmordgefährdet sei, Karin weiß es nicht, sie kenne ihren Vater nicht besonders gut. Er sei nett und lieb, Henrik und Anna hatten einander geliebt, Karin hatte sich immer etwas außen vor gefühlt.

Einige Tage vor ihrem Tod hatte Anna zu Karin gesagt „Du weißt dass ich dich liebe“. Anna hatte sonst nie „ich liebe dich“ gesagt, sie hatte es durch ihr Tun gezeigt.

Abends sitzen Marianne und Karin unter einem Lampion³⁴⁴, trinken Wein und lachen, Karin kann es nicht fassen dass Marianne mit ihrem Großvater verheiratet war. Sie fragt ob Marianne ihn geliebt habe.

Marianne und Johan waren 16 Jahre verheiratet. Marianne erzählt von Paula, sie selbst habe danach einen Langweiler geheiratet. Marianne und Johan hatten dann wieder ein Verhältnis bis sie erfuhr, dass er sie mit einer anderen betrog. Marianne meint, sie sei die meistbetrogene Ehefrau und Geliebte. Johan sei notorisch untreu. Sie erzählt, dass er Gedichte schrieb. Marianne beschreibt sich selbst als vollkommen naiv, sie war nie misstrauisch. Karin fragt warum sie herkam, sie denkt, dass Marianne Johan immer noch liebe.

Marianne stellt fest, dass sie Johan nicht so kenne wie andere ihn beschreiben. Sie kenne ihn als hilflos lieb, er könne sich nicht verteidigen. Sie findet ihn rührend. Marianne fängt an zu weinen. Karin fragt, ob sie um den Großvater weint, Marianne verneint und meint, dass sie um Johan und Marianne weint.

Marianne fragt Karin wie sie nun weitermachen will. Karin wird zu Henrik zurückgehen.

TRE – OM ANNA/DREI – ÜBER ANNA

In der Seehütte, Henrik tippt, Karin kommt energisch herein, wirft ihre Weste hin und meint dass es niemals wieder so werden dürfe. Henrik steht auf. Karin meint, sie müssten reden. Henrik verneint das und meint es sei alles klar und einfach.

Karin zieht sich wütend aus und geht ins Bett.

Im Bett – Henrik fragt Karin, ob sie schon schläft, sie liegen im gleichen Bett, machen beide die Nachtlampe an. Henrik erzählt von Anna. Ihr Bild steht am Nachttisch, Henrik und Karin sehen es während ihrer Unterhaltung immer wieder an.

Henrik erzählt von einem Streit zwischen ihm und Anna bevor sie verheiratet waren. Henrik war außer sich gewesen und hatte gewütet. Anna hatte nichts gesagt. Sie hatte sich den Mantel angezogen, Henrik sagte damals auch ihr, dass man ihn nicht verlassen dürfe, Henrik dachte, dass es aus wäre, dass sie nicht zurückkommen würde.

Anna verließ ihn aber nicht und erwähnte mit keinem Wort Henriks damaligen Ausbruch.

Henrik und Anna hatten eine symbiotische Beziehung, ein sehr starkes Zusammengehörigkeitsgefühl.

Henrik meint, er erzähle das nicht als Entschuldigung sondern als Erklärung, wenn Karin ihn verlasse dann wäre er ausgeliefert.

Die letzten Monate waren für ihn wie eine Gnadensituation, es war nett von Karin so früh zurückzukommen.

Karin will nicht darüber reden. Henrik dreht die Lampe ab.

Henrik meint er glaube manchmal dass eine unfassbare Strafe zu erwarten sei.

Zoom auf das Bild von Anna.

FYRA - NOGÅN VECKA SENARE BESÖKER HENRIK SIN FAR/VIER – FAST EINE WOCHE SPÄTER. HENRIK BESUCHT SEINEN VATER

Johan in seiner Bibliothek, liest ein Werk von Kierkegaard (Enten-Eller Ett Livs fragment). Henrik kommt herein, meint dass er vielleicht störe. Johan bejaht, fragt aber wie es ihm gehe. Sie sind nicht herzlich miteinander. Henrik druckst herum, versucht Smalltalk, spricht über Mariannes überraschenden Besuch. Johan will darauf nicht einsteigen und meint, Henrik wäre wohl nicht lange genug da um sie heute zu treffen da sie Preiselbeeren pflückt.

