



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„»That's what it used to be like«

Über das melancholische und nostalgische Potenzial
und dessen Inszenierung in den Filmen von Wes
Anderson“

Verfasser

Hannes Fuchshofer

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Prof. Dr. Ramón Reichert

Inhaltsverzeichnis

DANKSAGUNG	6
VORWORT	7
EINLEITUNG	8
1. BEGRIFFSERKLÄRUNG	13
1.1 Die »Melancholische Komödie«	13
1.2 Melancholie – ein Begriff im Wandel der Zeiten	16
1.3 Die Sinnsuche des Melancholikers	24
1.4 Nostalgie – melancholische Sehnsucht nach der Vergangenheit	27
1.5 Exzentrik – schrullige Sonderlinge	33
1.6 Entschlossen verschlossene Gefühle – Apathie und Lethargie	40
2. FORSCHUNGSFRAGEN UND THESEN	44
3. DIFFERENTE THEORETISCHE ZUGÄNGE DER FILMANALYSE	46
4. FIGURENANALYSE	49
4.1 Max Fischer	50
4.2 Steve Zissou	54
4.3 Margot Tenenbaum	58
4.4 Richie Tenenbaum	62
4.5 Die Whitman Brüder	65
4.6 Filmübergreifende Figurenmerkmale	66
5. EMOTIONS- UND STIMMUNGSERZEUGUNG IM FILM	68

6. DRAMATURGISCHE ANALYSE	71
6.1 Figurenkonstellation	71
6.2 Orte	72
6.3 Andersons Topoi und Sujets	74
6.3.1 Reise	74
6.3.2 Persönlichkeits- und Sinnfindung	75
6.3.3 Kindheitserinnerung, Vergangenheit und Nostalgie	77
6.3.4 Krankheiten und Todesfälle	80
6.3.5 Dysfunktionale Familienstrukturen und schlechte Eltern	82
6.3.6 Ausbruchsphantasien: Kind will Erwachsener sein – Erwachsener will Kind sein	87
7. FILMISCH-TECHNISCHE ANALYSE	91
7.1 Mise-en-Scène, Bildsprache und Komposition	91
7.1.1 Bildsprache und Komposition des Filmbildes	91
7.1.2 Details in der Bildkomposition	93
7.1.3 Kamera	95
7.1.4 Farbe und Licht	97
7.2 Die Melancholische Einstellung	101
7.3 Die Nostalgische Einstellung	105
7.4 Musik und Soundtrack	108
8. CONCLUSIO	112
9. LITERATURVERZEICHNIS	114
9.1 Bibliographie	114
9.2 Filmographie	121
9.3 Abbildungsverzeichnis	123
9.4 Musikverzeichnis	125
10. ABSTRACT	127
11. CURRICULUM VITAE	128

*Wie die Gefahr des Tauchers der Tintenfisch,
so des Grüblers die Melancholie.*

- Christian Morgenstern

gewidmet meinen Eltern
– in unermesslicher Dankbarkeit

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbständig angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher weder in gleicher noch in ähnlicher Form einer andern Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Des Weiteren habe ich mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Wien, Jänner 2015

Danksagung

Ich möchte an dieser Stelle all jenen Menschen danken, die mich im Laufe meines Studiums fortwährend unterstützt haben, vor allem in der Endphase.

Im Besonderen danke ich meiner lieben Freundin Constanze, meinen Freunden Dominik, Mariella, und Sophie und meiner lieben Schwester Ingrid

doch allen voran danke ich meinen liebevollen Eltern – für ihren Zuspruch, ihre Motivation und für ihre Geduld.

Ich danke euch ihr lieben Menschen!

Besonderer Dank gilt auch meinem Betreuer Prof. Dr. Ramón Reichert, der mir die ganze Zeit mit fachkundiger Hilfe zur Seite stand.

Vorwort

Es war für mich relativ schnell klar, dass ich mich bei meiner Diplomarbeit mit Wes Anderson befassen möchte. Zu nahe gehen mir seine Filme, nur allzu gut gefallen mir seine Bildsprache, seine Musik, seine skurrilen Figuren und seine Liebe zu Details. Sein Hang für vergangene Dinge ist mir nur allzu bekannt, denn auch ich bin überaus nostalgisch veranlagt. Seine Filme faszinieren und berühren mich gleichermaßen. Doch wie soll ich darüber eine Arbeit schreiben, auf welchen Teil seiner Filme soll ich mich konzentrieren?

Da mich vor allem die Machart der Filme als Komödie mit sensiblen, melancholischen Momenten beeindruckt und mich stets beschwingt das Kino verlassen ließ, beschloss ich darüber zu forschen und zu schreiben. Das Prüfen der Lektüre nahm lange Zeit in Anspruch und je mehr ich über Melancholie las, desto mehr schien sie von mir selbst Besitz zu ergreifen. Mir war nicht klar, dass alles was dort so stand ebenso auf mich zutraf. Ich kämpfte mich schließlich durch, mit einigen Erkenntnissen über mich selbst und – Gott sei's gedankt – auch solchen, die ich für meine Arbeit verwenden konnte.

In der folgenden Arbeit widme ich mich nun dem Autorenfilmer Wes Anderson, der es meines Erachtens wie kein Zweiter versteht, Filme mit seiner persönlichen Note zu versehen und emotional aufzuladen, wobei er diese traurig-schönen Emotionen auch auf den Zuschauer zu übertragen weiß – und das auf äußerst ästhetische und virtuose filmische Art und Weise.

Der theoretische, erste Teil mag etwas lang geraten sein und für manch einen Filmwissenschaftler eher am Rande der Filmwissenschaft, doch ist es mir ein Anliegen, die zentralen Begriffe dieser Arbeit einem präzisen philosophischem Diskurs zu unterziehen – nicht nur weil es meinem Interesse entspricht und ein geneigter Leser aufschlussreiche Erkenntnisse daraus zu ziehen vermag, sondern auch weil das Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften zu den geisteswissenschaftlichen Studien zählt und immerhin mit einem Magister der Philosophie abgeschlossen wird.

Einleitung

Seit den späten 1990er Jahren sorgt eine neue Art der Hollywoodkomödie neben großen, zuverlässigen Mainstream-Kassenschlagern wie dem Teenager-Klamauk von *AMERICAN PIE* (1999, Paul Weitz/Chris Weitz) und *SCARY MOVIE* (2000, Keenen Ivory Wayans) sowie den klassischen *Romantic Comedies* der Sorte *NOTTING HILL* (1999, Roger Michell) und *YOU'VE GOT MAIL* (1998, Nora Ephron) für einigen neuen Schwung. Filme wie *PUNCH-DRUNK LOVE* (2003, Paul Thomas Anderson), *LOST IN TRANSLATION* (2003, Sofia Coppola), nach den Drehbüchern von Charlie Kaufman *BEING JOHN MALKOVICH* (1999, Spike Jonze) und *ADAPTATION* (2002, Spike Jonze) unter der Regie von Spike Jonze sowie *ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND* (2004, Michel Gondry), *THE SQUID AND THE WHALE* (2005, Noah Baumbach) und *GREENBERG* (2010, Noah Baumbach) von Noah Baumbach, *LITTLE MISS SUNSHINE* (2006, Jonathan Dayton/Valerie Faris), *ABOUT SCHMIDT* (2002, Alexander Payne), *GARDEN STATE* (2005, Zach Braff), *RUSHMORE*¹ (1998, Wes Anderson), *THE ROYAL TENENBAUMS*² (2001, Wes Anderson), *THE LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU*³ (2004, Wes Anderson) und *THE DARJEELING LIMITED*⁴ (2007, Wes Anderson) von Wes Anderson. Sie erarbeiteten sich einen speziellen Ruf und einen immer größer werdenden Platz im persönlichen Programm der Kleinkinobesucher und Filmliebhaber. Aufgrund ihrer eigenwilligen Inhalte, Machart, Ästhetik und nicht zuletzt auch wegen ihrer liebenswürdigen, skurrilen Figuren schafften sie es, all jene, „die auf der Suche nach einem Sehvergnügen zwischen intellektuellem Anreiz und Unterhaltung, Gemüthaftigkeit und ironischem Witz“⁵ sind, zu überzeugen und gleichermaßen auch breite Zustimmung bei Publikum und Kritik zu finden. Die Filme waren in einer gewissen Form 'anders', „trotz ihrer Einbettung ins Hollywoodsche-Produktions- und Vermarktungssystem“⁶ und es gelang ihnen ein besonderes Kunststück: sie eroberten sich einen Platz zwischen Blockbuster- und Arthouse-Filmen. Durch diese außerordentliche Klassifizierung wurden die großen Produktionsfirmen (*Buena Vista Pictures*, *Touchstone Pictures*, *Sony Pictures*, *Fox*

¹ *Rushmore*, Regie: Wes Anderson, USA 1999.

² *The Royal Tenenbaums*, Regie: Wes Anderson, USA 2001.

³ *The Life Aquatic With Steve Zissou*, Regie: Wes Anderson, USA 2004.

⁴ *The Darjeeling Limited*, Regie: Wes Anderson, USA 2007.

⁵ Hettich, Katja, *Die Melancholische Komödie – Hollywood außerhalb des Mainstreams*. Marburg: Schüren 2008. S.6.

⁶ Ebd. S.6.

Searchlight Pictures, Focus Features, Columbia Pictures, New Line Cinema, Miramax usw.) auf die neue Strömung aufmerksam und unterstützten jene Filme mit, für sie vergleichsweise zu anderen Blockbustern, eher geringen finanziellen Mitteln und deren späteren Vertrieb. Doch gemessen an ihren eher günstigen Entstehungskosten ergeben die Produktionen für die Major Studios dennoch solide Einnahmen.⁷ Ein weiterer Vorteil der Beteiligung der Major Studios neben der Finanzierung, dem Vertrieb und der wirksamen Werbung und Presse ist, dass viele Rollen mit bekannten Schauspielern besetzt werden können, wie Bill Murray, Ben Stiller, Owen Wilson, Luke Wilson, Natalie Portman, Gwyneth Paltrow, Anjelica Huston, Gene Hackman, Willem Defoe, Kate Winslet, Jim Carrey, Cameron Diaz, John Cusack, Nicolas Cage, Scarlett Johansson, Cate Blanchett, Adam Sandler, Adrien Brody usw. und sich somit der Bekanntheitsgrad der Filme noch weiter verbreitet. Für die Schauspieler andererseits ist es eine ausgezeichnete Gelegenheit sich in etwas anderen Rollen zu präsentieren und eine Charakterdarstellung abzuliefern, die vielleicht nicht immer ihrem bisherigen Rollentypus entspricht und manch einer ihnen überhaupt nicht zutraut. Auffallend ist, dass es meist einen positiven Trend bei den Kritiken gibt, welche die schauspielerische Leistung in eben jenen Filmen betreffen⁸, weshalb es kaum wunderlich erscheint, dass so viele Schauspielstars einer Beteiligung zusagen.

All diese Filme sind trotz ihrer speziellen Eigenart eng miteinander verknüpft und bilden angesichts ihrer Thematik und Ästhetik ein eigenes Subgenre, ein Zwischenstück von Komödie und Tragödie, welches sich einer deutlicheren Einordnung entzieht. Zur Benennung dieses Hybridcharakters möchte ich den von Katja Hettich eingeführten Begriff der »Melancholischen Komödie«⁹ weiter verwenden, da er meines Erachtens dieses „[oszillieren] zwischen komischer und ernster bzw. trauriger Stimmung“¹⁰ sehr treffend beschreibt. Emotion und Gefühl spielen in diesen Filmen eine zentrale Rolle und erzeugen auf eigene Weise ein sonderbares Schweben zwischen Empfindsamkeit und apathischer Distanz.

⁷ Ebd. S.9.

⁸ Zudem kommen Nominierungen und Auszeichnungen bei diversen Preisverleihungen: so erhielt Bill Murray allein für *LOST IN TRANSLATION* 18 Auszeichnungen u.a. einen *Golden Globe* und eine Nominierung für die *Academy Awards*, für *RUSHMORE* erhielt er 6 Auszeichnungen [Vgl. www.imdb.com/name/nm0000195/awards?ref_=nm_awd, Zugriff: 05.01.2015.]

⁹ Vgl. Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.7.

¹⁰ Ebd. S.7.

Anfangs noch als Geheimtipp gehandelt, bahnen sich nun die Filme der Melancholischen Komödie einen Weg zu den prestigeträchtigsten Filmfestivals¹¹ und fanden zahlreiche Fans. Die Filmemacher erschaffen eigene, kleine, unkonventionelle Filmwelten, in denen sich extravagante Figuren tummeln, und heben sich dramaturgisch und stilistisch deutlich von Blockbusterproduktionen aus Hollywood – wie vergleichsweise die mit viel Geld produzierten Filme AVATAR (2009, James Cameron), TRANSFORMERS (2007, Michael Bay), PIRATES OF THE CARIBBEAN: THE CURSE OF THE BLACK PEARL (2003, Gore Verbinski) oder die eingangs genannten Komödien und *Romantic Comedies* – ab.

Auch der von Francois Truffaut, inmitten der 1950er Jahre rund um die *Cahiers du cinéma*, geprägte Begriff des Autorenfilmers wird immer wieder mit einigen der oben genannten Regisseure in Verbindung gebracht und verstärkt zusätzlich den künstlerischen Ausdruck der Filme. Die Charakterisierung mit diesem geschichtsträchtigen, berüchtigten und nach wie vor sehr schwierig zu definierenden Begriff des Autorenfilmers sehe ich als durchaus zulässig, so ist es der Fall, dass die Regisseure der Filme zumeist auch als Autoren oder Co-Autoren des Drehbuchs mitwirken, bzw. ganz eng mit dem Drehbuchautor zusammenarbeiten und es ihnen gelingt, dem Film einen unverkennbaren, persönlichen Stempel aufzudrücken. Sie sind also geistiger Urheber und zentraler künstlerischer Gestalter der Werke und entsprechen somit dem Verständnis des Autorenfilmers nach der *politique des auteurs*.¹²

Der Erfolgslauf der Regisseure und ihrer Filme geht bis dato stetig weiter, diverse Preise und Nominierungen bei Award-Auszeichnungen¹³ und Filmfestspielen sorgen dafür, dass ihre neuen Produktionen mit freudiger Spannung erwartet werden¹⁴ und gleichsam für viele Filmbegeisterte Höhepunkte des Kinojahres

¹¹ Die diversen Filme wurden bei verschiedenen A-Festivals gezeigt, u.a. auf der *Berlinale* (z.B. THE ROYAL TENENBAUMS und THE LIFE AQUATIC), in Cannes (z.B. ABOUT SCHMIDT und PUNCH-DRUNK LOVE), Venedig (z.B. THE DARJEELING LIMITED und LOST IN TRANSLATION) und Locarno (LITTLE MISS SUNSHINE).

¹² Vgl. Astruc, Alexandre, *Naissance d'une nouvelle avant-garde. La camera-stylo*. In: Douchet, Jean, *Nouvelle Vague*. Paris: Hazan 1998.

¹³ Für das Drehbuch von LOST IN TRANSLATION gewann Sofia Coppola den populären *Academy Award*, ebenso Charlie Kaufman für das Drehbuch zu ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND; nominiert in diversen Kategorien waren u.a. Wes Anderson für THE ROYAL TENENBAUMS, Spike Jonze und Charlie Kaufman für BEING JOHN MALKOVICH und ADAPTATION.

¹⁴ Vgl. z.B. Gerold, Andreas, *Wes Anderson zeigt ein bißchen mehr von Mr. Fox*. www.moviepilot.de/news/wes-anderson-zeigt-ein-bichen-mehr-von-mr-fox-103845, Zugriff: 15.12.2014.

bilden¹⁵. Sie sind nun Teil der zeitgenössischen Populärkultur und prägen bereits jüngere Generation von Filmemachern.

In der folgenden Arbeit will ich mich nun mit einem dieser Regisseure beschäftigen, welcher meiner Meinung nach der hervorstechendste Schöpfer¹⁶ solcher Melancholischer Komödien ist: Wes Anderson.

Die Filme Wes Andersons weisen alle immer wiederkehrende Themen auf, folgen seiner unverkennbaren, eigentümlichen Bildästhetik, sind voller liebevoll platzierter Details und bestechen durch ihre kuriosen, absonderlichen und emotionalen Figuren. Eben diese Charaktere in Andersons bisherigem filmischen Œuvre sind gezeichnet von bestimmten Gemütsbewegungen, die sich filmisch widerspiegeln, also zur Stimmung des Films beitragen und häufig auch die Handlung antreiben: scheinbar alle Figuren sind von Melancholie, Nostalgie, Apathie, Exzentrik und einer eigenen inneren Ermüdung, einer Überdrüssigkeit der Welt geprägt. Anderson schafft es diese Gefühlslagen, die bezeichnend für seine Filme sind, den Zuschauern verständlich näherzubringen – aber wie schafft er dies? Welche Elemente und filmischen Mittel verwendet er, um die gewünschten Emotionen auszudrücken und die Zuschauer emotional zu affektieren? Gibt es so etwas wie eine melancholische Einstellung, eine spezielle apathische oder nostalgische Einstellung? Wie wählt Anderson seinen Bildausschnitt und wo positioniert er seine Figuren darin? Wie wichtig sind die zahlreichen Details und Requisiten in seinen Filmen und was tragen sie bei? Was für eine Rolle spielt der Soundtrack und wie verwendet er Musik um Szenen zu emotionalisieren? Welche wiederkehrenden Themen, die oftmals Auslöser oder Katalysator der emotionalen Gefühlslage der Figuren sind, gelten als

und Dietz, Jason/Kimbell, Keith, 2014 *Movie Preview: 50 Noteworthy Films (and 10 Potential Bombs)*. www.metacritic.com/feature/most-anticipated-movies-2014, Zugriff: 03.12.2014.

¹⁵ Die Filme kommen immer wieder in diversen Kritiker-Bestenlisten eines Jahres vor z.B. auf der Filmkritikseite *Rotten Tomatoes*: im Jahr 1998: RUSHMORE (Platz 10) [www.rottentomatoes.com/top/bestofrt/?year=1998, Zugriff: 04.01.2015.]; im Jahr 2002: ADAPTATION (Platz 16), ABOUT SCHMIDT (Platz 36), THE ROYAL TENENBAUMS (Platz 59), PUNCH-DRUNK LOVE (Platz 68) [www.rottentomatoes.com/top/bestofrt/?year=2002, Zugriff: 04.01.2015]; im Jahr 2003: LOST IN TRANSLATION (Platz 4) [www.rottentomatoes.com/top/bestofrt/?year=2003, Zugriff: 04.01.2015]; im Jahr 2004: ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND (Platz 9), GARDEN STATE (Platz 48) [www.rottentomatoes.com/top/bestofrt/?year=2004, Zugriff: 04.01.2015]; im Jahr 2005: THE SQUID AND THE WHALE (Platz 7) [www.rottentomatoes.com/top/bestofrt/?year=2005, Zugriff: 04.01.2015]

¹⁶ Wes Anderson bleibt dem Stil der melancholischen Komödie in all seinen Filmen treu, wohingegen Regisseure wie z.B. Paul Thomas Anderson, Spike Jonze und Michel Gondry sich auch in anderen Genres versuchen.

typisch für die Filme von Wes Anderson und wie baut er seine emotionalen Spannungsfelder auf? Auf den Punkt gebracht: meine Arbeit beschäftigt sich mit dem melancholischen und nostalgischen – ferner auch dem exzentrischen und apathischen – Potenzial von Figuren, Sujets und der filmischen Inszenierung.

Um zu diesen zentralen Punkten zu gelangen, werde ich mich schrittweise anhand thematischer und formalästhetischer Aspekte annähern und zuvor Hauptbegriffe wie Melancholie, Nostalgie, Apathie, Exzentrik philosophiehistorisch erläutern und versuchen, diese Begriffe ins 21. Jahrhundert zu führen, auf dass sie eine adäquate und zeitgemäße Anwendung zur Aufarbeitung meiner Hauptfrage finden. Die unterschiedlichen Filme werden auf diese Begriffe, welche gleichsam einen durchgehenden roten Faden innerhalb der Arbeit bilden, hin untersucht. Die verschiedenen Schichten meiner Frage werden in einzelne, thematisch zusammenpassende Kapitel unterteilt und anhand folgender vier Filme von Wes Anderson, in Anlehnung an die kognitionstheoretische Filmwissenschaft, auf ihre emotionale, affektive Wirkung hin analysiert: RUSHMORE (1998), THE ROYAL TENENBAUMS (2001), THE LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU (2004)¹⁷ und THE DARJEELING LIMITED (2007) inklusive dem Kurzfilm HOTEL CHEVALIER¹⁸ (2007). Die Filme werden hierbei nicht jeder für sich und nacheinander behandelt, sondern thematisch passende Szenen aus allen Filmen werden unter dem jeweiligen Punkt zusammengefasst.

¹⁷ Im Folgenden abgekürzt mit THE LIFE AQUATIC.

¹⁸ *Hotel Chevalier*, Regie: Wes Anderson, USA 2007.

1. Begriffserklärung

1.1 Die »Melancholische Komödie«

Manch einer könnte die Kategorisierung der Filme von Wes Anderson – oder aber auch von einigen der anfangs erwähnten Filmen – als Komödie anzweifeln, da sie nicht zwingend lustig erscheinen, oder aber einen speziellen, an das Absurde grenzenden, Humor haben, der nicht jedermanns Sache ist und auch nicht von allen verstanden wird. Kennzeichnend dafür ist Jack Nicholsons Dankesrede bei den 60. Golden Globe Awards 2003, als er die Auszeichnung für den besten Hauptdarsteller in einem Drama für seine Leistung in ABOUT SCHMIDT mit den Worten „Well I don’t know whether to be happy or ashamed because I thought we made a comedy“¹⁹ entgegennahm.

Im Gegensatz zu Western, Actionfilm und Horrorfilm usw. ist die Genredefinition einer Filmkomödie auch nicht durch klare Konventionen abgesteckt.²⁰ Eine Komödie wird meist als ein Film verstanden, der Lachen verursacht, oder dies zumindest versucht.²¹ Katja Hettich meint hierzu sehr treffend: „Der weniger missverständlichen Bezeichnung »Melancholisch-komischer Film« [wird] seiner Prägnanz wegen jedoch das Etikett der Melancholischen Komödie vor[gezogen].“²² Doch abgesehen von einigen festgeschriebenen Merkmalen einer Komödie wie kuriosen Figuren, einem in mancher Hinsicht komisch-lustigem Klima²³ und dem Auftreten einiger Gags²⁴ trägt vor allem die entsprechende Vermarktung durch die Hollywood Studios dazu bei, dass diese Filme als Komödien betitelt werden.²⁵ Weiters wird den Zuschauern allein schon durch die Besetzung der Rollen durch Schauspieler, die sich vor allem im Bereich der Filmkomödie einen Namen gemacht haben, suggeriert, dass es sich bei dem vorliegenden Werk um etwas Lustiges handelt und auf diese Weise das Publikum in eine entsprechende Erwartungshaltung versetzt. Bill Murray, welcher in

¹⁹ [youtube.com/watch?v=zjUqZFkJpAo](https://www.youtube.com/watch?v=zjUqZFkJpAo), 0:58-1:03, Zugriff: 02.12.2013.

²⁰ Vgl. Neale, Steve/ Krutnik, Frank, *Popular Film and Television Comedy*. London: Routledge 1990. S.10-25.

²¹ Vgl. Ebd. S.15f.

²² Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.13.

²³ Gerald Mast definiert einen komischen Film als: “(a) one with a comic plot and comic climate or (b) one with a not necessarily comic plot but a pervasive enough comic climate so that the overall effect is comic.” (vgl. Mast, Gerald, *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. Indianapolis/New York: The Bobbs-Merill Company 1973. S.8.)

²⁴ *Reclams Sachlexikon des Films* definiert einen Gag als “witzigen, überraschenden und effektvollen Einfall, [...] dem die Absicht zugrunde liegt, das Publikum zum Lachen zu bringen.“ (Hüttenrauch 2002) In: Koebner, Thomas [Hrsg.], *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam 2002. S.235.

²⁵ Vgl. Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.13.

allen von mir ausgewählten Filmen von Wes Anderson mitwirkt, wurde vor allem durch seine Beteiligung der US-Comedyshow *Saturday Night Live* (TV-Serie, USA 1975-, NBC) und den folgenden Rollen in *GHOSTBUSTERS* (1984, Ivan Reitman), *GHOSTBUSTERS II* (1989, Ivan Reitman) und *GROUNDHOG DAY* (1993, Harold Ramis) bekannt. Ben Stiller, Owen Wilson und Luke Wilson sind Teil des sogenannten *Frat Pack*²⁶, einer Gruppe von Schauspielern, die seit Ende der 1990er Jahre in verschiedenen Konstellationen bei erfolgreichen Filmkomödien (z.B.: *ZOOLANDER* (2001, Ben Stiller), *OLD SCHOOL* (2003, Todd Phillips), *STARSKY & HUTCH* (2004, Todd Phillips)) mitgearbeitet haben. Der zumeist Grimassen schneidende Filmclown Jim Carrey mimt die männliche Hauptfigur in *INTERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND*. Zwar spielte Carrey auch schon ernster zu nehmende Rollen wie in *THE TRUMAN SHOW* (USA 1998, Peter Weir) und *MAN ON THE MOON* (USA 1999, Miloš Forman), doch kennt ihn die breite Masse eher aus Filmen wie *ACE VENTURA: PET DETECTIVE* (1994, Tom Shadyac), *THE MASK* (1994, Chuck Russell), *DUMB AND DUMBER* (1994, Peter Farrelly) und *BRUCE ALMIGHTY* (2003, Tom Shadyac). Adam Sandler gibt den männlichen Hauptpart in *PUNCH-DRUNK LOVE*, die Paraderolle des *comedian* aber ist meist die eines romantischen Narren oder idiotischen Kindskopfs in Filmen wie *HAPPY GILMORE* (1996, Dennis Dugan), *THE WEDDING SINGER* (1998, Frank Coraci), *BIG DADDY* (1999, Dennis Dugan) und *50 FIRST DATES* (2004, Peter Segal). Bevor Zach Braff in seinem Regiedebüt *GARDEN STATE* auch die Hauptrolle übernahm, machte er sich als schräger Arzt in der Krankenhaus-Sitcom *Scrubs* (TV-Serie, USA 2001-2010, NBC (01-08)/ABC (09-10)) einen Namen.

Der Begriff der »Tragikomödie« vermag sich zur Genredefinierung dieser Filme auch nicht so recht zu eignen. Zwar zeigt bereits der Name Tragikomödie die Verschmelzung von Komödie und Tragödie, doch präzisiert der Begriff der Melancholischen Komödie die Tonalität dieser Werke und grenzt zugleich diese

²⁶ Der Begriff wurde Ende der 1990er Jahre von der US-Zeitschrift *Entertainment Weekly* eingeführt. Zuerst galt dieser Titel jedoch Edward Norton, Leonardo DiCaprio, Matt Damon, Ben Afflek und Ryan Phillippe, die zur neuen Generation Hollywoods erklärt wurden. Bei einem Artikel über den Film *OLD SCHOOL* (2003) wurde dieser Begriff von der Tageszeitung *USA Today* erneut aufgegriffen und darauf auch von anderen Medien verwendet und setzte sich schließlich fest. Diesmal bilden die Schauspieler Ben Stiller, Owen Wilson, Vince Vaughn, Luke Wilson, Will Ferrell, Jack Black und Steve Carell das *Frat Pack*.

(1) Vgl. Daly, Steve, *Introducing The Frat Pack*. *Entertainment Weekly*, 24.04.1998. www.ew.com/ew/article/0,,282766,00.html, Zugriff: 28.11.2013.

(2) Vgl. Włoszczyna, Susan, *Wilson and Vaughn: Leaders of the 'Frat Pack'*. *USA Today*, 15.06.2004. usatoday30.usatoday.com/life/movies/news/2004-06-15-frat-pack_x.htm, Zugriff: 28.11.2013.

neueren Filme von früheren tragikomischen Filmen wie jenen von Charlie Chaplin, Ernst Lubitsch und Billy Wilder ab. Während in *THE KID* (USA 1921, Charlie Chaplin), *THE SHOP AROUND THE CORNER* (USA 1940, Ernst Lubitsch) oder *THE APARTMENT* (USA 1960, Billy Wilder) die tragischen Bestandteile aus dem „Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft [entstehen, so entspringt] die akute Krise [...] in den Melancholischen Komödien jedoch aus dem Innenleben der Figuren und nicht erst aus der Konfrontation mit der Außenwelt.“²⁷

Gesellschaftskritik wird nur selten, sofern überhaupt geübt, vielmehr leiden die melancholisch-tragikomischen Figuren an ihren eigenen Ängsten und Sehnsüchten, begeben sich auf Sinnsuche um ihrer Depression zu entfliehen. Die Filmemacher wenden sich bewusst von der wirklichen Welt, ihren sozialen und politischen Ereignissen ab und erschaffen ihre parallelen Universen. „Dieses Abrücken von der realen Gegenwartswelt drückt sich auch deutlich in der speziellen Ästhetik der Filme aus, die diese als idiosynkratische Konstrukte ihrer Autoren ausweisen.“²⁸ Die Ablehnung der gesellschaftlichen Begebenheiten unterscheidet diese Produktionen auch von derer des New Hollywood von 1967 bis Ende 1970:

„The Eccentrics also differ from the last "movement" of young American filmmakers in the 1970s who were responding to Vietnam and the '60s counterculture. Anderson and his peers offer an unabashed solipsism, whimsy, and undisguised film savvy that make them Eccentric.“²⁹

Die Melancholie und die damit eng verbundenen Begriffe Nostalgie, Apathie, Exzentrik und Erschöpfung werden somit zur tragenden Grundstimmung des Filmes und grenzen diese neuere Strömung von früheren Werken ähnlicher Machart ab. Klassische Handlungsstrukturen stehen nicht mehr im Zentrum dieser Filme, sondern „der Ausdruck eines bestimmten Gemütszustandes sowie die potenzielle Wirkung auf den Zuschauer und damit die stilistischen Mittel, mit denen diese erzielt wird.“³⁰

²⁷ Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.15.

²⁸ Vgl. Ebd. S.15.

²⁹ White, Armond, *Dear Wes Anderson. Why does it take you so long to make a movie?* www.slate.com/articles/arts/culturebox/2006/05/dear_wes_anderson.html, Zugriff: 28.11.2013.

³⁰ Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.16.

1.2 Melancholie – ein Begriff im Wandel der Zeiten

Der Begriff der Melancholie lässt sich bereits in der Antike finden und bahnt sich seither seinen Weg durch die Jahrhunderte. Wegen der großen Unschärfe seiner exakten Bedeutung ließ er einen großen Spielraum für eigene Interpretationen des jeweiligen Zeitgeistes offen und es bildeten sich einige synonyme Ersatzworte – meist um ein bestimmtes Bedeutungssegment zu präzisieren. Die Melancholie wurde in diversen Wissenschaften, Fach- und Denkrichtungen miteinbezogen – sowohl als positive, als auch negative Charaktereigenschaft, als Sünde, als Ideologie und Geisteshaltung, als psychische Krankheit usw. Bevor nun auf die Filme genauer eingegangen wird, soll im Folgenden der Begriff Melancholie ausführlich erörtert werden, nicht nur weil er ein zentraler Begriff in Wes Andersons filmischem Schaffen und dieser Arbeit ist, sondern auch um zu verdeutlichen, dass die mit ihm verbundenen Themen und Geisteshaltungen seit jeher von großer Wichtigkeit und Brisanz für Menschen jeder Epoche waren – und immer noch sind.³¹

Erstmalig belegt ist der Begriff der Melancholie (μελαγχολία) in einer der ältesten hippokratischen Schriften des 5. vorchristlichen Jahrhunderts. In der Humoralpathologie, oder auch Vier-Säfte-Lehre, war die *melancolia* einer von vier Körpersäften (*humores*), welche der menschliche Körper enthält, die seinen Gesundheitszustand und seine Physiologie beeinflussen. Bei einer ausgewogenen Mischung der vier Körpersäfte (Blut, Schleim, schwarze und gelbe Galle) galt der Mensch als gesund, während bei einem Ungleichgewicht, also einem Verhältnis, bei dem einer der humoralen Bestände vorherrschend ist, eine Krankheit begründet wurde. Der Melancholie oder Schwarzgalligkeit (wörtl. von gr. μέλας (melas) – schwarz, χολή (cholé) – Galle) werden eine Reihe von somatischen und psychischen Krankheiten zugeordnet³² und sie wurde als „Krankheit, die unter bestimmten klimatischen Bedingungen auftritt und vor allem ‚trockene Galletypen‘ befällt“³³, gedeutet.

Der griechische Arzt Galen von Pergamon verknüpfte im 2. Jahrhundert n. Chr., den hippokratischen Vorstellungen folgend, die Vier-Säfte-Lehre mit der Lehre von den vier Temperamenten. Während dem Sanguiniker (lat. sanguis – Blut) ein

³¹ Dies trifft auch auf die Begriffe der Nostalgie, Exzentrik und Apathie zu, welche ebenfalls ausreichend behandelt werden.

³² Vgl. Ritter, Joachim [Hrsg.], *Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band 5: L-Mn*. Basel: Schwabe 1980. S.1037.

³³ Walther, Lutz [Hrsg.], *Melancholie*. Leipzig: Reclam 1999. S.13.

lebhaftes, aktives, heiteres und leichtsinniges Temperament nachgesagt wird, dem Choleriker (gelbe Galle) ein leicht reizbares, unausgeglichenes, erregbares und jähzorniges, dem Phlegmatiker (gr. φλέγμα (phlegma) – Schleim) ein ruhiges, passives, schwerfälliges und träges Gemüt, so wird dem Melancholiker ein antriebsschwacher, trübsinniger, nachdenklicher, trauriger und schwermütiger Charakter attestiert. Galen ergänzte zu dem jeweiligen Charakter noch korrespondierende Elemente, Jahres- und Tageszeiten sowie Lebensabschnitte und setzte es in ein Analogiesystem. Die Melancholie entspricht hierbei dem Element Erde, dem Herbst und dem Nachmittag bzw. Abend, herrscht im Erwachsenenalter und steht mit dem Organ Milz in Beziehung.³⁴

In der antiken Auffassung war die Melancholie durchwegs negativ besetzt, lediglich das Fragment XXX,1 in den *Problemata Physica* aus dem 3. Jahrhundert v. Chr., lange Zeit fälschlicherweise Aristoteles zugeordnet und deswegen nun als pseudo-aristotelisch bezeichnet und vermutlich von dessen Schüler Theophrast verfasst, äußert sich als einziges antikes Zeugnis positiv über die Melancholie: „Warum erweisen sich alle außergewöhnlichen Männer in Philosophie oder Politik oder Dichtung oder in den Künsten als Melancholiker?“³⁵ Dieser einleitende Gedanke, diese starke Verbindung zwischen Melancholie und Genie beeinflusste das spätere Melancholiedenken und wirkte speziell im 18. Jahrhundert bei dem aufkommenden Geniekult erheblich nach. Jedoch ist das Vorherrschen der schwarzen Galle über die anderen Säfte in den *Problemata Physica* nur dann positiv zu sehen, „insofern sich die Temperatur des Saftes der schwarzen Galle in einem Mittelmaß befindet, während ein Zuviel an Wärme zu manischen, ein Zuviel an Kälte zu depressiven Krankheitserscheinungen führt.“³⁶

Im Mittelalter erlebte der Melancholiebegriff eine weitere, begriffsgeschichtlich folgenreiche Wendung. Die antike Vorstellung einer Charaktereigenschaft und einer bei übermäßigem Vorherrschen des schwarzen Gallensaftes resultierenden Krankheit wurde im groben beibehalten, aber weiters durch das erstarkte und dominierende Christentum auf eine moralisch-theologische Ebene gebracht. Die

³⁴ Vgl. Lambrecht, Roland, *Der Geist der Melancholie: eine Herausforderung philosophischer Reflexion*. München: Fink 1996. S.34.

³⁵ Aristoteles, *Werke in deutscher Übersetzung*. hg. von Ernst Grumach, Bd.19: *Problemata Physica*. übersetzt von Hellmut Flashar, Berlin: Akademie-Verlag 1962. S.250.

³⁶ Ritter, *Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band 5: L-Mn*. S.1039.

Melancholie wurde nicht nur negativ aufgefasst – sie wurde zu einer Todsünde: die *acedia*.

„Mönchen unterstellte man den melancholischen Lebensüberdruß als *acedia*, als geistliche Trägheit, die als Abkehr vom Vertrauen in Gott und in sein Erlösungsversprechen gedeutet wurde.“³⁷ Deshalb wurde sie auch »Mönchskrankheit« genannt. Diese christliche Neuerfassung des Melancholiebegriffs bietet eine bedeutungsvolle Horizonterweiterung, da sie philosophisch und psychologisch um einiges tiefgreifender ist, als die naturbezogene Schwarzgalligkeit im medizinischen Sinne. Nun wendet man sich von der Krankheit ab und wechselt in das spannende Gebiet der Sünde hinüber, mitten in die Fragen und Probleme nach der *conditio humana* selbst – die Bedingungen des Menschseins und der Natur des Menschen.³⁸ Roland Lambrecht schreibt diesbezüglich:

„Hier nämlich, im Konzept und in der Kritik des Lasters *Acedia* [...], ist der depressive Doppelkonflikt – das melancholische Unbehagen an der Kultur und das kulturelle Unbehagen an der Melancholie – in der ethischen Schärfe und mit der moralischen Rigorosität des polemisch-jungen Christentums erfaßt, und das heißt: mit einer eigentümlichen, einseitigen Radikalität, welche dem auf das Ideal der ausgewogenen Mischung bedachte Denken der heidnisch-antiken Philosophenärzte fremd und der von ihnen begründeten Tradition des Melancholieverständnisses unbekannt gewesen ist.“³⁹

In der Renaissance tritt hingegen die theologische Bedeutung der Melancholie bzw. *acedia* zurück. In seinen Schriften bezeichnet der Florentinische Philosoph Marsilio Ficino die Melancholie als Kennzeichen von Tiefsinn, nachdem „der kontemplative Melancholiker an der Unvereinbarkeit zwischen seiner irdischen Endlichkeit und der Transzendenz [leidet], in die er glaubt, nicht zuletzt dank seines schöpferisch schwarzgalligen Charakters, einen Einblick erhalten zu haben.“⁴⁰ Bei dem italienischen Dichter Francesco Petrarca wird nicht mehr der Mönch, sondern der weltliche, besonders der geniale Mensch von der Melancholie bzw. *acedia* bedroht. Somit wird, wie bereits in dem Fragment der *Problemata Physica* angedeutet, der melancholische Charakterzug zum Kennzeichen des genialen

³⁷ Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.17.

³⁸ Vgl. Lambrecht, *Der Geist der Melancholie*. S.37.

³⁹ Ebd. S.37.

⁴⁰ Walther, *Melancholie*. S.19f.

Menschen und die Melancholie, nun aus dem engen theologischem Korsett herausgelöst, zum einen auf einer literarisch-dichterischen Ebene gesehen, zum anderen eröffnet sich die Möglichkeit einer neuen medizinischen Betrachtungsweise.⁴¹

Nach dieser Säkularisierung des Melancholiebegriffs wurden die Darstellungen in Kunst und Literatur deutlich zahlreicher. Einige bekannte Beispiele sind Albrecht Dürers Kupferstich *'Melencholia I'* von 1514, *'Die Melancholie'* von Lucas Cranach dem Älteren von 1532, sowie Domenica Fetti's *'Melancholie'* um 1620. Besonders ab dem 17. Jahrhundert wird die Melancholie Gegenstand literarischer Darstellungen und behandelt das Phänomen der Hypochondrie, welche zu dieser Zeit zum Synonym für Melancholie wurde. Die ursprüngliche Wortschöpfung von Hypochondrie geht auf den bereits erwähnten Arzt Galen zurück, der vermutete, dass der Ursprung von Gemütskrankheiten unter den Rippenknorpeln (gr. ὑπό (hypo) – unter, χόνδρος (chondros) – Knorpel) zu finden ist und die Milz sich für diese Art von Gebrechen verantwortlich zeigt. Die Hypochondrie hatte zu jener Zeit noch eine etwas andere Bedeutung. Während sie heutzutage normalerweise dieselbe Bedeutung besitzt wie die Nosophobie, also ein Ausdruck für eine krankhafte Angst krank zu sein bzw. eine übertriebene Neigung die eigene Gesundheit zu beobachten, so galt die Hypochondrie im 17. und 18. Jahrhundert weniger als eine körperbezogene Angst, vielmehr als eine transzendente Angst vor Ganzheitsverlust.⁴²

In der Aufklärung galt der Melancholiker einerseits „in seiner pessimistischen Absage an die Autonomie und die Möglichkeit zur Selbsterkenntnis als Gegner der Vernunft“⁴³, andererseits bemerkt der große Philosoph der Aufklärung Immanuel Kant in seinen *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, dass derjenige, dessen Gefühl ins Melancholische umschlägt, „vorzüglich ein Gefühl für das Erhabene“ besitze.⁴⁴ Im Historischen Wörterbuch der Philosophie heißt es weiter:

„Kant betont seine Unabhängigkeit im Urteil, seine Standhaftigkeit, seine Festigkeit in der Freundschaft, seine Verschwiegenheit, seine Wahrhaftigkeit, seine Achtung vor

⁴¹ Vgl. Ritter, *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 5: L-Mn*, S.1040.