Johan fragt, was er eigentlich wolle. Henrik braucht Geld. Johan hält ihm seine bisherigen Schulden vor und dass er mietfrei in seiner Seehütte wohnt.

³⁴⁴ Wie in Teil 6 von *Szenen einer Ehe*

Johan erwähnt den Streit den Henrik und Karin miteinander hatten, Marianne hat ihm davon erzählt. Er fragt sich, wie Anna es mit ihm aushalten konnte. Henrik ist empfindlich berührt, nimmt sich aber zusammen und erzählt von einem Cello, dass er für Karin kaufen möchte. Johan befürchtet, Henrik lasse sich über den Tisch ziehen und verlangt die Adresse des Verkäufers.

Henrik fragt, woher die Feindschaft Johans kommt. Johan erzählt, Als Henrik 18 Jahre alt war sei er sehr krank gewesen, Johan war zu ihm gekommen und hatte zugegeben dass er ein schlechter Vater gewesen war und sich bessern wolle. Henrik hatte ihn abgewiesen. Johan kann seinen Hass akzeptieren, für ihn existiere Henrik kaum, wenn es Karin nicht gäbe wäre er nicht existent. Von Feindschaft könne also nicht die Rede sein.

Henrik akzeptiert Johans Erklärung nicht und meint, dass die Geschichte vor fast 50 Jahren keine Erklärung sei.

Johan seufzt „Arme Anna“, Henrik ist aufgebracht und wirft die Schreibtischlampe zu Boden. Bevor sie ausgeht blendet sie auf in gleißendes Licht.

FEM – BACH/FÜNF – BACH

Marianne betritt eine Kirche, in der Orgelmusik zu hören ist. Marianne blickt sich um, setzt sich in die vorderste Reihe.

Der Organist (Henrik) klappt sein Notenbuch zu und kommt die Treppe herunter. Marianne spricht ihn an. Henrik nutze die Morgenstunden um Orgel zu spielen.

Henrik erzählt von Karins Konzert in der Kirche, davon dass er ein Buch über die Johannes-Passion von Bach schreibe. Karin sei eine sehr begabte Musikerin, Henrik ihr Lehrer. Marianne bemerkt, dass er sehr auf sie fixiert ist. Henrik setzt sich. Marianne meint dass Karin Anna ähnlich sei. Henrik beginnt zu weinen sobald von Anna die Rede ist. Sie ist vor zwei Jahren gestorben und es tut immer noch gleich weh. Das Leben sei zu einem Ritual geworden, Henrik invalidisiert. Karin gebe seinem Leben Bedeutung. Er denke oft an den Tod, beschreibt seine Vorstellung davon. In der Musik bekäme er eine Ahnung davon.

Henrik lädt Marianne zum Abendessen ein, er müsse gehen um Karin zu unterrichten.

Henrik setzt sich zu Marianne und fragt, ob er Johan verklagen könnte, Geld raus zu rücken, er denkt dass auch Marianne wegen Johans Geld hier ist. Marianne verneint das, Henrik fragt ob sie mit Johan schlafe. Marianne bemerkt den plötzlichen Umschlag in Grobheit, Henrik entschuldigt sich und gibt zu, Johan zutiefst zu hassen. Er wünsche Johan den Tod an einer qualvollen Krankheit.

Henrik meint dass er manchmal glaubt, nicht ganz zurechnungsfähig zu sein da er ständig unter Schmerzen leide. Er geht, zögert kurz an der Tür.

Marianne bleibt zurück, will ebenfalls gehen. Da bricht hinter ihr ein Sonnenstrahl durchs Fenster der auf das Altarbild scheint. Marianne dreht sich um und sieht ein mittelalterliches, farblich gefasstes Relief vom letzten Abendmahl. Marianne faltet die Hände, schließt die Augen, und blickt dann in die Kamera.

SEX – ETT ANBUD/SECHS – EIN ANGEBOT

Johan hört sehr laut Beethovens 9. Sinfonie in seinem Arbeitszimmer.

Karin kommt ins Haus, geht die Treppen hinauf, bleibt vor der Tür stehen richtet Haare und Kleid, klopft an, keine Antwort, geht hinein. Johan sitzt vor den Boxen.