⁴² Vgl. Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.18.

⁴³ Ebd. S.18.

⁴⁴ Kant, Immanuel, *Kant's gesammelte Schriften, Band 2: Vorkritische Schriften II, 1757-1777*. hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften, Berlin: de Gruyter 1905. S.220; (Orig. 1764).

der Würde der menschlichen Natur und seine Freiheitsliebe. In Gefahr gerät dieser Charakter allerdings, wenn er ausartet in Schwermut, Schwärmerei oder Enthusiasmus. Er kann dann «aufs Abenteueraliche» verfallen oder «er ist in Gefahr ein Phantast oder ein Grillenfänger zu werden».⁴⁵

In seiner Temperamentlehre des Gefühls stellt Kant den Gemütszustand des Melancholikers wie folgt dar:

„Der zur Melancholie Gestimmte [...] giebt allen Dingen, die ihn selbst angehen, eine große Wichtigkeit, findet allerwärts Ursachen zu Besorgnissen und richtet seine Aufmerksamkeit zuerst auf die Schwierigkeiten, so wie dagegen der Sanguinische von der Hoffnung des Gelingens anhebt: daher jener auch tief, so wie dieser nur oberflächlich denkt.“⁴⁶

Mit dem Beginn der Romantik Ende des 18. Jahrhunderts wird die Melancholie als seinerzeit verstandenes „sehnsüchtige[s] Leiden am Leben und der Welt“⁴⁷ zu einem zentralen Motiv. Als Reaktion auf die Vernunft gerichtete Philosophie der Aufklärung rücken nun Begriffe wie Sehnsucht, Gefühl, Leidenschaft, Mysterium, Individualität und der Drang nach Unendlichkeit in den Mittelpunkt und beherrschen die künstlerische Thematik – auch das Unbewusste der menschlichen Psyche wird erstmals thematisiert und kunstgerecht ausgelebt. Anspornende Kraft der deutschen Romantik ist eine große Sehnsucht nach einer Heilung der Welt, nach einer wunderbaren Zusammenführung von Gegensätzlichkeiten zu einem harmonischen Ganzen. Die Empfindsamkeit gegenüber einer gespaltenen, verlorengegangenen Welt, deren Risse es erst wieder zu heilen galt, wird zu einer Lebenseinstellung, die je nach Gebiet und Sprache anders genannt wurde: als deutscher »Weltschmerz«, französischer *ennui* und englischer *spleen*.⁴⁸ Obwohl diese Ausdrücke in dieselbe Richtung zielen, gibt es doch Unterschiede in ihrer klaren Bedeutung. Der Begriff des Weltschmerzes geht auf den deutschen Schriftsteller Jean Paul zurück, der ihn als Gefühl der tiefen Trauer und schmerzhaft empfundenen Melancholie gegenüber der eigenen Unzulänglichkeit und der Unzulänglichkeit der Welt beschreibt. Die Gebrüder Grimm beschrieben Weltschmerz in ihrem *Deutschen Wörterbuch* als „inbegriff des

⁴⁵ Ritter, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 5: L-Mn. S.1041.

⁴⁶ Kant, Immanuel, *Kant's gesammelte Schriften*, Band 7: *Streit der Fakultäten*. hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften, Berlin: de Gruyter 1917. S.288; (Orig. 1798).

⁴⁷ Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.18.

⁴⁸ Vgl. Ebd. S.18.

irdischen leides [...] schmerz über die vergänglichkeit irdischer herrlichkeit [...] überdrusz, resignierende haltung in bezug auf welt und leben“⁴⁹

Das französische *ennui* hingegen ist als Langeweile zu verstehen und nimmt einen zentralen Platz in dem dichterischen Schaffen von Charles Baudelaire ein. Baudelaire beschreibt damit eine Gefühlslage des Großstadtmenschen, in der sich Ekel und Abscheu mit der Entfremdung gegenüber dem Dasein verbinden. Im Erleben von langweiligen Momenten wird dem Mensch die eigene Zeitlichkeit und der fehlende Lebenssinn qualvoll bewusst.

Das englische Wort *spleen* wurde ebenfalls durch Baudelaire verbreitet und leitet sich wörtlich vom Organ Milz ab (gr. σπλήν (*splēn*) bzw. engl. *spleen*), in dem bereits Galen den Sitz der Gemütskrankheiten zuordnete. Zu dieser Zeit wurde *spleen* als Verdruss, Ärger verstanden und wurde synonym für Weltschmerz und Melancholie verwendet.⁵⁰

Die Romantik war keine rein literarische, sondern eine das gesamte Geistesleben der Zeit prägende Bewegung mit dem Bestreben, eine neue Kunst- und Weltanschauung hervorzubringen.⁵¹ Es gab nicht nur Schriftsteller wie Friedrich Schlegel, Novalis, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann, sondern auch Maler wie etwa Caspar David Friedrich und Phillip Otto Runge und Komponisten wie Franz Schubert und Richard Wagner, die sich mit romantischen Motiven und Inhalten auseinandersetzten.

Der von Immanuel Kant und der literarischen Epoche des Sturm und Drang maßgeblich geprägte Begriff des Genies erlebte um 1800 einen Aufschwung und ein regelrechter Geniekult kam auf – eine Genieästhetik – bei dem der Künstler als freischaffendes Genie betrachtet wurde, der melancholische Habitus zur Modeerscheinung geriet⁵² und es war „Attribut eines jeden Künstlers, Lebemanns oder Intellektuellen, sich gelegentlich eine melancholisch ennuyierte Haltung zuzulegen“.⁵³

Sigmund Freud grenzt Anfang des 20. Jahrhunderts die Trauer von der Melancholie ab. In seinem kurzen Aufsatz *Trauer und Melancholie* deutet er die

⁴⁹ Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=weltschmerz, Zugriff: 28.11.2013.

⁵⁰ Vgl. *Duden: Deutsches Universalwörterbuch*. 6.Auflage, Dudenverlag: Mannheim 2007. S.1582.

⁵¹ Killinger, Robert, *Literaturkunde*. Wien: Verlag Holder-Pichler-Tempsky, 3.Auflage 1998. S.163.

⁵² Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.18.

⁵³ Walther, *Melancholie*, S.24.

Trauer nicht als krankhaften Zustand, obwohl sie eine schwere Abweichung vom ansonsten normalen Verhalten mit sich bringt. Vielmehr vertraue man darauf, dass die Trauer mit der Zeit überwunden wird.⁵⁴ Die Melancholie charakterisiert Freud folgendermaßen:

„Die Melancholie ist seelisch ausgezeichnet durch eine tief schmerzliche Verstimmung, eine Aufhebung des Interesses für die Außenwelt, durch den Verlust der Liebesfähigkeit, durch die Hemmung jeder Leistung und die Herabsetzung des Selbstgefühls, die sich in Selbstvorwürfen und Selbstbeschimpfungen äußert und bis zur wahnhaften Erwartung von Strafe steigert.“⁵⁵

Freud schlussfolgert weiter, dass dieses melancholische Befinden auf einen bewussten oder auch unbewussten Verlust zurückzuführen ist, welcher – anders als im Verlauf einer gesunden Trauerarbeit – nicht überwunden werden kann und dessen Aufarbeitung anderen oft rätselhaft erscheint, weil nicht immer klar ist, wodurch der Leidende gehemmt ist. Außerdem zeigt der Melancholiker „eine außerordentliche Herabsetzung seines Ichgefühls, eine großartige Ichverarmung. Bei der Trauer ist die Welt arm und leer geworden, bei der Melancholie ist es das Ich selbst.“⁵⁶ Der Melancholiker verwandelt den Objektverlust in einen Ichverlust. Diese selbstzerstörerischen Anzeichen deutet Freud als Ursache der „so interessanten und so gefährlichen“⁵⁷ Selbstmordneigung der Melancholiker. Der Schweizer Psychiater Ludwig Binswanger geht davon aus, dass sich die Melancholie niemals von der Stimmung oder Befindlichkeit, kurz: von dem Emotionalen und einer Schichtung des emotionalen Lebens her verstehen lässt.⁵⁸

Im 20. Jahrhundert wendet sich die Psychologie und Psychiatrie hin zu einer primär medizinischen Wissenschaft und der nach wie vor sehr schwer einzugrenzende und bestimmbare Begriff der Melancholie weicht exakteren Krankheitsbegriffen. Seit der Entdeckung des Blutkreislaufes im Jahre 1628 durch den englischen Forscher William Harvey ist der physiologische Ursprung der

⁵⁴ Vgl. Freud, Sigmund, *Trauer und Melancholie*. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 10. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag GmbH 1999. S.429.

⁵⁵ Ebd. S.429.

⁵⁶ Ebd. S.431.

⁵⁷ Ebd. S.438.

⁵⁸ Vgl. Binswanger, Ludwig, *Melancholie und Manie: phänomenologische Studien*. Pfullingen: Neske 1960. S.32f.

Melancholie nicht mehr auf dem wissenschaftlichen Stand der Zeit und die Idee der Schwarzgalligkeit ist endgültig als Metapher und Gegenstand rein anthropologischer Geisteswissenschaft übrig geblieben.⁵⁹ Doch genau in dieser Unschärfe, der Ungreifbarkeit einer genauen Definitionsbestimmung, liegen die Stärke und der Reiz der Melancholie. Sie entwickelt in ihrer zu haltloser Begriffsakrobatik und poetisierenden Spekulationen einladenden Metaphorik eine eigentümliche, über die Jahrhunderte anhaltende, Sogwirkung, welche bis heute hin anhält.⁶⁰ Lambrecht schreibt hierzu:

„Alle theoretisch-konzeptionellen Ausbesserungsversuche der Philosophen, Psychologen, Psychiater haben an diesem grundlegenden Defizit ihrer krankheitssignifikanten Generierung letztlich nie etwas zu ändern vermocht, sie bleibt ein defizitärer Begriff der Condition humana. Und genau darin beruht wohl ihre eigentümliche intellektuelle Faszinationskraft: Die „Μελαγχολία/Schwarzgalligkeit“ ist gewissermaßen das „Schwarze Loch“ im Universum der menschlichen Selbsterkundung und Selbsterkenntnis.“⁶¹

Als solch ein 'schwarzes Loch' der menschlichen Seele drückt die Melancholie eine „besondere [...] Weise des Selbst- und Weltverhältnisses“⁶² aus, kann aber auch einfach ein Ausdruck für einen vorübergehenden Seelenzustand, einer subjektiven Stimmung sein.⁶³

Die folgende Arbeit fasst den Begriff der Melancholie gerade in solch einer wirkungsästhetischen und philosophischen Sichtweise. Medizinischen Krankheitsbeschreibungen soll hierbei keine große Rolle zufallen. Nicht ihre nosographische, sondern ihre kulturelle und künstlerische Bedeutung steht im Vordergrund.

⁵⁹ Vgl. Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.19.

⁶⁰ Vgl. Lambrecht, *Der Geist der Melancholie*, S.32.

⁶¹ Ebd. S.32.

⁶² Glatzel, Johann, *Melancholie – Literarischer Topos und psychiatrischer Krankheitsbegriff*. S.200-214. In: Walther, Lutz [Hrsg.], *Melancholie*, S.206f.

⁶³ Vgl. Klibansky, Raymond/Ponofsky, Erwin/Saxl, Fritz, *Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990. S.29.

1.3 Die Sinnsuche des Melancholikers

Nachdem nun dieser zentrale Begriff Melancholie etymologisch umrissen wurde, soll nun präzisiert werden, welche Bedeutung das Melancholische bei der ästhetischen und thematischen Analyse der ausgewählten Filme erlangt und inwiefern sie als narratives, handlungsweisendes und verbindendes Strukturelement fungiert.

Roland Lambrecht betont in seiner Arbeit *Der Geist der Melancholie*, dass „das Leiden der Melancholie ein reflexives ist – und womöglich gerade der ‘Schmerz der Reflexion‘.“⁶⁴ Der Melancholiker besitzt ein sich hintersinnendes – also reflexives – Bewusstsein und in dieser prüfenden Betrachtung zu sich selbst, in dem Prozess des Sich-besinnen-Wollens, findet er sich noch fremder und scheint sich noch weiter von sich zu entfernen, reflexiv zu distanzieren. So empfindet sich der Melancholiker selbst in einer Art Stagnation, in einem leeren Schwebезustand zwischen Nicht-mehr und Noch-nicht: im grundlosen Unglück. Als einziges traditionelles Temperament charakterisiert der Melancholiker wesentlich die Beziehung zu sich selbst, während hingegen die anderen drei Gemütszustände ein Verhältnis zur Welt zum Ausdruck bringen.⁶⁵

Die fundamentale Wichtigkeit der Beziehung zur eigenen Person macht den melancholischen Mensch auch zu einem Egozentriker. Ständig kreist sein Denken um die Suche nach dem Sinn des Lebens, einer zufriedenstellenden eigenen Identität, aber auch seinem damit verbundene persönlichen Scheitern. Denn der Melancholiker sieht sich in einer aussichtslosen Lage auf der Suche nach seinem Glück, denn dieses scheint immer in einer anderen Zeit und an einem anderen Ort zu existieren – entweder „in der unwiederbringlichen Vergangenheit oder in einer unerreichbaren Zukunft, jedoch nie im Augenblick und nie an dem Ort, an dem er sich gerade befindet.“⁶⁶ Die Suche nach dem Glück ist somit eng mit der Reise verbunden, auf deren Weg oder an deren Ziel er sich sein Heil verhofft. Doch diese Reisen sind rastlos und unbeständig. Getrieben von der in seinem Inneren entspringenden Unzufriedenheit befindet sich der Melancholiker auf einer vergeblichen Flucht vor sich selbst, bei der er nicht entkommen kann, da er selbst

⁶⁴ Lambrecht, *Der Geist der Melancholie*, S.11.

⁶⁵ Vgl. Ebd. S.11f.

⁶⁶ Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.20.

sein ständiger Begleiter ist.⁶⁷ Der Topos der glücksuchenden Reise, entsprungen aus dem Versuch einer Vergangenheitsbewältigung, begegnet uns in fast allen Filmen Wes Andersons – auch in den nicht für diese Arbeit ausgewählten Produktionen wie *MOONRISE KINGDOM* (2012, Wes Anderson) und *THE GRAND BUDAPEST HOTEL* (2014, Wes Anderson). In *THE ROYAL TENENBAUMS* durchkreuzt Richie (Luke Wilson) die Ozeane, in der Hoffnung eine unerfüllte Liebe zu bewältigen und nach seiner Tenniskarriere einen neuen Lebenssinn zu entdecken. Margot (Gwyneth Paltrow) unternimmt zahlreiche Ausflüge, in der Hoffnung ihrer eigenen Persönlichkeit und Identität näher zu kommen. In *THE LIFE AQUATIC* begibt sich das gesamte Team Zissou, allen voran Steve Zissou (Bill Murray), auf die Jagd nach dem Jaguarhai, nicht nur um Rache für die Verspeisung seines Freundes an dem Tier zu nehmen, sondern auch um allen Kritikern und vor allem sich selbst zu beweisen, dass er immer noch in der Lage ist gute Dokumentarfilme zu drehen. In *THE DARJEELING LIMITED* durchqueren die drei Whitman Brüder (Owen Wilson, Adrien Brody, Jason Schwartzman) Indien um ihre Beziehung zueinander, die seit dem Tod des gemeinsamen Vaters zum Erliegen kam, wieder aufleben zu lassen und zu verbessern und ihre Mutter nach einer langen Zeit wieder zu sehen. Die Reise bietet den Charakteren eine Möglichkeit, Erfahrungen zu sammeln und intensive Erlebnisse zu durchleben.

Zurück zum Melancholie-Diskurs: In der modernen Welt von heute besteht die Chance, aus schier unbegrenzten Selbstverwirklichungsmöglichkeiten und Betätigungsfeldern frei zu wählen – äußeres Glück im Überfluss. Entscheidet man sich für einen Weg, so leidet man gleichzeitig an dem Gefühl der Versäumnis, an der Nichtrealisierung zahlloser Möglichkeiten – das innere Glück bleibt versagt. Dieses Überangebot des äußeren Glücks, welche der Melancholiker nicht fassen kann, nennt Lambrecht eine „Art von 'Melancholie der Erfüllung'“, die eher eine „Melancholie permanenter Nicht-Erfüllung“ ist.⁶⁸ Mit jener Nicht-Erfüllung geht eine grundlegende Erwartungshaltung einher, die den Melancholiker bestimmt: eine Erwartungshypertrophie, entsprungen aus der Sehnsucht nach *dem* Erlebnis. Gemeint ist nicht irgendein Erlebnis, sondern ein zentrales, verzweifelt erhofftes,

⁶⁷ Vgl. Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.20.

⁶⁸ Vgl. Lambrecht, *Der Geist der Melancholie*, S.227.

vielleicht sogar sinngebendes Erlebnis, nach dessen Eintreten der Melancholiker in übersteigertem Verlangen lechzt.

„Ein Erlebnis zu haben, ist ungleich leichter, weil eher erfahrbar, als *das* Erlebnis.“⁶⁹ Deshalb malt sich der Melancholiker *das* Erlebnis in seiner Phantasie aus, ein so intensives Geschehnis, dem gegenüber reale Erlebnisse unbefriedigend und schwach wirken – ja sogar schwach wirken *müssen*. Der melancholische Mensch empfindet nun eine große Enttäuschung gegenüber dem Leben und „verzweifelt vielmehr daran, daß der simulativen, illusionären Großartigkeit seiner Vorstellungswelt keine persönliche Welterfahrung mehr zu entsprechen vermag.“⁷⁰ Dem folgt nunmehr eine Melancholie der Desillusionierung, weil eben das ersehnte Gefühl beim Eintreten des Erlebnisses nicht aufkam. „Denn die in einer exaltierten Vorstellungswelt ins Unendliche gerückte und entrückte illusionäre 'Erfüllung' kann von der Banalität der Wirklichkeit gar nicht erreicht werden.“⁷¹ Der Enttäuschte leidet – in diesem Fall – nicht an sich selbst, sondern an der Welt, deren Begrenztheit er naturgemäß weiterhin zu durchbrechen versucht, vielleicht mittels anhaltenden Reisens oder intensiveren, innovativeren Imaginationen – diesem Umstand verdankt die Melancholie jene, seit Kant und der romantischen Adelung des Geniebegriffs, nachgesagte „Beziehung zwischen Geisteskrankheit und genialem Tiefsinn bzw. tiefsinniger Genialität“⁷².

⁶⁹ Lambrecht, *Der Geist der Melancholie*, S.230.

⁷⁰ Ebd. S.235.

⁷¹ Ebd. S.235.

⁷² Glatzel, *Melancholie – Literarischer Topos und psychiatrischer Krankheitsbegriff*, S.206.

1.4 Nostalgie – melancholische Sehnsucht nach der Vergangenheit

Neben der Suche nach einem glückverheißenden Ort ist für die melancholischen Figuren in den Wes Anderson Filmen ebenso die Suche und Sehnsucht nach einer glücklichen Zeit von großer Bedeutung. Andersons Charaktere vermuten diese glückliche Zeit meist in ihrer eigenen Vergangenheit, speziell in ihrer Kindheit – sie schwelgen in nostalgischen Erinnerungen an dieses verlorene Anderswo und sehnen sich nach kindlicher Geborgenheit.

Der Begriff Nostalgie, welcher heutzutage problemlos verstanden wird, war vor hundert Jahren vermutlich ein gänzlich unbekanntes Wort, da es die Mediziner jener Zeit längst nicht mehr benutzten und auch vor vierzig Jahren kam es in der Alltagssprache so gut wie nicht vor.⁷³

Erstmals tauchte der Begriff im wissenschaftlich-medizinischen Zusammenhang auf, in der Dissertation von Johannes Hofer aus dem Jahre 1688. Nostalgie (gr. νόστος, (nóstos) – Heimkehr, Rückkehr, άλγος, (álgos) – Schmerz) bezeichnete ursprünglich eine ernsthaft lebensgefährliche Krankheit: die Heimwehsucht. Unter dieser besonderen Form des Heimwehs litten vor allem die in Frankreich stationierten Auslandsschweizer, welche sie gelegentlich sogar epidemisch befallen konnte, wodurch dieses Leiden vor Einführung des Nostalgiebegriffs meist als „Schweizer Heimweh“ bekannt war.⁷⁴ Es genügte, wenn in exil-schweizerischen Soldatenkreisen eines der alten Heimatlieder gespielt und gesungen wurde, und „die armen, von Heimwehsehnsuchtskrankheit Geplagten verfielen in tiefe Melancholie, stumpften vollends ab, verweigerten die Nahrung und siechten schließlich zu Tode.“⁷⁵ Neben dem Aspekt des Heimwehs wurde die medizinische Komponente der Nostalgie als „eine Form des Trübsinns beschrieben, die von Schlaf- und Appetitlosigkeit begleitet sei [und wurde] psychiatrisch zeitweise der Melancholie zugeordnet.“⁷⁶

Zweieinhalb Jahrhunderte hindurch begnügte man sich mit dem wissenschaftlichen, in das Griechische übersetzten Begriff Nostalgie für diesen pathologischen Zustand des Heimwehs ohne ihn groß zu verändern oder dem jeweiligen Zeitgeist anzupassen. Im zweiten Weltkrieg erfährt der Begriff eine anscheinend von Großbritannien ausgehende Bedeutungserweiterung und –diffusion

⁷³ Vgl. Lambrecht, *Der Geist der Melancholie*, S.182f.

⁷⁴ Vgl. Ebd. S.183.

⁷⁵ Ebd. S.183.

⁷⁶ Ritter, Joachim [Hrsg.], *Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band 6: Mo-O*. Basel: Schwabe 1984. S.934.

ins Emotionale.⁷⁷ Das in den deutschen Sprachraum importierte Fremdwort 'Nostalgie' „erhält eine Ungenauigkeitslizenz, so daß es Leerstellen besetzen kann, wo 'Heimweh' und andere jeweils entsprechende muttersprachliche Vokabeln nicht passen.“⁷⁸ Nostalgie wird kollektiv verwertbar und zu einem soziologisch gebrauchten Begriff. Die Bedeutung des ursprünglichen Heimwehs wandelt sich zu einem Ort, einer Umwelt, die dem Betroffenen unverändert geblieben ist und in der er sich identifizieren kann – d.h. präziser: nicht primär der Ort alleine wird ersehnt, sondern der Ort *nur* in Verbindung mit der damaligen Zeit – einer vergangenen, anderen Zeit, in welcher sich dieser jemand wohl und zuhause gefühlt hat. Die Sehnsucht eines räumlichen oder örtlichen Zurückwünschens ist in ein zeitliches Verhältnis gewechselt. Im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* heißt es:

„Anders als die auf eine neue, bessere Zukunft hin mit einem Vollkommenheitsanspruch konstruierte Utopie ist die nostalgisch repräsentierte Welt immer schon einmal dagewesen und durch die willkürliche Auswahl des Erinnerten zu einer 'heilen Welt' stilisiert: als Kontrast zu objektivierbaren Geschichte eine mit Emotionen überhöhte und daher risikolos verklärte Vergangenheit [...].“⁷⁹

Nach dem christlichen Verständnis ist der Mensch ein *homo viator*, ein Mensch 'auf dem Weg' zu Gott. Er ist ein Wanderer zwischen Anfang und Ende, Geburt und Tod, Ursprünglichkeit und Vollendung, ein Pilger dazwischen: zwischen Nicht-mehr und Noch-nicht.⁸⁰ Der melancholische Mensch jedoch mag nicht mehr so recht weitergehen. Er hat die Hoffnung verloren dieses Noch-nicht noch zu seinen Lebzeiten zu erreichen und sitzt schwermütig und mit erschöpft aufgestütztem Kopf da und starrt melancholisch vor sich hin.⁸¹ Lambrecht beschreibt den Melancholiker folgendermaßen:

„Er ist nicht der Mensch auf dem Weg, er ist der Mensch am Wegrand. Weder erscheint er phlegmatisch genug, dem Gang der Dinge einfach nur zu folgen, noch von jener sanguinischen Bewegungsfreude, die am Fortschreiten an sich schon Gefallen findet, noch liegt es ihm, sich cholerisch darüber aufzuregen, daß es in der Weltgeschichte wieder einmal nicht schnell genug vorangeht, oder umgekehrt sich

⁷⁷ Vgl. Ritter, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 6: Mo-O, S.934.

⁷⁸ Ebd. S.934.

⁷⁹ Ebd. S.934f.

⁸⁰ Vgl. Lambrecht, *Der Geist der Melancholie*, S.177f.

⁸¹ Vgl. Ebd. S.180.

darüber zu entrüsten, daß die Nachkommenden so drängeln. – Die melancholisch Fußkranken und Seelenlahmen dagegen sind einfach nur des Treibens müde und haben die Hoffnung (wenngleich nicht die Sehnsucht) aufgegeben, jemals anzukommen in diesem Exodus der Weltgeschichte. Dieser Ermüdung entgeht [...] nicht leicht jemand.“⁸²

Es ist also die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies, das Heimweh nach der heilen Welt, an dem der nostalgische Melancholiker leidet. Das Begehren nach dieser heilen Welt ist gleichsam ein melancholisches Zurückwünschen und bedeutet auch immer „das Betrauern einer Zeit, in der das Leben noch weniger vorangeschritten war und damit weniger Selbstentwürfe ungelebt waren.“⁸³ Als Kind stehen einem das Leben und eine Vielzahl von Möglichkeiten offen – sofern man in eine halbwegs gut situierte Familie hineingeboren wird und somit überhaupt erst die Möglichkeit hat, Möglichkeiten zu haben. Doch dieser Umstand soll später noch behandelt werden (vgl. Kap. 1.5). Doch mit fortschreitender Zeit und mit jeder getroffenen Entscheidung erhöht sich die Zahl der nicht mehr realisierbaren Möglichkeiten. Existenzialistisch betrachtet gibt es grenzenlose Möglichkeiten, doch der Mensch kann immer nur eine nach der anderen ergreifen, wodurch auch die Realisierung einer anderen Möglichkeit ausgeschlossen wird. Nach und nach verfallen die übrigen Gelegenheiten und sind unwiederbringlich. Es muss also jedes noch so hervorragend gelungene Leben mehr und mehr missraten, in dem Sinne, dass man nie im Stande sein wird alles zu verwirklichen: etwas fehlt immer.⁸⁴

„Endlichkeitsphilosophisch gesehen aber ist der Mensch zum Scheitern der meisten Selbstverwirklichungsentwürfe verdammt. [...] Wir sind nämlich stets mehr unser Nicht-Gewordenes als unser Gewordenes, mehr unsere Möglichkeiten als unsere Wirklichkeiten, mehr unsere Nicht-Verwirklichungen als unsere Verwirklichungen.“⁸⁵

Die Nostalgie wird somit zum Leiden der Erinnerung an das ungelebte Leben. Die Erinnerung spielt hierbei eine zentrale Rolle. Denn über die Nostalgie lässt sich generell erst handeln, „nachdem sie ein Feld der Erinnerungen und Assoziationen

⁸² Lambrecht, *Der Geist der Melancholie*, S.180.

⁸³ Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.21.

⁸⁴ Vgl. Lambrecht, *Der Geist der Melancholie*, S.192.

⁸⁵ Ebd. S.192f.

besetzt hat“⁸⁶. Friedrich Nietzsche untersuchte in seinem Text *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, inwiefern ein Zusammenhang von Geschichte (in historischem Sinne) und Glück besteht. Er stellte sich hierbei die Frage, ob die Fähigkeit der Erinnerung sich beim Menschen eher produktiv oder destruktiv auswirkt, ob dieses Sich-erinnern-Können bzw. -Müssen glücklicher oder unglücklicher macht. Nietzsche vergleicht das Tier mit dem Mensch und kommt zu dem Schluss, dass das Tier „unhistorisch“ lebe, „kurz angebunden [...] an den Pflock des Augenblicks und deshalb weder schwermüthig noch überdrüssig. [...] Der Mensch hingegen stemmt sich gegen die große und immer größere Last des Vergangenen“⁸⁷. Der Mensch beneidet nach Nietzsche das Glück des Tieres, das vergessen kann und es schafft, ohne Erinnerung an das Gewesene und ohne Bedürfnis nach einem Blick auf das Künftige, sich ganz der Gegenwart hinzugeben, jedoch der Mensch selbst das Vergessen nicht lernen kann und „so immerfort am Vergangenen zu hängen: mag er noch so weit, noch so schnell laufen, die Kette läuft mit.“⁸⁸ In dem spezifisch menschlichen Zeiterleben schwingt ein besonderes Unglückspotential mit, welchem man anscheinend nicht zu entfliehen vermag. Der Mensch ist eine selbstreflexive Kreatur und kommt gar nicht umhin, sich nicht zu erinnern. „Er ist ein erinnerndes und damit zugleich auch ein vorausschauendes, planendes, hoffendes bzw. befürchtendes Wesen“⁸⁹ und somit dem Nicht-vergessen-Könnens all seinen getroffenen Entscheidungen und verflossenen Möglichkeiten hilflos ausgeliefert. Für den Melancholiker äußert sich dies, in einer Wahrnehmung von Versäumnis – versäumter Vergangenheit, welche zu einer großen Lebensthematik wird und dem Betroffenen ein Gefühl des anhaftenden Unglücks gibt.⁹⁰

Diesem Versäumen eines potenziellen Glücksmomentes wird oftmals ein so großer Stellenwert beigemessen, dass der melancholische Mensch seine gesamte Selbstverwirklichung scheitern sieht. Auch künftiges Glück scheint nicht mehr möglich – „ein Leben in Gänze zum Unglück verurteilt“⁹¹. Zwar möchte man meinen, dass es in einem Leben nicht nur einen einzigen Glücksmoment gibt und sich im Laufe der Zeit weitere Chancen ergeben, glücklich und zufrieden zu sein. Doch

⁸⁶ Ritter, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 6: Mo-O, S.934.

⁸⁷ Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*, Band 2: *Unzeitgemässe Betrachtungen*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1964. S.101f.

⁸⁸ Ebd. S.101f.

⁸⁹ Lambrecht, *Der Geist der Melancholie*, S.193.

⁹⁰ Vgl. Ebd. S.196.

⁹¹ Ebd. S.196.

darüber kann ein Melancholiker nur traurig schmunzeln. Man lebt zwar weiter, aber als ein „zum Unglück Verdammter“⁹². Der Wunsch, sich manchmal anders entschieden zu haben, äußert sich sprachlich mit dem konjunktivischen Plusquamperfekt: 'Hätte ich das anders gemacht, wäre mein Leben anders' – in dieser traurig zurückblickenden, melancholietypischen Formulierung schwingt nicht nur eine nostalgische Sehnsucht mit, es drückt auch die Unzufriedenheit über die Irreversibilität des Lebens und die pessimistische Aussicht auf zukünftiges Glück aus. Man wünscht sich den Augenblick zurück, an dem man *hätte* anders handeln wollen, doch jener Kairos, jener günstige Zeitpunkt, ist unweigerlich verstrichen und vorbei und man verzweifelt an der Endlichkeit des Sein-Könnens und blickt traurig und frustriert zurück.⁹³

Die menschliche Unvollkommenheit und Endlichkeit sowie das verlorene Anderswann manifestiert sich in dem romantischen Motiv der Ruine. „Die Ruinen wecken große Gedanken in mir. Alles wird zunichte, alles vergeht, alles geht vorbei“⁹⁴, vermerkte Denis Diderot bei seinen melancholisch inspirierten Grübeleien über Zeit und Sein.⁹⁵ Was früher im Glanz des glücklichen Lebens erstrahlte, liegt nun in Trümmern und Scherben: „Ruinen des Glücks“.⁹⁶ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling bezeichnet das meditative Kontemplationsmodell 'Ruine' als dunkle Melancholiedeutung des menschlichen Daseins. „Die ganze Erde ist eine große Ruine“ und der Mensch sei ein „ewiges Bruchstück“⁹⁷ – ein Fragment, ein potenziell unabgeschlossenes Bruchstück und somit ein Sinnbild des Tragischen und des Scheiterns.⁹⁸ Anderson verwendet das romantische Motiv der Ruine in *THE LIFE AQUATIC*, in Form eines heruntergekommenen und verfallenen Hotels, aus dem sie ein Mitglied ihres Teams, der von Piraten verschleppt wurde, befreien. Dass Steve erwähnt, er habe einst hier die Flitterwochen mit seiner ersten Frau verbracht, ist ein weiterer Verweis auf das Romantische.

Ein grundsätzlicher nostalgischer Grundton lässt sich besonders gut in Wes Andersons filmischen Werk erkennen, welcher „den Hang zur Vergangenheit nicht

⁹² Lambrecht, *Der Geist der Melancholie*, S.196.

⁹³ Vgl. Ebd. S.203f.

⁹⁴ Diderot, Denis, *Salons*. Hrsg. von Sez nec, Jean/Adhemar, Jean, Bd.3: *Salon de 1767*. Oxford: Clarendon Press 1963. S. 227f.

⁹⁵ Vgl. Lambrecht, *Der Geist der Melancholie*, S.120.

⁹⁶ Ebd. S.199.

⁹⁷ Schelling, Friedrich Wilhelm, zit. n. Lambrecht, *Der Geist der Melancholie*, S.120f.

⁹⁸ Vgl. Ebd. S.121.

nur thematisiert, sondern vor allem zu seinem stilistischen Markenzeichen macht.“⁹⁹ Aber diese melancholische Nostalgie macht sich nicht nur stilistisch bemerkbar, sie bestimmt entscheidend den Charakter der Figuren, beeinflusst ihre Taten und Entscheidungen und treibt die Handlung richtungsweisend voran. Auch die Ausbruchsphantasien Erwachsener, die eigentlich wieder Kind sein wollen und sich nach Geborgenheit sehen, werden zum wiederkehrenden Thema in Andersons Filmen. In RUSHMORE scheint Bill Murray als verdrossener Milliardär in seiner Midlife-Crisis das Verlangen zu haben, wieder ein Jugendlicher zu sein. In THE LIFE AQUATIC verkörpert wiederum Murray als Steve Zissou „die Sehnsucht des Erwachsenen nach [...] kindlicher Unschuld.“¹⁰⁰ In THE ROYAL TENENBAUMS kehren alle drei Tenenbaum-Kinder zurück ins elterliche Haus, nicht zwingend, weil ihnen dieses Haus früher Heiterkeit und Glück gegeben hat, welches sie missen, vielmehr mit dem Wunsch, nochmals Kind zu sein und das Versäumte nachzuholen. Hingegen hat ihr Vater Royal trotz seines Alters diebische Freude an kindlichen Aktivitäten und versucht seine Begeisterung auf seine Enkel zu übertragen und diese mit ihnen teilen zu können. Umgekehrt treten in Andersons Filmen auch öfters Kinder oder Jugendliche auf, die schon erwachsen sein wollen und in ihrem Verhalten, Sprechen und Auftreten alles andere als 'kindlich' erscheinen. Max Fischer legt in RUSHMORE trotz seiner 15 Jahre ein beeindruckend altkluges Benehmen an den Tag, hat einen persönlichen Assistenten, schreibt Theaterstücke über Ganoven und den Vietnamkrieg und er plant und finanziert, ohne dem Wissen der Lehrerschaft, ganz alleine den Bau eines riesigen Aquariums. Am Anfang von THE ROYAL TENENBAUMS treten die hochbegabten Tenenbaum-Kinder nie wirklich wie Kindern auf, sondern sie werden „eher als schablonenhafte Miniaturausgaben ihres späteren Selbst denn als tatsächliche Charaktere in einem früheren Entwicklungsstadium“¹⁰¹ gezeigt. Chas tritt als Kind bereits wie ein Geschäftsmann nur in Anzug und Krawatte auf, Margot liest Tschekow, Richie trägt stets sein Tennisoutfit inklusive Stirnband. Sie wollen auch keine Kinder sein und ihre Kindheit unbeschwert ausleben. Man sieht sie „niemals lachend und kindlich unbefangen. Als Kinder sind sie bereits wie Vorlagen ihres Erwachsenen Ichs inszeniert, gekennzeichnet durch wenige klare Insignien“.¹⁰² Das Versäumnis wird ihnen erst

⁹⁹ Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.36.

¹⁰⁰ Ebd. S.39.

¹⁰¹ Ebd. S.37.

¹⁰² Ebd. S.28.

später als Erwachsener bewusst. Dieses verdrehte Wünschen – Kind will Erwachsener sein, Erwachsener will wieder Kind sein – erscheint wie eine Art nostalgischer bzw. futuristischer Chiasmus.

1.5 Exzentrik – schrullige Sonderlinge

Neben so manchen melancholischen und nostalgischen Leiden, mit denen sich die Anderson Figuren herumplagen müssen, gibt es weitere wiederkehrende Eigenschaften die hervorstechen: durch ihr Verhalten und Aussehen sind sie häufig Außenseiter in ihrem sozialen Umfeld und auch durch ihre teils künstlerisch-kreative Veranlagung umgibt sie ein Hauch von Exzentrik.

Exzentrik ist, ähnlich wie die Melancholie, ein sehr schwierig genau zu bestimmender Begriff und vielseitig auslegbar. Wörtlich bedeutet er soviel wie 'außerhalb der Mitte' (lat. *ex centro*) und wird heutzutage im sozialen Bereich als Abweichung der Norm oder abseits vom Üblichen verstanden – ein Exzentriker ist anders als die anderen. Doch könnte eine „derartige Beschreibung [...] ebenso gut auf einen Kriminellen oder eine Person mit einem Geburtsfehler zutreffen.“¹⁰³ Der Begriff Exzentrik findet, trotz seiner recht häufigen Verwendung im täglichen Sprachgebrauch, in der Sozial- und Kulturgeschichte kaum Beachtung und taucht auch nicht als Stichwort im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* auf. Rainer Emig begründet dies damit, dass alles als exzentrisch Geltende harmlos sei und verglichen mit Begriffen wie „crime, illness or perversion“¹⁰⁴ zu wenig subversives Potenzial besitzt. Ein weiterer Grund wäre für Emig, dass Exzentrik eher mit einzelnen Personen verbunden wird, weniger mit gesellschaftlichen Gruppen oder speziellen Kunstwerken.¹⁰⁵ Das Wesen der Exzentriker ruft aber bei den Mitmenschen zumeist ambivalente Reaktionen hervor, ob nun belustigende aufgrund ihrer Andersartigkeit, oder befremdende – jedoch sie lassen uns nicht gänzlich 'kalt'.¹⁰⁶

¹⁰³ Weeks, David/James, Jamie, *Exzentriker: Über das Vergnügen, anders zu sein*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997. S.14.

¹⁰⁴ Emig, Rainer, *Right in the Margins: An Eccentric View of Culture*. S.93-113. In: Callus, Ivan/Herbrechter, Stefan [Hg.], *Post-Theory, Culture, Criticism*, (*Critical Studies* 23). Amsterdam/New York: Rodopi 2004. S.94.

¹⁰⁵ Vgl. Ebd. S.94.

¹⁰⁶ Vgl. Dörr-Backes, Felicitas, *Die Hüter des Grals oder: Exzentriker als integrierende Elemente gesellschaftlicher Modernisierung*. In: Klingemann, Carsten [Hg.], *Jahrbuch für Soziologiegeschichte*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlag 2007. S.30f.

Der Philosoph und Soziologe Helmuth Plessner beschreibt in seinem 1928 erschienen Werk *Die Stufen des Organischen und der Mensch* die Position des Menschen gegenüber seiner Umwelt als exzentrisch:

„Ist das Leben des Tieres zentrisch, so ist das Leben des Menschen, ohne die Zentrierung durchbrechen zu können, zugleich aus ihr heraus, exzentrisch. Exzentrizität ist die für den Menschen charakteristische Form seiner frontalen Gestelltheit gegen das Umfeld.“¹⁰⁷

Ähnlich wie zuvor bei Nietzsche erwähnt, ist das Tier ganz natürlich und lebt sorglos, während der Mensch von Natur aus künstlich ist und sein Erlebtes reflektiert. Demzufolge rückt der Mensch sich selbst und die Welt in eine prinzipielle Distanz „aus der eine Mitte, ein Zentrum immer erst gesucht und gestaltet werden muß.“¹⁰⁸ Die Exzentrizität ist für Plessner das Anthropologikum schlechthin, das, was ihn zum Menschen macht und „die Künstlichkeit wesensentsprechender Ausdruck seiner Natur.“¹⁰⁹ Der Mensch sucht sich eine Mitte, inszeniert sich und reflektiert, sinnt darüber nach.