Karin geht zu ihm, tippt ihn an die Schulter. Johan dreht Musik ab, freut sich dass Karin da ist. Sie sprechen über Anna. Auch Johan hat ein Bild von ihr, dasselbe wie auf Henriks und Karins Nachttisch.

Fröken Nilson hatte Karin gesagt, dass Johan etwas mit ihr besprechen wolle.

Johan hat einen Brief von Iwan Schablow bekommen. Der hatte Karin bei einem Konzert gesehen und sei begeistert von ihrem Talent gewesen aber auch besorgt, dass Fehler, die sie aufgrund ihrer mangelhaften Ausbildung macht fatal für ihre Zukunft als Musikerin seien. Schablow hatte versucht mit dem Vater zu sprechen, der nur abweisend war. Deshalb wende er sich an den Großvater. Er kann Karin anbieten, an der Sibelius-Akademie in Helsinki vorzuspielen.

Johan wird sich um ihre finanziellen Angelegenheiten kümmern, er hat auch mit dem Celloverkäufer verhandelt.

Karin ist überwältigt, weiß nicht was sie sagen soll. Johan meint dass ihre Entscheidung Einfluss auf nahe stehende Menschen hat. Johan weiß, dass Henrik darunter leiden wird.

Johan spricht vom emotionalen Analphabetismus, dass Marianne denke er kenne sich mit Gefühlen nicht aus. Er meint, dass die Welt durch Annas Existenz erträglicher wurde. Dass mit ihrem Tod das Licht weniger wurde.

Karin geht, Johan dreht die Musik wieder auf.

Karin setzt sich an den Treppenfuß.

Sie hat eine Vorstellung von sich am Cello sitzend vor weißem Hintergrund. Sie wird immer kleiner bis sie ganz verschwunden ist.

SJU – BREVET FRÅN ANNA/SIEBEN – ANNAS BRIEF

Marianne liest in einer Anwalts-Zeitung. Karin kommt herein, sie ist offensichtlich aufgewühlt. Marianne zieht sie auf den Sessel. Karin umarmt Marianne und gibt ihr einen Brief, der von Anna an Henrik adressiert war. Sie hatte ihn eine Woche vor ihrem Tod geschrieben. Karin muss vorlesen weil Marianne die Handschrift nicht lesen kann. Karin trinkt einen Schluck Whiskey und beginnt zu lesen. Anna schreibt ihm, weil Henrik sie nicht besuchen durfte weil er verkühlt war. Anna bittet Henrik, Karin nicht festzubinden, die emotionale Bindung zwischen ihnen nicht auszunutzen und sie gehen zu lassen. Karin bricht in Tränen aus, kann nicht weiter lesen.

Marianne fragt warum Karin gekommen ist. Sie will keine guten Ratschläge sondern reden, weil sie sich dann fühle als hätte sie alles im Griff. Das was Anna vorhergesagt hatte ist eingetroffen: Karin kann nicht weg da Henrik sonst sterben wird. Sie kann das Angebot Johans nicht annehmen. Henrik wird im Orchester aufhören da sie umstrukturieren und er dadurch seine leitende Funktion verlieren wird. Sie kann die Schuld nicht auf sich nehmen dass Henrik sich etwas antäte wenn sie ginge.

Marianne fühlt nicht wie sie. Sie legt Hand auf den Brief und sagt „Annas Liebe“, Karins Hand kommt hinzu und Karin meint dass es wohl dieser Brief ist, der Liebe ist. Marianne weiß es nicht.

ÅTTA – SARABAND/ACHT - SARABANDE

Henrik blättert in Noten, hat zwei Notenständer in der Wohnküche aufgestellt. Karin kommt herein, zieht ihre Weste aus, trinkt Wasser. Henrik hat Bachs Cellosuiten vorbereitet, da er und sie eine Anfrage für ein Konzert im November bekommen habe. Karin entgegnet dass diese zu schwer seien, Henrik meint, sie sollten wie im Dialog spielen, was Karin nicht schafft übernehmen er. Karin ist nicht begeistert, meint sie müsse fürs Vorspielen üben. Henrik meint sie sei gut genug. Er bringt die Cellos, erzählt er sei nicht mehr Konzertmeister und könne Karin dadurch auf ganz andere Weise helfen. Das sei ihm ein Trost.