Der österreichische Philosoph Konrad Paul Liessmann sieht in der Exzentrizität eine „Ästhetik der Abweichung“¹¹⁰. Liessmann spinnt in gewissem Sinne Plessners Künstlichkeitsbegriff weiter und verleiht ihm einen künstlerischen Touch. Er stützt sich dabei auf Søren Kierkegaard und meint, das Exzentrische und das Ästhetische gehören zusammen, genauso wie das Zentrische und das Ethische: „Exzentrizität ist kein soziales, kein politisches, kein moralisches Phänomen, sondern ein ästhetisches.“¹¹¹ Liessmann betont nochmals die Vorliebe des Exzentrikers für die Künstlichkeit, das Unnatürliche, Übersteigerte und Ironische, verbunden mit einer speziellen Unbeständigkeit in der Art dieser unberechenbaren Abweichungen vom Üblichen.¹¹² Der Exzentriker nimmt Abstand vom Mittelpunkt, vom Zentrum und hält sich am Rand, außerhalb, an der Peripherie auf, verliert dabei aber das Zentrum nicht aus den Augen. Der Exzentriker kommt nicht von außen oder aus der Fremde, weder dem Raum noch der Zeit nach, sondern er kommt aus der Mitte und tritt aus

¹⁰⁷ Plessner, Helmuth, *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981. S.291-292.

¹⁰⁸ Liessmann, Konrad Paul, *Kanon und Exzentrizität*. S.13-28. In: Enzensberger, Hans Magnus [Begr.], *Kursbuch, Band 118: Exzentriker*. Berlin: Rowohlt 1994. S.13.

¹⁰⁹ Plessner, Helmuth, *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, S.316.

¹¹⁰ Vgl. Liessmann, *Kanon und Exzentrizität*, S.13.

¹¹¹ Ebd. S.14.

¹¹² Ebd. S.14.

dieser hinaus und deshalb ist ein Exzentriker nie der *Andere* oder *Fremde*. Jedoch weil er sich in der Peripherie bewegt, bezieht er sich fortwährend auf das Zentrum. Aber er dreht das Ganze um und erklärt die Peripherie zum Zentrum, das Äußere zum Inneren¹¹³, teils weil dem Exzentriker das Zentrum, die Bewohner und deren Werte und Sitten langweilig sind. Deswegen macht er vermeintlich Nebensächliches zu seiner Hauptsache:

„[...] weil die Hauptsache, das Zentrum, das Ethos, das Leben, die Pflichten und Verbindlichkeiten, die Wahrheiten, Überzeugungen und Gesinnungen nicht zu gut oder zu böse, zu hässlich oder zu schön, zu wahr oder zu falsch, sondern schlicht zu langweilig sind.“¹¹⁴

Liessmann schreibt weiter, dass das ästhetische Verhalten des Exzentrikers zu sich selbst und zur Welt einen Abstand erschafft, der ihm eine gewisse Ruhe den Dingen gegenüber ermöglicht, eine Ruhe „die nur derjenige hat, der außerhalb des Zentrums steht und von der Schwerkraft der Verhältnisse höchstens tangiert, aber nicht bewegt wird.“¹¹⁵ Diese eigentümliche Ruhe, wie sie auch vielen Figuren der Anderson Filme zu eigen sind, kann in diverse Richtungen und natürlich je nach Charakter interpretiert werden: ob nun als lethargische Teilnahmslosigkeit oder apathische Gelassenheit, stoische Selbstbeherrschung, enorme Verslossenheit usw.

Eine besondere Variante des Exzentrikers, im Gegensatz zum literarischen Paradebeispiel, dem viel diskutierten und zumeist verwendeten *Dandy*, ist der *Sonderling*. Der Sonderling ist, vielmehr als der Dandy, jene Art des Exzentrikers, welche auf die Charaktere des Anderson Universums zutrifft. Liessmann schreibt diesbezüglich:

„Während der Dandy seine Exzentrizität tatsächlich im stilisierten Äußeren findet, kultiviert der Sonderling die Abweichung als eine Mischung von Abkehr, Einkehr und Ignoranz. Er ist weniger frivol als mürrisch. Er spielt nicht mit der Welt, er nimmt sie nicht zur Kenntnis. Seine Ästhetik ist reduktionistisch, ja puristisch und beschränkt sich auf Formen, die der Mitwelt weniger als übersteigert oder verfeinert, vielmehr als

¹¹³ Vgl. Liessmann, *Kanon und Exzentrisk*, S.15.

¹¹⁴ Ebd. S.20.

¹¹⁵ Ebd. S.18.

skurril oder verschroben erscheint. Er hält an den Äußerlichkeiten fest, in die sich sein Selbst geflüchtet hat, egal, was die Zeitläufte mit sich bringen.“¹¹⁶

Liessmanns Charakterisierung des Sonderlings empfinde ich – in Bezug auf die Figuren von Anderson – als sehr treffend. Skurril ist dabei das essenzielle Wort. Auch dieses Festhalten an Äußerlichkeiten, in die sich das Selbst geflüchtet hat, ist gut zu beobachten: Max trägt stets sein Rushmore-Sakko, auch nachdem er Rushmore verlassen musste und in einer staatlichen Schule sitzt, weil er sich so in seine Identität als Rushmore-Schüler hineingesteigert hat. Richie und Margot Tenenbaum haben sowohl als Kind als auch als Erwachsener fast genau dasselbe Erscheinungsbild: Margot mit ihrem blau-weiß gestreiften Kleidchen, dem hellbraunen Pelzmantel, schwarz umrandete, traurige Augen und schulterlanges, blondes Haar mit geordnetem Seitenscheitel; Richie in seinem Tennisdress mit Stirnband und einem weichen, hellbraunen Anzug; zudem trägt er als Erwachsener immer eine Sonnenbrille – sogar am Tennisplatz. Chas Tenenbaum trägt als Kind immer Anzug und Krawatte, als Erwachsener nur einen roten Adidas-Anzug – sogar bei der Beerdigung seiner Vaters, aber entsprechend dem Anlass in schwarz. Die Kleidung suggeriert, dass die Tenenbaum-Kinder immer noch in ihrer Kindheit feststecken. In *THE LIFE AQUATIC* tragen alle Team Zissou Mitglieder die blaue Uniform und dazu stets eine rote Mütze, oder im Falle des indischen Teammitglieds einen roten Turban – auch zum Smoking. Die drei Whitman Brüder gewanden sich auch im tropischen Indien nur in einem teuren Anzug. Doch abgesehen von den Hauptfiguren ändern auch die Nebenfiguren der Filme so gut wie nie ihr äußeres Erscheinungsbild. Die Figuren bleiben in ihrem äußeren Ich stecken und „stellen so auch einen Typus des Exzentrikers dar, der abweicht und auffällt, weil für ihn die Zeit stehenzubleiben scheint.“¹¹⁷ Dies gilt im Übrigen nicht nur für die Figuren der Filme, sondern auch für ihren Schöpfer. Wes Andersons Ästhetik ist stark geprägt von den 60er Jahren bis hinein in die 70er und 80er, was sowohl die Optik, als auch die Musik seiner Filme betrifft. Die Vermutung liegt dabei nahe, dass Wes Anderson seine eigene, persönliche skurrile Exzentrizität durch die Figuren in seinen Filmen ausdrückt.

Exzentrizität ist aber vor allem eine Idiosynkrasie, eine Eigentümlichkeit und niemals eine soziale Bewegung, da solch Bewegungen „den ethischen Schwerpunkt

¹¹⁶ Liessmann, *Kanon und Exzentrik*, S.19.

¹¹⁷ Ebd. S.19.

eines Zentrums erobern und besetzen möchten und die artistische, elegante, schwebende Balance zwischen Zentrum und Peripherie tunlichst vermeiden.“¹¹⁸ Ein persönlicher Nonkonformismus verfolgt ein anderes Ziel. Exzentriker wollen die Gesellschaft nicht zu ihren Gunsten verändern, sie wollen einfach tun, was sie gerade tun wollen: „Exzentriker nehmen sich die Freiheit, Dinge dann zu tun, wenn sie Lust dazu haben, egal ob das gesellschaftlich akzeptiert ist, oder nicht.“¹¹⁹

Dies wirkt höchst anarchisch, doch man fürchtet sich deshalb nicht vor dieser Art Sonderlinge, ganz im Gegenteil. Dieses exzentrische Verhalten trägt viel zu der Komik des Charakters bei, denn „[a]ll instances of the comic involve a departure from a norm, whether the norm be one of action, appropriate behaviour, conventional dress, or stereotypical features“.¹²⁰ Zudem erscheint er uns nicht als ein Fremder, sondern durch diesen komischen Einschlag entwickeln wir eine gewisse Sympathie für den sonderbaren, schrulligen Charakter und können uns in seine Andersartigkeit einfühlen und über Schwächen und Fehler hinwegsehen.

Liessmann meint weiter, dass ein exzentrischer Mensch das Gegenteil eines authentischen und egozentrischen Menschen ist¹²¹, doch ist dies meiner Meinung nach bei den Figuren der Anderson Filme nicht der Fall. Vielmehr sind sie *authentische Exzentriker*, die einfach so sind, wie sie eben sind. Dazu gehört auch eine große Portion Egozentrik, da ihre Exzentrik in einer melancholischen Grundstimmung wurzelt und sie dabei vor allem an sich selbst denken. Die Exzentrizität der Figuren kann als Verlust eines inneren Zentrums aufgefasst werden und das ist ebenfalls ein melancholietypisches Problem.¹²² In der Moderne wird die wahre Mitte längst nicht mehr für alle von Gott gebildet, sondern an dessen Stelle hat sich ein eigentümliches Selbst etabliert, das sich als sinngebende Quelle vermeint.¹²³ Die Figuren der Anderson Filme haben ihre sinnstiftende Mitte scheinbar verloren, wenn auch zum Teil nur vorübergehend, und verzweifeln mitunter an ihrem exzentrischen Ich.¹²⁴ Kierkegaard schreibt: „Die Persönlichkeit hat ihr Zentrum in sich

¹¹⁸ Liessmann, *Kanon und Exzentrik*, S.17.

¹¹⁹ Dörr-Backes, Felicitas, *Exzentriker*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2003. S.265.

¹²⁰ Neale/Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, S.67.

¹²¹ Vgl. Liessmann, *Kanon und Exzentrik*, S.17.

¹²² Vgl. Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.24.

¹²³ Vgl. Meyer-Drawe, Käte, *Das Exzentrische Selbst*. 260-373. In: Straub, Jürgen/ Renn, Joachim [Hrsg.] *Transitorische Identität. Der Prozesscharakter des modernen Selbst*. Frankfurt am Main/New York: Campus 2002. S.362.

¹²⁴ Vgl. Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.24.

selbst, und wer nicht sich selbst hat, der ist exzentrisch.“¹²⁵ Doch auch von der Begriffsetymologie her sind Exzentrik und Melancholie eng verwandt, so bezeichnet der, häufig mit Exzentrik verwendete, Begriff *Spleen* heutzutage eigentümliche Schrullen und Marotten oder eine leichte Verrücktheit und stammt, wie bereits früher erwähnt, von dem englischen Wort *spleen* für Milz ab. Spleen kennzeichnete ursprünglich eine Gemütsverstimmung, hervorgerufen durch ein schlechtes Mischverhältnis der Körpersäfte in der Milz, die sich mit leichtem Verdruss und schlechter Laune bemerkbar machte – und somit schließt sich der Kreis zur Melancholie.

Ein weiterer Aspekt der Exzentrik in Bezug auf die Figuren der Filme verdient eine genauere Beobachtung: das Verhältnis eines Exzentrikers hinsichtlich seiner finanziellen Mittel und Möglichkeiten und dem ökonomischen Hintergrund. In den vier ausgewählten Filmen scheint es so, als ob sich die meisten Figuren kaum Sorgen ums Geld machen müssten. Doch Geld ist ihnen nicht besonders wichtig und auch nicht Auslöser oder Veranlassung zu ihrer Exzentrik. Aber es macht es durchaus leichter exzentrisch zu sein, oder besser: die persönliche Exzentrizität ausleben zu können. Einen bestimmten Grad an Exzentrik muss man sich einfach auch leisten können, nicht nur in finanzieller Hinsicht, sondern auch in zeitlicher Hinsicht, denn Exzentrik ist durchaus zeitaufwendig. Doch in gewisser Weise hängt dies auch mit der eigenen Finanzlage zusammen, da man offensichtlich keine Zeit mit Geldverdienen aufwenden muss um seine primären Bedürfnisse zu gewährleisten. Man kann sich voll und ganz seinen persönlichen Interessen und Marotten widmen: Herman Blume (Bill Murray) ist Millionär, Chef seiner eigenen Firma und es rührt ihn wenig einige Millionen für den Bau eines großen Aquariums auf dem Rushmore Schulgelände zu verpulvern, nur um eine Frau zu beeindrucken. In den Kinderjahren der Tenenbaum-Kinder, also bevor Royals (Gene Hackman) Vermögen verbraucht war, spielte Geld keine Rolle. Jedes der Kinder bewohnte allein ein Stockwerk des riesigen Hauses, mitsamt eigenem Atelier im Ballsaal, Dunkelkammer, Ballettraum, Arbeitsplatz für finanzielle Geschäfte und einem Falkenkäfig am Dach. Sie wurden in allen Belangen gefördert und unterstützt, ihre Ausbildung ging über alles. Steve Zissou (Bill Murray) besitzt die *Belafonte*, ein Forschungsboot, ausgestattet mit eigener Bibliothek, einer Sauna, Schnitt- und Tonraum für die Dokumentarfilme, einer

¹²⁵ Kierkegaard, Sören, *Entweder – Oder*. übersetzt von Heinrich Fauteck, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2005. S.792

großzügigen Schiffsküche, einem Helikopter und einem Mini-U-Boot. Weiters ist er mit einer vermögenden Frau (Anjelica Huston) verheiratet, besitzt eine eigene Insel mit großem Haus und eigenem Schwertwalbecken. Zwar beschäftigt ihn die Finanzierung seines neuen Films, doch sind die grundlegenden Bedürfnisse mehr als gedeckt und er ist nicht von den Einnahmen des Films abhängig. Die Whitman Brüder entstammen scheinbar einer sehr reichen Familie. Der Vater besaß einen Porsche und die Brüder fuhren in einer Limousine zu seinem Begräbnis. Jack (Jason Schwartzman) lebte über ein Jahr in einem Hotelzimmer in Paris, Francis (Owen Wilson) trägt sehr teure Kleidung, Schuhe und Accessoires und alle drei haben ohneweiters Zeit und Geld für diese Reise durch Indien.

Ein Freisein von den Sorgen um das Geld ist eine Freiheit, die nur wenigen beschieden ist – doch die Anderson-Charaktere haben dieses Glück, auch wenn sie es augenscheinlich nicht zu würdigen wissen. Aufgrund ihrer – im Prinzip – völlig sorglosen Existenz wird ihre Exzentrizität und Melancholie eher zu einem Luxusproblem. Sie können sich unbeschwert um sich selbst kümmern und um niemanden anders, sich ganz ihren egozentrischen Launen und Angewohnheiten hingeben und der Vielzahl ihrer verflossenen Möglichkeiten nachtrauern, die sie einst durch ihr privilegiertes Dasein geboten bekamen. Doch genau darum geht es dem Exzentriker: die Hauptsächlichkeiten des Lebens, wie Geld, Unterkunft, Nahrung, sollen keine Rolle spielen. Sie sind gewöhnlich, langweilig und nur allzu real. Die Nebensächlichkeiten sind wichtig, interessant und bilden den Hauptfokus.¹²⁶ Es scheint fast so, als gäbe es ein bestimmtes Muster, dem die Anderson-Figuren folgen, um sich mit dem Hauch eines sonderlichen Exzentrikers zu umgeben.

¹²⁶ Dieser Umstand trägt auch einen Teil zu der Bildästhetik Andersons bei (vgl. Kap. 7.1)

1.6 Entschlossen verschlossene Gefühle – Apathie und Lethargie

Die Figuren in den Filmen Wes Andersons besitzen durch ihre Exzentrizität eine Distanz zum Zentrum, wie Liessmann hervorgehoben hat, und legen eine eigentümliche Ruhe und Gelassenheit an den Tag. Es scheint aber, dass sie auch bei Ereignissen, die sie in hohem Maße betreffen, sehr zurückhaltend oder gänzlich unerwartet, wenn überhaupt reagieren. Teilnahmslos und unempfindlich, selbstdiszipliniert und entschlossen verschlossen geben sie sich – apathisch und lethargisch.

Wurden die zuvor durchgegangenen zentralen Begriffe ausschließlich philosophietheoretisch aufgefasst, so trifft das in dem Fall der Apathie nicht zu. Apathie fasse ich in diesem Fall genauso, wie es heutzutage im alltäglichen, bildungssprachlichen Gebrauch verwendet und verstanden wird: als Teilnahmslosigkeit, einem Zustand der Gleichgültigkeit gegenüber den Menschen und der Umwelt¹²⁷, mangelnde Erregbarkeit usw. Derartig aufgefasst, entstammt die Bedeutung von Apathie aus dem medizinischen Bereich, wo diese Teilnahmslosigkeit und Unempfindlichkeit gegenüber äußeren Reizen besonders bei fortschreitender Demenz auftritt, aber auch bei psychischen Krankheiten vorkommen kann. Häufige Nebenerscheinungen von Apathie sind Appetitlosigkeit, Schlaflosigkeit, Traurigkeit und Niedergeschlagenheit. All diese Symptome werden umgangssprachlich unter Apathie zusammengefasst, jedoch bedeutet das nicht, dass man jemanden bezichtigt eine ernsthaft psychische Störung zu haben oder vorzeitig an Demenz erkrankt zu sein, wenn man meint, dieser jemand benimmt sich apathisch oder versinkt in Apathie. Es ist vielmehr ein Temperamentsmerkmal und auch Reaktion auf erschütternde Erlebnisse oder eine Folge depressiver Erkrankungen.¹²⁸ Im *Wörterbuch der Philosophie* heißt es weiter: „In der Psychopathologie wird Apathie definiert als eine mit einem Vitalitätsverlust einhergehende Gleichgültigkeit, Mattigkeit, Aspontaneität.“¹²⁹

Die medizinische und bildungssprachliche Bedeutung von Apathie ist durchwegs negativ zu verstehen und demzufolge gilt es nicht gerade als klug jenen

¹²⁷ Vgl. Duden: *Deutsches Universalwörterbuch*. S.164

¹²⁸ Vgl. Ritter, Joachim [Hrsg.], *Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band 1: A-C*. Basel: Schwabe 1971. S.433.

¹²⁹ Ebd. S.433.

Zustand anzustreben. Der ursprüngliche, philosophische Begriff hingegen ist ein Zustand, der geradezu ersehenswert ist. In der Philosophie der griechischen Antike bezeichnet die *Apatheia* (gr. ἀπάθεια – Unempfindlichkeit, Gelassenheit) ein Freisein von Leidenschaften (gr. πάθος), eine innere Unerschütterlichkeit und Seelenruhe. Gemeint sind hierbei Gemütsbewegungen, Emotionen und Affekte, sowohl positive als auch negative, die den Denkenden ablenken und deren man sich zu entledigen sucht. Besonders in den Schulen der *Kyniker* und der *Stoa* wurde das Erreichen der *Apatheia* „als wünschenswertes Daseinsziel hingestellt“¹³⁰. Auch heute noch ist die sprichwörtliche stoische Ruhe und Gelassenheit jedem ein Begriff.

Roland Lambrecht nennt die Apathie im Zusammenhang mit einem modernen Gegenwartsbild, in dem *Überdruß im Überfluß*¹³¹ herrscht, eine Nicht-Neugierde und unterscheidet dabei zwei Arten: eine, die aus der Übersättigung der Oberflächlichkeitssucht hervorgeht, und eine andere, die sich in jene ablenkende Oberflächlichkeitssucht erst gar nicht hineinbegibt, sondern sich ihre gleichmütige Ruhe in der Distanz erhält.¹³² Lambrecht meint: „[Der] moderne[n] Form der Apathie [ist] schon selber ganz schlecht vor Übersättigung und Abstumpfung.“¹³³ Er sieht die moderne Apathie als lustlos-interessenlose Gleichgültigkeit, als verstümmelte Empfindsamkeit und gelangweilte Überdrüssigkeit, resultierend aus dem Überangebot der Überflussgesellschaft.

Der Sprung von der Apathie zur Lethargie ist nicht mehr allzu groß. Lethargie (gr. ληθαργία) bezeichnet in der griechischen Ursprungsbedeutung wie auch heute noch in der Medizin die Schlafsucht, also ein Befinden, in welchem dem Betroffenen ein starkes, abnormales Schlafbedürfnis überkommt. Im Allgemeinen versteht man unter Lethargie einen „Zustand körperlicher und psychischer Trägheit, in dem das Interesse ermüdet ist.“¹³⁴ Wenn jemanden die Lethargie gefangen hält, freut es einen einfach nicht, irgendetwas zu unternehmen. Man ist erschöpft und abgestumpft, nimmt Gefühle und Empfindungen nur mehr peripher zur Kenntnis, ist schwerfällig, abwesend und träge. Die Lethargie wird oftmals als Temperamentsmerkmal des passiven Phlegmatikers gesehen. Aristoteles, der stets um den Weg der Mitte und

¹³⁰ Ritter, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 1: A-C, S.430.

¹³¹ Vgl. Lambrecht, *Der Geist der Melancholie*, S.221ff.

¹³² Vgl. Ebd. S.223.

¹³³ Ebd. S.224.

¹³⁴ *Duden: Deutsches Universalwörterbuch*, S.1072

um das richtige Maß bemüht war, nannte das Phlegma das Extrem des Zuwenig.¹³⁵ Doch die Trägheit, dieses unbeteiligte, untätige Zuwenig, ist nicht nur dem Phlegmatiker zu eigen, diese Eigenschaft lässt auch eine Nähe zum melancholischen Typus erkennen. Gerlinde Lütke Notarp schreibt zusammenfassend:

„Antonius von Florenz stellt bereits im 15. Jahrhundert die enge Beziehung zwischen einem melancholischen und einem phlegmatischen Temperament heraus, deren Schnittstelle die Zuordnung der Trägheit zu beiden Temperamenten bildet. [...] Der Unterschied zwischen den Temperamententypen liegt nach neuzeitlicher Vorstellung darin, dass die Trägheit des Melancholikers auf ein Übermaß des Denkens gründet oder auch aus einer traurig-depressiven Stimmungslage resultiert, während das phlegmatische Temperament eine grundsätzliche langsame und lethargische Wesensart des Menschen beschreibt.“¹³⁶

Nun sind die Figuren von Wes Anderson zwar keine repräsentativen Phlegmatiker, dennoch treffen die Beschreibungen *apathisch* und *lethargisch* auf viele Charaktere zu, oder sie weisen derartige Züge auf, eben weil sie sich in einer von Grund auf traurig-depressiven Stimmungslage befinden, die sie lähmt und gefangen hält. In *THE ROYAL TENENBAUMS* ist Margot bekannt für ihre extreme Verschlossenheit, so weiß keiner der anderen Figuren, dass sie seit ihrem zwölften Lebensjahr raucht. Bevor sie zurück ins elterliche Haus kommt, verschließt sie sich täglich sechs Stunden im Badezimmer, hat keinerlei Appetit und sieht fern. Sie hat seit sieben Jahren kein Stück mehr zu Ende geschrieben, gibt kaum Intimes von sich preis, behält immer ihren kühl-reservierten Gesichtsausdruck, sowie sie generell, scheinbar mit eiserner Disziplin, auf Distanz zu allem und jedem bleibt. So sagt sie mit mäßiger Anteilnahme und skeptischer Miene zu ihrem Vater „I hear you are dying.“ und antwortet nach der Bestätigung von Royal über seine (vermeintlich) tödliche Krankheit mit einem tonlosen „I am sorry“.¹³⁷ Auch Richie weist zum Teil apathische und lethargische Züge auf. Er drückt zwar seine verzweifelte Gefühle in

¹³⁵ Vgl. Aristoteles, *Nikomachische Ethik*. (Zweites Buch: 1104a-1108a), übersetzt von Ursula Wolf, Reinbek: Rowohlt 2006.

¹³⁶ Lütke Notarp, Gerlinde, *Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie: Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts*. Münster/New York/München/Berlin: Waxmann 1998. S.247f.

¹³⁷ *The Royal Tenenbaums*, Regie: Wes Anderson, USA 2001; DVD-Video, Die Royal Tenenbaums, Touchstone Home Entertainment 2002, 26:26 -26:33.

einem Brief an seinen Freund Eli Cash aus, oder umarmt seinen Vater liebevoll bei dessen Rückkehr ins Tenenbaum-Haus, dennoch wirkt er insgesamt emotional zurückhaltend und distanziert, besonders gegenüber seiner heimlichen Geliebten Margot.

In *RUSHMORE* versinkt Herman Blume nach der Trennung von Rosemary und der Scheidung von seiner Frau in ein tiefes lethargisch-melancholisches Loch, er beginnt exzessiv zu trinken und es kommt vor, dass er sich geistesabwesend eine zweite Zigarette zu seiner bereits brennenden anzündet. Max ergeht es ähnlich: nach dem heftigen Kleinkrieg mit Herman zieht er sich depressiv und ermüdet zurück, geht nicht mehr zur Schule, übt keinerlei Aktivitäten aus, für die er sich einst so engagierte und findet sich offenbar damit ab, in die Fußstapfen seines Vaters als Frisör zu treten, ohne jegliche Ambitionen auf künftige Glanztaten. Jack Whitmans kühle Distanziertheit wird bereits in dem Kurzfilm *HOTEL CHEVALIER* sichtbar: Jack (Jason Schwartzman) hält sich schon seit einiger Zeit in Paris auf und tut anscheinend nichts, außer sich dort vor seiner Vergangenheit zu verstecken und Zeit verrinnen zu lassen. Als seine verflissene Liebe (Natalie Portman) zu ihm ins Hotelzimmer kommt, gibt er sich bewusst reserviert und schweigsam, um stoische Gelassenheit bemüht, auf dass ihm frühere Emotionen fern bleiben. Selbst als sie sich küssend auf dem Bett liegen, bleibt er abweisend:

- Girl Whatever happens in the end, I don't want to lose you as my friend.
Jack I promise, I will never be your friend. No matter what. Ever.
Girl If we fuck, I'm gonna feel like shit tomorrow.
Jack That's ok with me.
Girl I love you. I never hurt you on purpose.
Jack I don't care.¹³⁸



Abb. 1



Abb. 2

Apathische Charakterzüge der Figuren in RUSHMORE (li.) und THE ROYAL TENENBAUMS (re.)

¹³⁸ *Hotel Chevalier*, Regie: Wes Anderson, USA 2007; DVD-Video, Darjeeling Limited, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2008, 8:50 – 9:42.

2. Forschungsfragen und Thesen

Nachdem nun diese wichtigen Hauptbegriffe Melancholie, Nostalgie, Exzentrik, Apathie und Lethargie genauer auf ihre Herkunft und Bedeutung hin untersucht wurden und ihre Präsenz in den Filmen Wes Andersons auch schon in einigen überblicksartigen Beispielen nachgewiesen wurde, so gilt es nun mitsamt dieser erarbeiteten Basis ins Detail zu gehen und eine adäquate Methode bei der Filmanalyse anzuwenden, welche auf bestimmte Merkmale und Kennzeichen in den Filmen eingeht.

Um zu präzisieren auf welche Punkte, Merkmale und Eigenschaften sich die Filmanalyse konzentriert, werden im Folgenden die eingangs erwähnten Forschungsfragen und wesentlichen Thesen nochmals formuliert, welche gleichsam die Gliederung der Analyse bilden:

I) Was zeichnet die Figuren aus, dass sie als melancholisch, nostalgisch, exzentrisch und/oder apathisch empfunden werden?

Hierbei werden einige ausgewählte Figuren genau untersucht: einerseits ihre diegetische Darstellung (wie sie sich präsentieren, welche Mimik und Gestik sie haben, wie sie sich bewegen, ihr äußeres Erscheinungsbild usw.) und andererseits was sie zum Handeln bewegt bzw. wie sie handeln (in welcher Phase ihres Daseins stecken sie, welchen Konflikt haben sie, welche Ziele, welche Vorlieben usw.).

II) Wie erzeugt Wes Anderson diese bestimmten Empfindungen?

Hier sollen die thematischen und technischen Komponenten analysiert werden: in welchen dramaturgischen Rahmen siedelt Wes Anderson seine Figuren an und wie inszeniert er seine Filme? Diese Hauptthese wird in zwei Subthesen geteilt, die sich jeweils wieder in zwei Punkten aufteilen:

Dramaturgische Komponente

- a) Figurenkonstellation, Orte und Handlung
- b) Topoi und Sujets

Filmisch-Technische Komponente

- c) Bildsprache, Komposition und Inszenierung
- d) Musik und Soundtrack

Die Dramaturgische Komponente behandelt demnach die Anordnung der Figuren, wie sie zueinander stehen, welche konträren Ziele sie verfolgen, an welchen Orten und Schauplätzen die Handlung stattfindet und inwiefern sich diese Aspekte auf die Empfindungen der Rezipienten äußern. Ebenso soll die allgemeine Thematik der Filme untersucht werden und welche verschiedenen Topoi den diversen Empfindungen als Katalysatoren dienen: Krankheit und Tod, Identitäts- und Sinnsuche, Kindheitserinnerungen, Sehnsucht und Enttäuschung sind solche emotionsfördernden Motive, auf die in der Analyse genauer eingegangen wird.

Bei der filmisch-technischen Analyse gilt das Hauptaugenmerk der Komposition des Bildes, der Mise en Scène. Es geht also um die räumliche Anordnung der Dinge und Charaktere im Bild, wobei auch Licht und Farbe, Kadrage und Kamerabewegung zu den zu untersuchenden Bestandteilen gehören – die Frage nach dem 'Was wird gefilmt?' und 'Wie wird es gefilmt?'.¹³⁹ Hierbei soll nun erörtert werden, ob es ein spezifisches, stilistisches Konzept gibt, nach dessen Muster er seine Filmbilder gestaltet, ob es so etwas wie eine melancholische oder nostalgische Einstellung gibt und welche Eigenarten eine solche hat.

Weiters soll noch untersucht werden, inwiefern die auditive Ebene (Musik und Soundtrack) mithilft, die Filmbilder auf jene Impressionen zu emotionalisieren.

¹³⁹ Vgl. Monaco, James, *Film verstehen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009. S.197.

3. Differente theoretische Zugänge der Filmanalyse

Bevor mit der Filmanalyse nun begonnen wird, muss geklärt werden, welche Methode der Analyse am geeignetsten erscheint, um die obig genannten Fragen präzise zu erörtern. Es gibt eine Fülle differenter Theorien und Herangehensweisen zur Entzifferung und Dekodierung von Dramaturgie, Narration, Bildkomposition, Schauspieldarstellungen, Sprache, Ton und Musik. Manche sind sehr allgemein ausgerichtet, andere haben eher einen speziellen Fokus, aber jede analytische Theorie hat das Ziel, „Beobachtungen und Interpretationen schrittweise zu objektivieren“¹⁴⁰, zu versprachlichen und einen tiefer gehenden Blick auf das Medium Film zu ermöglichen und folglich einen Erkenntnisgewinn daraus zu erzielen. Allgemeine Theoriezugänge, welche einen einführenden Einblick in das Themenfeld der Filmanalyse bieten, liefern unter anderem Medienwissenschaftler wie Helmut Korte mit einer *Einführung in die Systematische Filmanalyse*¹⁴¹, Knut Hickethier mit einer *Film- und Fernsehanalyse*¹⁴², Werner Faulstich mit einem *Grundkurs Filmanalyse*¹⁴³, der Filmwissenschaftler David Bordwell mit *Film Art*¹⁴⁴ und James Monaco mit *Film verstehen*¹⁴⁵.

Diese Werke bieten verschiedene Wege an, Filme *lesen* zu lernen: Korte gibt zunächst eine generelle Begriffserklärung und bietet danach Transkriptionsmöglichkeiten, sowie mögliche weitere Vorgehensweisen an.¹⁴⁶ Hickethier unterteilt die Analyse eines Films in vier große Themenbereiche, nach deren Gesichtspunkten man einen Film Ebene für Ebene untersuchen kann - die Ebene des Visuellen, Auditiven, Narrativen und der Schauspielerei und Darstellung.¹⁴⁷ Faulstich empfiehlt einen Film über vier Zugriffsformen schrittweise zu analysieren – zuerst eine Handlungsanalyse (Was?), dann eine Analyse der Figuren (Wer?), danach eine Analyse der Bauformen (Wie?) und schließlich eine Analyse der Normen und Werte, sozusagen eine Interpretation der Message des Films (Wozu?).¹⁴⁸

¹⁴⁰ Korte, Helmut, *Vom Filmprotokoll zur Filmanalyse. Erfahrungen im Umgang mit der Analyse von Filmen*. In: *Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*, Heft 3 1986. S.21-41.

¹⁴¹ Korte, Helmut, *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. Berlin: Schmidt 2001.

¹⁴² Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2012.

¹⁴³ Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn: Fink 2008.

¹⁴⁴ Bordwell, David/Thompson, Kristin, *Film Art*. Boston [u.a.]: McGraw-Hill 2008.

¹⁴⁵ Monaco, *Film verstehen*.

¹⁴⁶ Vgl. Korte, *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. S.24-55.

¹⁴⁷ Vgl. Hickethier *Film- und Fernsehanalyse*, S.39-181.

¹⁴⁸ Vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S.26f.

Während *Film Art* eine generelle theoretische Einführung in die Filmkunst bietet, mit knapper Anleitung zum Schreiben eines kritischen Analyseessays¹⁴⁹, geht Monaco in seinem allgemein-filmtheoretischen Werk unter anderem auf die Filmsprache ein und erläutert Zeichen und Syntax^{150, 151}.

Diese Werke bilden einen hilfreichen Grundstock, will man sich an einer Filmanalyse versuchen, doch sollte man eine Sache nicht außer Acht lassen: Das Medium Film „ist eine komplexe Erscheinung voller Widersprüchlichkeit“¹⁵² und dass „keine universelle Methode existiere, um Filme zu analysieren.“¹⁵³ Peter Wuss meint hierzu auf Beschränkung bedacht: „Die allesumfassende Analyse ist eine Illusion.“¹⁵⁴ Vielmehr weist Wuss darauf hin, eine gründliche Teiluntersuchung unter bestimmten, eingegrenzten Gesichtswinkeln sei erstrebenswerter, als sich in dem vielschichtigen und weiten Feld der Filmanalyse mit zu vielen Aspekten zu beschäftigen und somit den Überblick zu verlieren. Der analytische Zugang zum Film und die Wahl der Methodik ist also in hohem Maße davon abhängig, „welcher sozialen Praxis er dienen soll, welchen theoretischen Aspekt er favorisiert, im Rahmen welcher Forschungstendenz er erfolgt, auf welche Phase des schöpferischen, bedeutungsbildenden Prozess er sich bezieht [...] usw.“¹⁵⁵ Es geht also darum, die Absicht und die Zielstellung der Analyse klar zu artikulieren, die Forschungsfragen präzise zu formulieren und demnach nur jene Analysemethoden zu verwenden, welche insofern weiterhelfen.

Aus diesem Grund werde ich in der folgenden Analyse keiner allgemein gültigen oder bekannten Analyseform folgen, sondern mehrere Theorien zu Rate ziehen, eklektizistisch gewisse Aspekte auswählen und diese synkretisch kombinieren, je nach dem, was den jeweiligen Punkt betreffend am ertragreichsten zu sein verspricht. So gesehen wird ein Methodenpluralismus eines hermeneutischen Vorgehens angewandt.

¹⁴⁹ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S.431-438.

¹⁵⁰ Die Syntax des Films definiert Monaco als seine systematische Anordnung. In der gesprochenen und geschriebenen Sprache beschäftigt sich die Syntax mit den linearen Aspekten des Aufbaus, also die Art und Weise, wie Worte in Ketten aneinandergereiht werden, um Sätze zu bilden. Im Film schließt das aber auch die räumliche Komposition mit ein, für die es in der Sprache keine Parallele gibt. Darum muss die Film-Syntax sowohl die Entwicklung in der Zeit (Montage) als auch die im Raum (Mise en Scène) beachten. (Vgl.: Monaco, *Film verstehen*, S.186f.)

¹⁵¹ Vgl. Monaco, *Film verstehen*, S.161-242.

¹⁵² Wuss, Peter, *Filmanalyse und Psychologie*. Berlin: Edition Sigma 1999. S.19.

¹⁵³ Aumont, Jaques/Marie, Michel, *L'Analyse des films*. Paris: Nathan 1988. S.29.

¹⁵⁴ Wuss, *Filmanalyse und Psychologie*, S.20.

¹⁵⁵ Ebd. S.22.

Wuss meint allerdings, dass es, all der unterschiedlichen Zugangsmöglichkeiten zum Trotz, einen invarianten Kern aller analytischen Bestrebungen gibt: „[Es geht] am Ende immer um die Dialektik von Struktur und Funktion, von künstlerischer Gestaltung und ästhetischer Wirkung.“¹⁵⁶ Dieser Diskurs, Gestaltung – Wirkung, basiert in der Analyse auf drei Grundoperationen: (1.) *Beschreibung*, (2.) *Interpretation*, (3.) *Bewertung*. „Bei jeder Filmanalyse muß man beschreiben, interpretieren und bewerten, gleichgültig, welchem Aspekt oder Teilaspekt man sich dabei zuwendet.“¹⁵⁷ Wuss betont jedoch dabei, dass sich diese drei Grundoperationen nur schwer voneinander ablösen lassen, sondern sich im Wechselprozess vollziehen, sozusagen zugleich geschehen und eine spätere Operation nicht auf den Resultaten einer früheren aufbaut.¹⁵⁸

Die hermeneutische¹⁵⁹ Problematik, welche sich gerade bei Untersuchungen eines ganz speziellen Themas ergibt, wird wohl nicht gänzlich zu verhindern sein. Denn es liegt in der Natur der Sache, gewisse Aspekte des Films auf genau jene Art zu lesen und auszulegen, dass sie der Analyse dienlich ist. Jedoch werde ich natürlich versuchen, Überbewertungen zu vermeiden und bestimmten Dingen und Umständen im Film nicht eine Bedeutsamkeit zuschreiben, die sie in dieser Form nicht haben.

Es folgt also eine konzentrierte dramaturgische Analyse und eine Analyse der Gestaltungsmittel, bei der es gilt, die „hochkomplizierte Wechselwirkung zwischen der künstlerischen Idee und der Wahrnehmung durch den Zuschauer, zwischen der (ideellen, ästhetischen, psychologischen und emotionellen) Einstellung der Autoren und der Zuschauer“¹⁶⁰ verständlicher zu machen.

¹⁵⁶ Wuss, *Filmanalyse und Psychologie*, S.22.

¹⁵⁷ Ebd. S.22.

¹⁵⁸ Vgl. Ebd. S.22f.

¹⁵⁹ Hermeneutik verstanden als die Kunst der Auslegung und Erklärung.

¹⁶⁰ Mejlach, Boris, *Künstlerisches Schaffen und Rezeptionsprozeß. Zur Methodologie der komplexen Erforschung von Kunst und Literatur*. Berlin/Weimar: Aufbau 1977. S.86.

4. Figurenanalyse

Andersons Filmfiguren sind Sonderlinge und Exzentriker und bilden die Essenz, das Herzstück seiner Filme. Anderson erwähnt in einem Interview, dass er beim Schreiben eines Films nicht mit dem Plot beginnt, sondern mit den Figuren. Details und die Beziehungen zwischen den Figuren haben eine höhere Priorität für ihn, als eine starke Geschichte.¹⁶¹ Seine Filme sind deutlich *character-driven*, die Figuren sind die Basis, auf denen die Geschichte aufbaut und ihre persönlichen Wünsche und Ziele geben die Entwicklung der Story vor. Der Zuschauer hat weitgehend denselben Informationsstand wie sie und nimmt die Handlung räumlich und zeitlich aus ihrer Perspektive wahr.¹⁶² Durch Dialoge und Erklärungen aus dem Off, aber auch durch den gestischen und mimischen Ausdruck der Darsteller erhält der Zuseher einen Einblick in das Innenleben der Figur. Murray Smiths Modell des *character engagement* besagt, dass diese Einblicke in die Gedanken und Gefühle der Figur für den Zuschauer eine Basis empathischer Anteilnahme schaffen.¹⁶³ Die Protagonisten in den Anderson-Filmen sind keineswegs klassische Helden, welche sich durch ihre überlegene charakterliche, physische und moralische Stärke auszeichnen, sondern vielmehr Antihelden, bei denen gerade die Schwächen sympathisch erscheinen und der Zuschauer aufgrund seines Wissens um die psychische Verfassung der Figur, ihrem Handeln Verständnis erweist. Smith nennt dies eine Beziehung des *alignment*, welche der Zuschauer mit der Filmfigur eingeht, eine Übernahme der kognitiven Perspektive einer Figur (man versteht, was eine Figur will und weshalb).¹⁶⁴ Die Protagonisten bestimmen durch ihre Erscheinung, ihren Charakter und ihre emotionale Gestimmtheit maßgeblich die grundlegende filmische Stimmung, was sich auch auf ästhetischer Linie bemerkbar macht (vgl. Kap. 7.1). Anhand einer Untersuchung einiger ausgewählter Figuren aus den vier Filmen wird exemplarisch verdeutlicht, weshalb es kein Zufall ist, dass bestimmte Empfindungen bei der Lektüre eines Anderson Films aufkommen und die Figuren als melancholisch, nostalgisch, exzentrisch und apathisch wahrgenommen werden.