Karin blickt zu Boden, Henrik merkt, dass etwas nicht stimmt. Karin beginnt zu weinen, sie weiß nicht wie sie es angehen soll mit ihm zu reden. Henrik geht zu ihr, legt ihr Cello auf den Boden, stellt seinen Stuhl direkt vor ihren, setzt sich. Henrik meint dass Karin mit dem Großvater gesprochen habe, und mit Marianne. Karin meint dass Henrik immer für sie entschieden habe, „Papa weiß es am besten.“ Sie streichen einander über Kopf und Gesicht, küssen einander auf den Mund, Karin reißt sich los. Sie holt Annas Brief heraus. Henrik ist darüber aufgebracht, als Karin gehen will entschuldigt er sich jedoch.

Karin meint dass es wehtun werde. Sie habe sich entschieden, das erste Mal in ihrem Leben. Hätte sie von dem Brief gewusst, wäre es anders gewesen. Karin wird nach Hamburg reisen, in eine Schule für junge Orchestermusiker. Sie wird durch Europa reisen, Konzerte geben. Das sei genau was sie will. Karin weint. Das Konservatorium sei immer der Wunsch des Vaters gewesen. Die Ausbildung in Hamburg werde 2 Jahre dauern, danach folge 1 Jahr Praktikum. Johan werde sie finanziell unterstützen.

Karin will nicht Solistin werden, sie will in einem Klangkörper zu Hause sein, sie streicht dem Vater übers Gesicht. Sie will selbst bestimmen, ihr eigenes Leben leben, ein normales Leben und nicht das Surrogat für ihre Mutter sein. Das sei jetzt vorbei.

Karin will rausgehen.

Henrik meint, sie sollen sich einen schönen Abschluss machen, will, dass sie die, anfangs vorgeschlagene 5. Saraband spielt.

Karin setzt sich und beginnt zu spielen.

NIO – AVGÖRANDE/NEUN – DIE ENTSCHEIDUNG

Marianne spricht am Telefon, Johan sitzt beim Essen.

Henrik hat versucht, Selbstmord zu begehen, er wurde aber im letzten Moment entdeckt.

Marianne meint sie sollte Karin anrufen, weiß aber nicht ob sie Karin erreicht, da sie auf dem Weg nach Hamburg ist. Johan meint, dass Henrik nicht einmal schaffen würde, sich das Leben zu nehmen. Marianne ist darüber sehr aufgebracht, sie fragt woher Johans Verachtung käme.

Johan konnte nie damit umgehen, dass Henrik ihm immer ähnlicher wurde und dass er ihn mit einer „klebrigen Liebe“ umgeben wollte, sodass Johan ihn am liebsten wie einen zudringlichen Hund weggetreten hätte.

Er befürchtet, dass Karin ihre Ausbildung abbrechen wird. Johan ist wütend weil Henrik genau wusste, dass Karin sehr viel Schuld auf sich nehmen werde. Er bittet Marianne Karin Bescheid zu geben. Annas Tod sei eine Katastrophe für alle gewesen, sie habe alles zusammengehalten.

Marianne sagt, sie sei knapp davor zu weinen, Johan versteht nicht warum, Marianne will es ihm nicht erklären.

TIO – VARGTIMME/ZEHN – DIE STUNDE VOR TAGESANBRUCH

Eine Uhr läutet.

Johan steht am Gang, im Nachthemd. Er dreht das Licht auf, will an die Tür klopfen lehnt sich aber nur daran und wimmert. Geht den Gang hinunter, setzt sich zusammengekauert hin und weint. Steht auf, geht zur Tür und öffnet sie, ruft Marianne. Johan ist verstört und hat Angst, er lacht hysterisch. Marianne bietet ihm an, sich zu ihr legen. Johan zieht sein verschwitztes Nachthemd aus, auch sie soll sich ausziehen.

Als sie im Bett liegen fragt Johan Marianne warum sie gekommen sei. Marianne antwortet, sie habe sich eingebildet, Johan hätte sie gerufen.

EPILOG

Schwarz-Weiß-Foto der letzten Einstellung (Marianne und Johan im Bett).