¹⁶¹ Vgl. Nord, Cristina, *Wes Anderson. Die Fische haben wir erfunden*. Interview mit Wes Anderson. In: *die tageszeitung*, 18.März 2005. www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2005/03/18/a0255, Zugriff: 14.11.2014.

¹⁶² Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.22.

¹⁶³ Vgl. Smith, Murray, *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon 1995. S.216-223.

¹⁶⁴ Vgl. Ebd. S.216-223.

Da es Ziel ist, das Handeln der Figuren sowie ihre jeweiligen emotionalen Phasen, die sie durchleben, gut verständlich zu machen und somit die Figurenanalyse nachvollziehbar zu gestalten, scheint es mir unablässig auch den Inhalt der Filme, soweit es die Figur betrifft, in den wichtigsten Punkten überblicksartig anzureißen. Denn die dramaturgische Situation wirkt sich stets enorm auf die Verhaltensweise der jeweiligen Figur aus und folglich auch auf die filmische Stimmung, welche wiederum das Emotionsempfinden der Zuseher beeinträchtigt. Knut Hickethier schreibt ergänzend:

“Da Figuren Konstrukte sind, die bestimmte Verhaltensweisen verkörpern sollen, schließen Zuschauer/innen vom Erscheinungsbild und aufgrund bestimmter narrativer Elemente (häufig Bemerkungen, punktuelle Verhaltensweisen) auf Grundeigenschaften der Figuren, entwickeln so [...] **ein Gesamtbild der Figur**, das [...] Ausgangspunkt ist für eine Art von Weltsicht und Lebensentwurf.“¹⁶⁵

4.1 Max Fischer

Max Fischer (Jason Schwartzman) ist der Hauptcharakter in RUSHMORE. Er ist ein 15-jähriger Schüler der angesehenen Privatschule Rushmore, für welche er ein Stipendium erhielt, weil er ein Theaterstück verfasste. Er ist ein sehr engagierter Schüler und nimmt übermäßig viel an außerschulischen Aktivitäten teil, wie schon zu Beginn des Films gezeigt wird: Max ist, nur unter anderem, der Herausgeber der Schülerzeitung, Präsident des Französischclubs, Vizepräsident des Briefmarken und Münzen Clubs, Kapitän des Debattierclubs, Manager des Lacrosse Teams, Präsident des Kaligraphieclubs, Gründer der Astronomiegesellschaft, Kapitän des Fechtteams, Gründer des Wurfscheibenschießclubs, Präsident der Rushmore Bienenzüchter, Gründer der *Yankee Racer* und Direktor der Schauspielgruppe '*Max Fischer Players*'. Bereits hier wird deutlich, dass Max ein ganz starkes und inniges Verlangen nach Zugehörigkeit in einem Team, einer Gruppe hat, wobei er viel Wert darauf legt, an der Spitze zu stehen, bestmöglich als deren Anführer, was einen gewissen Hang zum Egoismus erkennen lässt. Doch ist er bei den anderen Schülern unbeliebt, gilt als skurriler Sonderling und Außenseiter. Dies verdankt er einigen speziellen Charakterzügen: einerseits seinem Interesse an zahlreichen Tätigkeiten, die von

¹⁶⁵ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.125.

anderen 15-Jährigen wohl als ziemlich 'uncool' angesehen werden. Weiters seiner altklugen und besserwisserischen Art, welche mitunter herrische Züge annimmt. Er steht sehr gern im Mittelpunkt und wäre gerne eine große intellektuelle und künstlerische Persönlichkeit, trotz seiner jungen Jahre. Schließlich noch sein extravagantes Aussehen: Max ist Brillen- und Zahnsparagenträger mit konservativ-exaktem Haarschnitt und hat stets, auch außerhalb der Schule, sein Rushmore-Jackett an, um stolz zu zeigen, dass er diesem auserwählten Kreis der Rushmore-Schüler angehört. Peinlichkeit in Bezug auf seine Garderobe scheint ihm fremd, so trägt er mit größter Gewolltheit eine rote Baskenmütze, vor allem um sich in diesem elitären Kreis der Rushmore-Schüler nochmals selbst hervorzuheben und seine intellektuellen Interessen und Ambitionen zu verdeutlichen.

Sein Konflikt besteht nun darin, dass er, welcher die Rushmore Akademie sehr liebt und, als Sohn eines Frisörs, unheimlich stolz ist, Teil jener Institution zu sein, aufgrund seiner zahlreichen außerschulischen Aktivitäten nicht mehr im Stande ist, seine schulische Leistung zu erbringen und ihm droht der Verweis. Max selbst sind schlechte Noten gleichgültig, doch er will nicht weg von der Rushmore. Die Rushmore ist sein Lebensinhalt, sein von ihm auserwähltes Zentrum, um das sein exzentrisches Dasein kreist.

Doch dann lernt Max die verwitwete Vorschullehrerin Rosemary Cross (Olivia Williams) kennen und verliebt sich in sie. Der enorme Altersunterschied kümmert ihn nicht, da er sich ohnehin als reifen Erwachsenen sieht. Ähnlich wie mit seiner Zuneigung zu Rushmore, gleicht seine Liebe zu Miss Cross einer Obsession und er umgarnt sie mit allen Mitteln. Als er, um Miss Cross zu imponieren, den Grundstein für ein nicht genehmigtes, riesiges Aquarium auf dem Baseballfeld der Schule setzen will, wird er der Schule verwiesen und ist danach gezwungen, eine öffentliche High School zu besuchen. Nunmehr ohne Rushmore, widmet er all sein Streben danach, Miss Cross zu umwerben. Sie wird zu seinem neuen Zentrum und Max sagt es ihr auch deutlich: „Rushmore was my life. Now you are.“¹⁶⁶ Doch Miss Cross lässt ihn abblitzen und verliebt sich stattdessen in seinen erwachsenen Freund Herman Blume (Bill Murray). Daraufhin beginnt ein heftiger und mit übertriebenen Maßnahmen geführter Kleinkrieg zwischen Max und Herman, an dessen Ende Max alleine dasteht, ohne seinen Freund Mr. Blume und ohne seine Angebetete Miss Cross. Nach dem doppelten Verlust seiner sinnstiftenden Mitte, zuerst Rushmore und

¹⁶⁶ *Rushmore*, Regie: Wes Anderson, USA 1998; DVD-Video, Rushmore, Touchstone Home Entertainment 2003, 52:15 – 52:22.

nun Miss Cross, verliert Max seinen ganzen Elan und geht nicht mehr zur Schule. Resigniert und ermüdet fügt er sich seinem Scheitern und arbeitet in dem Frisörladen seines Vaters, lust- und antriebslos, ohne irgendein Verlangen nach seinen zuvor zahlreich ausgeübten Aktivitäten und gänzlich ohne Ambitionen auf eine künftige Karriere. Diese Depressionsphase, in denen der Protagonist sich fern aller Ziele sieht und sich melancholisch-lethargisch zurückzieht, scheint ganz typisch für Andersons Figuren. Die Figur des Max Fischer markiert mit dieser Charaktereigenschaft, nämlich der Neigung zum Schwermütig-Depressiven, einen Anfangspunkt zu einer Reihe von Figuren in den Filmen Wes Andersons, bei denen diese Tendenz sich ebenfalls beobachten lässt (vgl. Steve Zissou, Margot Tenenbaum, Richie Tenenbaum, die drei Whitman Brüder). Max überwindet diese Phase und als er erfährt, dass Mr. Blume und Miss Cross nicht mehr zusammen sind, startet er einen letzten verzweifelten Versuch Miss Cross zu erobern und blitzt wiederum ab. An diesem Punkt sieht er jedoch seine Fehlritte und sein kindlich-egoistisches Verhalten ein und beginnt erneut aktiv zu werden. Er beginnt ein neues Theaterstück zu schreiben, gründet eine Drachenflieger Gesellschaft und versöhnt sich mit Herman Blume. Er setzt sich zudem das Ziel, nachdem er Hermans traurigen Zustand gesehen hat, ihn und Miss Cross wieder zusammenzubringen. All seine Bestrebungen glücken schließlich in einem versöhnlichen, für Anderson typischen, Finale.

Max gehört zu jenem Typus Figur, welche uns in anderen Filmen Wes Andersons auch begegnen und die ich als *skurril-sonderlichen Exzentriker* beschreiben würde. Die Figuren sind nicht nur hoch artifiziell und übersteigert dargestellt, sondern auch in der filmischen Welt haben sie eine Vorliebe für das Künstliche und Übertriebene, aber dennoch sind sie selbst *authentisch* (vgl. Kap. 1.5). Sie verstellen sich nicht, sondern besitzen einfach diese besonderen Vorlieben, diesen Hang zu leichten Verrücktheiten (*spleen*). Ihre Exzentrik ist glaubhaft und wirkt trotz ihrer überspitzten Künstlichkeit nicht aufgesetzt, wodurch es dem Zuseher erleichtert wird, Sympathien für den Charakter und seine schrulligen Marotten zu entwickeln und mit ihm mitzufühlen. Weiters sind es Figuren, die ambivalente Emotionen beim Zuschauer auslösen können: zum einen belustigen sie durch ihre schrullige Andersartigkeit, ihre Abweichung einer gewohnten Norm, bringen einen zum Schmunzeln und rücken durch ihre Komik die Filme in den Genrebereich der

Komödie. Zum anderen rühren einen ihre Sorgen, ihr Leid und Scheitern. Man empfindet Mitgefühl und leidet empathisch mit ihnen mit. Genau wegen dem Mitgefühl und Mitleid kann die Figur Max Fischer zudem ein weiteres Gefühl bei manch einem Zuschauer hervorrufen und zwar ein unangenehmes Gefühl des Fremdschämens. Ein kurzes Beispiel: Zu der Aufführung von Max' neuem Theaterstück *Serpico* bringt Miss Cross noch einen alten Freund als Begleitung mit, der auch beim anschließenden Abendessen zusammen mit Herman Blume, Miss Cross und Max dabei ist. Max ist fürchterlich eifersüchtig und überaus unhöflich zu dem jungen Herrn und pöbelt ihn unentwegt ungeniert an. Max veranstaltet daraufhin in diesem feinen und gut besuchten Restaurant eine lautstarke Szene, in der er Miss Cross vorwirft, sie verletze seine Gefühle, indem sie eine männliche Begleitung zu seinem Stück und zu seinem Essen mitbringt, obwohl dieser Herr nicht eingeladen war und schließlich ihr seine Liebe gesteht. Nicht nur, dass ein derartiges Verhalten absolut untypisch und anmaßend für einen 15-jährigen unter Erwachsenen darstellt, es ist vor allem Max' Reaktion in Anbetracht der Absurdität der ganzen Situation, die womöglich ein ungutes Gefühl beim Betrachten der Szenen verursacht. Ein frühreifer Schüler in kindlich-aggressiver Eifersucht schreit in einem noblen Lokal herum, weil er in seine Lehrerin verliebt ist. Es ist unerträglich, wie ungeschickt und peinlich er sich verhält und eben weil man mit ihm mitfühlt, schämt man sich auch für ihn mit. Darüber hinaus ist diese Szene und die damit beim Publikum hervorgerufenen Empfindungen sinnbildlich für die eigentümliche Stimmung der Filme der *Melancholischen Komödie* – man weiß nicht genau ob dies nun lustig ist oder traurig. Ist es nun Humor oder Tragik? Selbst wenn man lacht, es bleibt doch ein tragischer Nachgeschmack.



Abb. 3



Abb. 4

Der exzentrische und altkluge Max Fischer (Jason Schwartzman) in *RUSHMORE*

4.2 Steve Zissou

Steve Zissou (Bill Murray) ist die zentrale und titelgebende Figur in *THE LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU*. Er ist gleichermaßen Held und Anti-Held des Films, Kapitän der *Belafonte* und Anführer des Team Zissou. Gleich mit Beginn des Films wird seine prekäre Lage klar ersichtlich: Einst war er eine schillernde Bekanntheit und Produzent beliebter Dokumentarfilme, doch nun scheint seine Karriere bergab zu gehen. Seine Filme vermögen das Publikum nicht mehr zu begeistern, seine Ehe befindet sich in einer Krise und sein Konkurrent Alistair Hennessey (Jeff Goldblum) erntet deutlich mehr Ruhm und Anerkennung und ist außerdem der Ex-Mann seiner Frau Eleanor (Anjelica Huston). Zissous jüngste Expedition, aus der wie üblich ein Dokumentarfilm gemacht wurde, endete katastrophal, denn sein langjähriger und bester Freund, die ‚graue Eminenz‘ des Team Zissou, Esteban wurde vor seinen Augen von einem noch unbekannten, gefleckten, haiähnlichen Fisch, den Zissou spontan ‚Jaguarhai‘ benennt, verspeist. Zudem floppt der Film bei der Premiere auf einem Filmfestival. Zissou verkündet daraufhin bei dem anschließenden Publikumsgespräch, dass seine nächste Expedition das Ziel haben wird, den Jaguarhai zu finden und aus Rache zu töten. All diese Umstände machen sehr schnell ersichtlich, dass Steve Zissou an mehreren Fronten zu kämpfen hat und, persönlich wie auch beruflich, unter großem Druck steht – das Versagen steht bevor und er leidet darunter. Er leidet darunter, dass ihm die Dinge nicht mehr unbeschwert von der Hand gehen, dass seine öffentliche Wahrnehmung und Wertschätzung rapide zurückgeht, dass seine Filme die Zuseher nicht mehr erreichen und entzücken und dass er, resultierend aus diesem öffentlichen Missfallen, große Schwierigkeiten hat, Investoren für seine nächste Expedition aufzutreiben. Er leidet darunter, dass einige Menschen behaupten er sei alt geworden, obwohl er sich mit 52 Jahren gar nicht so fühlt und ausgerechnet zu diesem Zeitpunkt tritt sein vermeintlicher Sohn auf, um ihn kennenzulernen. Das ist alles zuviel für Zissou – er ist schlichtweg überfordert und steckt in einer depressiven Midlife-Crisis. Zissou schottet sich daraufhin emotional weitgehend ab und beginnt einen Prozess, den vielen Figuren von Wes Anderson durchleben: er fängt an über sich selbst zu reflektieren. Er sinnt über sich selbst nach und aufgrund seiner momentanen Gefühlslage natürlich in einer melancholischen Art und Weise. Typisch für einen Melancholiker sieht er sein Glück in seiner glanzvollen Vergangenheit, so



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8

Der depressive und melancholische Steve Zissou (Bill Murray) in THE LIFE AQUATIC WITH TEAM ZISSOU

erhält sein Nachsinnen zusätzlich eine nostalgische Note (vgl. Kap. 1.4). Er ist nunmehr mit seinem Scheitern konfrontiert, wo doch früher alles so spielend leicht ablief. Er sieht sich in einer aussichtslosen Lage, wirkt entkräftet und entnervt und verbeißt sich als scheinbar letzten Ausweg in die von seiner Rache getriebene Jagd auf den Jaguarhai. Diese melancholisch-reflektierende Haltung Steve Zissous spannt sich über den ganzen Film. Vor allem sein öffentlicher und künstlerischer Niedergang quält ihn zusehends. Er will es nicht wahrhaben, dass er nur mehr vom Image und Erfolg früherer Tage zehrt, dass seine besten Jahre schon lange zurückliegen und er nunmehr außerstande ist, etwas künstlerisch Ansprechendes zu erzeugen.

In all seinem Denken steht aber er selbst, sein Ich und ganz besonders dessen Repräsentation nach außen im Mittelpunkt. Zissou ist ein enormer Egozentriker und Egoist, starrköpfig und schnell beleidigt, gewohnt im Mittelpunkt zu stehen. In seinem großen Zorn auf seine Kritiker und dem Bestreben sie eines Besseren zu belehren, sind ihm seine Freunde und Teammitglieder kurzzeitig scheinbar ziemlich egal, wenngleich er doch ihre Hilfe benötigt und sie im gewohnten Maße herumdelegiert. Er kapselt sich emotional ab, durch seine sture Zielgerichtetheit wirkt er apathisch, ist schnell genervt und teilnahmslos den anderen Menschen gegenüber, gebraucht sie als Mittel zum Zweck – so kennt er keinen einzigen seiner sieben unbezahlten Praktikanten mit Namen und spricht sie auch stets nur mit 'intern' (Praktikant) an. Besonders deutlich wird dies aber in seiner Beziehung zu Ned Plimpton (Owen Wilson), seinem vermeintlichen Sohn. Er nimmt ohne zu zögern Neds Erbe von dessen kürzlich verstorbener Mutter an, um seine

Expedition zu finanzieren, nennt ihn einen Investor, sieht weniger den Sohn in ihm, sondern verwendet ihre Beziehung um einen „relationship subplot“¹⁶⁷ in seinem Film unterzubringen, mit Ned als seinen Sidekick. Er verbietet Ned außerdem ihn 'Dad' zu nennen, er solle 'Stevesie' sagen, das klinge cooler und sei nicht so ein spezifischer Spitzname. Erst gegen Ende des Films erkennt Zissou, wie wichtig ihm alle ihn umgebenden Menschen sind und, dass er selbst nicht immer fair und nett war. Anderson-typisch endet alles in einem harmonischen, versöhnlichen Finale, bei dem Steve seine ersehnte Anerkennung erntet, indem sein neuer Film gefeiert wird und er den Festivalpreis erhält, seine öffentliche Wahrnehmung ein neues Hoch erlebt, er sich mit seinem Rivalen Hennessey versöhnt und das Team Zissou erneut Zuwachs bekommt. Und trotz der Erfüllung all seiner zu Anfang des Films ersehnten Wünsche sitzt Steve just in dem Moment des großen Erfolges, nämlich als sein Film im Kino beklatscht wird, nicht im Saal, sondern alleine vor dem Kino, eine Zigarette rauchend und blickt melancholisch in die Ferne. Ihm scheint bewusst geworden zu sein, dass ihm seine Freunde und seine Familie viel wichtiger sind, als seine öffentliche Beachtung. Also trauert er um einen weiteren Verlust, den seines Sohnes Ned – die Suche nach dem Glück geht weiter.

Die Figur Steve Zissou kann exemplarisch in die seit langem bestehende These eingegliedert werden, welche besagt, dass besonders kreative Menschen unter melancholisch-depressiven Zuständen leiden (vgl. Kap. 1.2). Er verkörpert einen einst genialen Ozeanograph und Dokumentarfilmer in einer Schaffenskrise, der darüber hinaus viele persönliche Probleme und Sorgen hat, die ihn in eine Depression stürzen. Unverständnis über seine Situation bringt ihn in einen melancholisch-nostalgischen, Sich-Selbst hintersinnenden Zustand, in welchem er sein aktuelles Dasein mit vergangenen Tagen vergleicht und sich in diese Zeiten zurücksehnt. Selbst der Begriff des Genies, welcher seit der Romantik eng mit dem Melancholischen verknüpft ist, erscheint Zissou betreffend nicht ganz abwegig, da bereits sein Mentor, Lord Mandrake, äußert, „I've never met a boy like that in all my life“.¹⁶⁸

Rein äußerlich betrachtet ist Steve Zissou dem französischen Meeresforscher Jacques-Yves Cousteau nachempfunden, wie auch der ganze Film eine Hommage an den berühmten Ozeanographen ist. Zissou tritt wie Cousteau in seinen Filmen

¹⁶⁷ *The Life Aquatic with Steve Zissou*, Regie: Wes Anderson, USA 2004; DVD-Video, Die Tiefseetaucher, Buena Vista Home Entertainment 2005, 40:19 – 40:22.