Marianne sitzt wieder am Foto-Tisch. Sie erzählt, dass sie bis Oktober geblieben ist.

Dass sie danach jeden Sonntag telefonierten, bis einen Sonntag Fröken Nilson abhob und meinte Johan sei zu müde zum telefonieren, er würde schreiben. Marianne schrieb zwar Briefe, bekam aber keine Antwort.

Sie fühlt sich etwas einsam, denkt manchmal an Anna. Sie holt ihr Bild hervor und fragt sich, wie sie gesprochen und sich bewegt hat, ein fast unmerkliches Lächeln liege in ihrem Blick. Annas Gefühle, Annas Liebe. Marianne blickt zur Seite.

Als sie heimkam besuchte sie die Tochter Martha im Heim.

Rückblende Pflegeheim: Martha sitzt am Bett, Marianne setzt sich ihr gegenüber auf einen Stuhl, streicht ihr übers Gesicht, nimmt die Brille ab. Martha zuckt zusammen, öffnet die Augen und schaut Marianne einige Sekunden an. Schließt danach die Augen wieder.

Zurück: Marianne meint dass sie in diesem Moment zum ersten Mal ihre Tochter wirklich berührt habe. Sie weint.

8.3 Abstract

In meiner Arbeit zu *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* wird anhand der Untersuchungsparameter „Melodram“ und „Serialität“ untersucht, wie die Erzählung über einen längeren Zeitraum hinweg mit Unterbrechungen funktioniert.

Es stellte sich eingangs die Frage, wie die Faszination von Zuschauern am „privaten“ Alltag fiktiver Figuren anhaltend so groß bleiben kann, dass sie immer wieder zum Fernsehgerät zurückkehren und mithilfe ihres durch die Serienrezeption angeeigneten Vorwissen die Handlung (welche meist simpel und vorhersehbar ist) antizipieren.

Woraus entsteht das Vergnügen an melodramatischen Serien, deren Hauptcharakteristikum die Redundanz und somit Wiederholung ist?

Scener ur ett äktenskap erschien 1973 als sechsteilige Mini-Serie. Damit war Bergman wesentlich früher als andere melodramatische Hauptabendserien dran und der internationale Erfolg als gekürzter Kinofilm lässt den Einfluss vermuten, den *Scener ur ett äktenskap* nachfolgende Fernsehmacher hatte.

Die Fortsetzung in *Saraband*, welche 30 Jahre später als Fernsehfilm produziert wurde, ist auch in Hinsicht auf Serialität interessant, da die Unterbrechung der Handlung letztlich den Realismuseindruck von Marianne und Johan zusätzlich unterstreicht. Sie haben in der Zeit zwischen *Scener ur ett äktenskap* und *Saraband* „unbeobachtet“ weitergelebt, sind gealtert wie reale Personen altern und rekapitulieren ihre gemeinsame Geschichte.

War *Scener ur ett äktenskap* ausschließlich auf Marianne und Johan konzentriert, wird in *Saraband* den Kindern mehr Raum gegeben und die Konflikte, die unterschwellig brodeln brechen ganz im melodramatischen Sinn des „excess“ im Laufe der Handlung auf.

Serialität und Melodram als Grundelemente lassen Figuren als „alte Bekannte“ erscheinen, welche der Zuschauer selbst sein könnte. Die Redundanz trägt wesentlich zum wichtigen Realismuseindruck bei, da die Alltäglichkeit und Vorhersehbarkeit der Konflikte und Serienhandlungen mit dem realen Alltag der Zuschauer korreliert.

8.4 Curriculum Vitae

Name: Anna Zethner

Geburtsdaten: 24. September 1983, Wien

Ausbildung:

1998 – 2003	Höhere Lehranstalt für wirtschaftliche Berufe, Theresianum Eisenstadt
seit 2003	Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaft Schwerpunkte in Kunstgeschichte, Kostüm- und Ausstattungswesen, Philosophie.

2003	Teilnahme am „Haydn Media Camp“ (Produktionsleitung beim Drehen eines Making-Of)
2005 – 2008	Praktika im Österreichischen Jüdischen Museum Eisenstadt
2007	Praktikum Galerie Heike Curtze , 1010 Wien
2006	Online-Magazin www.debut.at
2006	Filmprojekt <i>Carmen im Bach</i>