¹⁶⁸ *The Life Aquatic with Steve Zissou*, 40:27 – 40:40.

stets mit einer roten Wollmütze auf und trägt meist eine blaue Uniform. Dennoch ist die Figur des Steve Zissou lediglich von Cousteau inspiriert, wie Anderson in einem Interview erwähnt, und ihn plagen eher Probleme, die die Leute aus Andersons Umfeld, vor allem andere Filmemacher, haben.¹⁶⁹ Es mag weit hergeholt wirken, aber mit der roten Mütze und der blauen Uniform in Zusammenspiel mit dem weißen Bart erinnert Steve Zissou an Papa Schlumpf. Und das nicht nur rein optisch, denn auch er ist das Oberhaupt einer Familie (Team Zissou), er wird bei Fragen konsultiert und alles läuft nur mit seiner Zustimmung ab. Zudem meint Zissou selbst, - quasi als passender Querverweis – dass der passende Spitzname für ihn *Papa Steve* sei.¹⁷⁰

Zissou gibt sich vor laufender Kamera und seiner Crew voller Tatendrang und agiert meist in einer schnellen und zackigen Art und Weise, schreit Befehle durch die Gegend, die sofort befolgt werden und weiß auf alles eine Antwort. Er ist Vater- und Mentorfigur und ihm gefällt diese Rolle, darum ist er sehr daran bemüht, sie vorbildlich zu erfüllen, auch weil er weiß, dass dies wichtig für das Teamgefüge ist, da nach wie vor zu ihm aufgeblickt wird. Es gibt aber auch eine zweite Seite von ihm, jene reflexive Seite, in welcher er traurig und müde wirkt, ermüdet und manchmal lethargisch. Die erste Art ist jene, wie Steve früher war und wie er immer noch am liebsten sein möchte. Es ist seine *starke Seite* und er versucht sie so gut es geht weiterzuspielen: die Rolle des Helden. Doch beherrscht ihn sein zweifelnder, nostalgisch-melancholischer Zustand viel mehr, da seine Gefühle tief drinnen verankert liegen, unaufhörlich an ihm nagen und ihn fast bis zur Resignation bringen. Aber genau diese *schwache Seite* ist es, die seinen Charakter maßgeblich kennzeichnet. Der Antiheld Zissou wirkt gerade wegen seiner Schwächen sympathisch. Wegen all seinen Zweifeln, all seinem Leid und Hader, auch wegen der menschlichen Verluste, die er hinnehmen muss, empfindet man Mitleid mit ihm und seiner Situation und kann seine Melancholie nachempfinden.

Einen großen Teil zur Wahrnehmung der Figur Steve Zissou steuert Bill Murray bei. Mit seiner lakonischen Spielweise, seinem melancholisch-apathischen Ausdruck und seiner speziellen Aura gibt er dem Charakter genau das von Anderson angestrebte Etwas: eine Mischung aus trockenem, sarkastischem Humor und einem traurigen Blick mit oftmals ermüdet wirkenden Gesten – Witz und Tragik vereint.

¹⁶⁹ Vgl. Nord, *Wes Anderson. Die Fische haben wir erfunden*. Interview mit Wes Anderson.

¹⁷⁰ *The Life Aquatic with Steve Zissou*, 1:25:40 – 1:25:50.

4.3 Margot Tenenbaum

Margot Tennenbaum (Gwyneth Paltrow) ist wohl eine der apathischsten Figuren in den Filmen von Wes Anderson. Sie wurde im Alter von zwei Jahren von der Tenenbaum Familie adoptiert, schrieb bereits mit elf Jahren Theaterstücke und gewann in der neunten Klasse ein Stipendium von 50.000 US Dollar. Dementsprechend galt sie, ebenso wie die beiden anderen Tenenbaum-Kinder, in ihrer Kindheit als Genie, versäumte es aber dies als Erwachsene zu bestätigen, stattdessen zeigt sie alle Anzeichen einer schweren Depression: Margot hat seit sieben Jahren kein Stück mehr zu Ende geschrieben, pflegt kaum Kontakte zur Außenwelt und sperrt sich täglich bis zu sechs Stunden im Badezimmer ein um dort lustlos zu rauchen und fernzusehen. In ihrer Ehe mit dem Neurologen Raleigh St. Clair (Bill Murray) scheint sie auch nicht glücklich zu sein. Als ihr ihre Mutter Etheline (Anjelica Huston) von der Rückkehr ihres Bruders Chas (Ben Stiller) ins Elternhaus erzählt, zögert sie nicht lange und kehrt auch nach Hause zurück.

Margot ist bekannt für ihre extreme Verschlossenheit, spricht nur das nötigste und tut dies in einem monoton-distanzierten Tonfall und gibt kaum Persönliches preis, so ist keinem aus ihrer Familie bekannt, dass sie seit ihrem zwölften Lebensjahr raucht. Durch ihre enorme Lethargie wird nie richtig ersichtlich, was sie eigentlich erreichen will. Sie ist erfüllt von einer inneren Leere, die sie durch häufige Seitensprünge mit beliebigen Männern zu kompensieren versucht. Die Auswahl der Partner erfolgt ohne erkennbare Kriterien, bei jeder sich bietende Gelegenheit. Doch sie findet dadurch keine Erfüllung. Ihre innere Leere und apathische Antriebslosigkeit rührt von einem Gefühl der Identitätslosigkeit: zum einen leidet sie seit ihrer Kindheit unter einer ständigen Frustration des Nichtdazugehörens, das sie vor allem Royal immer wieder spüren lässt. Er stellt sie stets ausdrücklich als seine Adoptivtochter vor und lädt sie nie zu einem Besuch auf den Friedhof zum Grab der Großmutter ein. Ein Umstand, der für Royal allzu verständlich ist und, von Margot darauf angesprochen, entgegnet er sofort: „Well, she wasn't your real grandmother and I never knew how much interest you had.“¹⁷¹ Zum anderen gereicht ihr ihre Identität als Tenenbaum-Kind zum Unglück, da sie doch soweit zur Familie gehört, dass ihr die heimliche Liebe zu ihrem Adoptivbruder Richie unmöglich erscheint und sie so in eine Krise stürzt.¹⁷²

¹⁷¹ *The Royal Tenenbaums*, 27:30 – 27:40.

¹⁷² Vgl. Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.44.



Abb. 9



Abb. 10

Hält sich im Hintergrund: Margot (Gwyneth Paltrow) in *THE ROYAL TENENBAUMS*

Auffallend ist auch, dass sich Margot bei Zusammenkünften einer Gruppe oft im Hintergrund aufhält. Sie bewahrt einen gewissen Abstand, distanziert sich selbst. Für diesen Umstand gibt es mehrere Deutungsweisen: einerseits resultiert dieses Abstand halten aus eben jenem Gefühl des Nichtdazugehörens, das Margot über all die Jahre hindurch verfolgt und wodurch es für sie normal geworden ist, sich etwas außerhalb aufzuhalten, weil sie sich nicht als vollwertiges Mitglied der Familie glaubt. Andererseits offenbart sich dadurch Margot apathischer und lethargischer Charakter. Ihr ist es einfach nicht wichtig genug, sich mit der Situation zu beschäftigen, es geht ihr nicht sehr nahe (oder sie will zumindest diesen Anschein erwecken) und deshalb bleibt sie lieber auf Abstand.

Das Finden ihrer Identität ist daher für Margot von elementarer Bedeutung, denn sie verheißt das ersehnte Glück. Sie unternimmt zu diesem Zweck immer wieder diverse heimliche Ausflüge, jedoch ist keiner von Erfolg gekrönt: mit vierzehn Jahren bricht sie aus der Schule aus um ihre leibliche Familie zu finden und verliert dabei einen halben Finger; mit neunzehn heiratet sie im Ausland zum ersten Mal, doch die Ehe hält nur neun Tage. Die Rückkehr ins elterliche Haus ist somit der nächste Ausflug auf der Suche nach ihrer Identität, eine nostalgische Heimkehr mit dem Versuch verbunden, versäumte und unbeschwerte Kindheitserlebnisse nachzuholen. Bereits in ihrer Kindheit war ihre Persönlichkeit so starr festgelegt und als Hochbegabte und Teil der *family of geniuses* – nach dem Buchtitel ihrer Mutter Etheline über die Fähigkeiten der Tenenbaum-Kinder – auf die Wirkung zur Außenwelt hin fixiert, dass für die persönliche Identitätsfindung kein Platz blieb und so zu einer emotionalen Erstarrung führte.¹⁷³

Da Margot sehr mit sich selbst und ihrer melancholischen Innenschau beschäftigt ist und ihr die Außenwelt offenbar wenig zu bieten hat, rückt auch die Thematik der Langeweile (*ennui*, vgl. Kap. 1.2) ins Zentrum. Anderson inszeniert die

¹⁷³ Vgl. Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.44.

Figur Margot Tenenbaum oft in Situationen, in denen sie in völliger Untätigkeit Zeit totschlägt und ihre innere Leere förmlich greifbar erscheint. Nach ihren missglückten Ausbruchsversuchen (z.B. die heimlichen Reisen und zahlreichen Liebschaften) scheint sie endgültig in einem Zustand der Lethargie festzustecken und es bleibt die tiefe Sehnsucht nach Sinnhaftigkeit bei ihrer melancholischen Selbstreflexion, da besonders in diesen Momenten des gedehnten Zeitempfindens ein fehlender Lebenssinn und ein Gefühl der Nichtigkeit qualvoll bewusst werden.

Auch anhand ihres Äußeren ist das Feststecken in der seit ihrer Kindheit festgelegten Persönlichkeit zu beobachten. Es herrscht faktisch Stillstand in ihrer optischen Entwicklung und sie hält an den Äußerlichkeiten fest, in die sich ihr Selbst geflüchtet hat und die zu ihren unverkennbaren Insignien werden: Sowohl als Kind auch als Erwachsene bleibt ihre Kleidung exakt dieselbe, auch ihr schulterlanges Haar, das sie geordnet im Seitenscheitel und mit Spange trägt, bleibt über all die Jahre gleich. Ihre stets mit Kajal schwarz umrandeten Augen prägen ihren Ausdruck enorm und bieten zugleich einen Einblick in ihren Charakter: ihr Gesicht wirkt durch die Fokussierung auf die Augen zutiefst traurig, gleichzeitig reserviert und drückt auch eine Art kindliche Verletzlichkeit aus.

Die Figur der Margot Tenenbaum gilt aber besonders wegen ihrer extremen stoischen Ruhe als Musterbeispiel eines apathisch-melancholischen Charakters. Egal mit was sie konfrontiert wird, sie behält immer die Contenance: ihr Vater verkündet, dass er bald sterben wird und sie antwortet mit einem tonlosen 'I am



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14

Die Kostüme werden zu unverkennbaren Insignien und lassen die Vergangenheit und die Gegenwart verschmelzen: Margot (Gwyneth Paltrow) in THE ROYAL TENENBAUMS

sorry'¹⁷⁴; als Eli Cash (Owen Wilson) ihre heimliche Liebe zu Richie provozierend 'sick and gross'¹⁷⁵ nennt und darauf eine Reaktion erhofft, kontert Margot indem sie abrupt das Thema wechselt und mit einer Frage Eli in die Defensive zwingt und somit nicht weiter auf diesen zutiefst persönlichen Punkt eingehen muss; nachdem ihre Mutter erschrocken nach der Ursache eines lauten Knalls fragt, blickt sie, gelangweilt an ihrem Nikotininhalator kauend, aus dem Fenster und berichtet mit mäßiger Anteilnahme: „Eli just crashed his car into the front of the house.“¹⁷⁶

Es scheint verwunderlich, dass ein so verschlossener Charakter dennoch im Stande ist, die romantischsten Gefühle zu vermitteln. Denn gerade aufgrund ihrer enorm reserviert-apathischen Haltung, bei der kaum ein Fünkchen wahrhaftige Emotion zu erkennen ist, so nimmt man diese in den seltenen zärtlichen Momenten mit Richie umso deutlicher und stärker wahr. Auch weil Margot, die alles andere als prude und unerfahren ist, sich in Bezug auf Richie sehr schüchtern und unsicher verhält. Ein sehnsüchtiger Blick, eine zögerliche Umarmung, eine unscheinbare zaghafte Berührung gewinnen in Anbetracht ihres introvertierten Wesens ungemein an Intensität. Zudem ahnt der Zuschauer bald, dass Margot und Richie innigste Gefühle im Geheimen füreinander hegen, was die Aufmerksamkeit auf etwaige Zeichen der Zuneigung verstärkt. Wie zumeist bei dem Aufkommen einer heimlichen romantischen Liebe, sympathisiert der Zuseher mit den Liebenden, wünscht sich die Erfüllung ihres Sehns und kann auch ihre Verzweiflung nachempfinden. Doch die Liebesbeziehung der beiden hat nach traditionellen Maßstäben ein unbefriedigendes Ende: nach einem gegenseitigen Liebesgeständnis und einem innigen Kuss bricht Margot die Zärtlichkeiten ab und meint zu Richie, dass sie wohl weiterhin heimlich ineinander verliebt sein und es dabei belassen müssen – durch die Unmöglichkeit ihrer Liebe bleibt die melancholische Stimmung erhalten.

¹⁷⁴ *The Royal Tenenbaums*, 26:26 – 26:33.

¹⁷⁵ *The Royal Tenenbaums*, 1:03:50 – 1:04:15.

¹⁷⁶ *The Royal Tenenbaums*, 1:28:30 – 1:28:38.

4.4 Richie Tenenbaum

In der Figur des Richie Tenenbaum (Luke Wilson) treffen erneut einige Aspekte der Melancholie und Nostalgie zusammen. Richie ist das jüngste Tenenbaum-Kind und hat das beste Verhältnis zu ihrem Vater, so darf er als einziger Royal bei diversen Streifzügen begleiten. Seit seiner Kindheit ist er ein Tennis-Ass, quasi ein Tennis-Genie, und spielte auch einige Jahre als Profi, wobei er einige wichtige Titel errang und zu großer Bekanntheit kam. Mit seinem äußerlichen Erscheinen verhält es sich gleich wie bei Margot: sowohl als Kind als auch als Erwachsener trägt er seine Tenniskleidung und sein gestreiftes Stirnband, auch nachdem er sich aus dem Tennissport zurückgezogen hat, sowie einen beigefarbenen weichen Anzug. Als Erwachsener ergänzt eine Sonnenbrille sein Erscheinungsbild, ohne die er selten zu sehen ist und sogar beim Tennisspielen trägt. Durch die Figur des Richie Tenenbaum erkennt man wiederum diesen typischen nostalgischen Grundton von Wes Anderson, so basiert sein Charakter lose auf dem schwedischen Tennisspieler Björn Borg, dem er nicht nur optisch nachempfunden wurde, auch gewisse parallelen in ihrem Lebenslauf sind festzustellen (z.B. ziehen sich beide mit 26 Jahren aus dem aktiven Tennissport zurück).

Sein größter Zwiespalt stellt seine starke Zuneigung zu seiner Adoptivschwester Margot dar, in die er seit jeher verliebt ist, aber seine Gefühle, nicht zuletzt aus ethischen Gründen, geheim hält. Margot ist auch indirekt mitverantwortlich, weshalb Richies Tenniskarriere mit gerade mal 26 Jahren ganz abrupt endete: am Tag nach der Hochzeit von Margot und Raleigh St. Clair (Bill Murray) versagen Richie bei einem Tennismatch komplett die Nerven, da er zutiefst erschüttert ist. Es folgt ein skurril-groteskes Match, bei dem er fürchterlich spielt, sich beide Schuhe und eine Socke auszieht, immer wieder zu Margot auf die Tribüne blickt und sich weinend mitten auf den Platz setzt. Dieses Tennismatch zeigt



Abb. 15



Abb. 16

Beim Kleidungsstil bleibt alles gleich: Richie (Luke Wilson) in THE ROYAL TENENBAUMS



Abb. 17



Abb. 18

Eine reale Vorlage: Björn Borg (li.) diente nicht nur optisch als Inspiration für Richie (Luke Wilson) (re.) in THE ROYAL TENENBAUMS

gleichzeitig, dass Richie eine gehörige Portion Exzentrik besitzt und durchaus als Sonderling bezeichnet werden kann. Dass er mit Sonnenbrille spielt, mag nur eine leichte Eigentümlichkeit sein, wohingegen sein 'Schuhe-und-einen-Socken Ausziehen' eine sehr übersteigerte und absonderliche Art ist, seiner Trauer Ausdruck zu verleihen (vgl. Kap. 1.5).

Richie ist ein sehr sensibler Typ und sein empfindsames Wesen weist einige Eigenschaften auf, welche in dem Zeitgeist der Romantik verwurzelt sind, bei der es auch an einer Portion Melancholie nicht mangelt. Durch die Heirat von Margot ist er verletzt und gebrochen, beendet sofort seine Tenniskarriere und zieht sich auf einen Ozeandampfer zurück um die Welt zu bereisen. Durch diese Reise versucht er seine Vergangenheit zu bewältigen und sein Glück anderswo zu finden, doch machen ihm seine Erinnerungen und die anhaltende Liebe zu Margot schwer zu schaffen. Er kann den Verlust seiner Adoptivschwester und zugleich heimlichen Geliebten nicht überwinden, wie es ansonsten bei normaler Trauerarbeit möglich wäre (vgl. Freud, Kap. 1.2) und somit bleibt ihm anderwärtiges Glück versagt. Eine verzweifelte Melancholie nimmt von ihm Besitz, er entwickelt eine starke Introvertiertheit und schreibt an seinen besten Freund Eli Cash (Owen Wilson) in einem Telegramm: „I haven't left my room in four days. I've never been more lonely in my life, and I think I'm in love with Margot.“¹⁷⁷ In seiner Ausweglosigkeit offenbart er zum ersten Mal seine wirklichen, ihn quälenden Gefühle. Gleichsam ist dieses Geständnis eine Art Beichte, ein Versuch etwas Ballast von sich zu nehmen, etwas Geheimes auszusprechen, in der Hoffnung es von nun an hinter sich lassen zu können.

¹⁷⁷ *The Royal Tenenbaums*, 8:20 – 8:28.

Als Richie von der (vermeintlichen) Krebserkrankung seines Vaters unterrichtet wird, kehrt er schließlich ins Tenenbaum-Haus zurück. Im Folgenden ist Richie vor allem darum bemüht, die diversen Streitpunkte und Konflikte im gesamten familiären Umfeld zu bereinigen. Er versucht zu harmonisieren – ganz im Sinne der Romantik (vgl. Kap. 1.2). Ihm ist eine ihn umgebende Harmonie so wichtig, dass er seine eigenen Interessen dahinter anstellt: Richie ist der erste, der Royal seine Chance auf Wiedergutmachung zugesteht und überlässt ihm auch sein Zimmer im Tenenbaum-Haus. Er versucht mehrmals seinen Bruder Chas (Ben Stiller) zu beschwichtigen und versöhnlich zu stimmen. Er bietet sowohl Raleigh, als auch Margot seine Hilfe an, um ihre gemeinsamen Probleme zu überwinden und ist auch darum bemüht, Eli von seiner Drogensucht abzubringen, obwohl er zu jenem Zeitpunkt bereits von dessen Affäre mit Margot Bescheid weiß. Richie nützt nicht die Gelegenheit, von deren Problemen womöglich zu profitieren und seine Herzensdame für sich zu gewinnen, er will lieber die Risse der Welt heilen – angefangen bei Familie und Freunden.

Dennoch bleibt seine zutiefst innige Zuneigung zu Margot bestehen. Auf diesen Umstand der unglücklichen, unmöglichen Liebe aufbauend, thematisiert Anderson mit der Figur des Richie Tennenbaum die, bereits bei Sigmund Freud erwähnte, Selbstmordneigung der Melancholiker.¹⁷⁸ Nachdem ein Detektiv Margots zahlreiche Seitensprünge und Affären aufgedeckt hat und Raleigh und Richie davon unterrichtet werden, erreicht Richie den Gipfel seiner Verzagtheit. Er schließt sich darauf in ein Badezimmer ein, betrachtet sich im Spiegel, schneidet sich Haare und Bart und nimmt zu guter Letzt seine charakteristische Sonnenbrille ab, „wie um sein altes Selbst von sich zu lösen“.¹⁷⁹ Schließlich schneidet er sich die Pulsadern auf und wirft noch einmal einen Blick in den Spiegel. Der Spiegel erhält in dieser Szene eine besondere Bedeutung, so dient er als Symbol der Selbstreflexion. Er symbolisiert die Ich-Hinterfragung, das sich hintsinnende, reflexive Bewusstsein der melancholischen Figur.¹⁸⁰ Sigmund Freud zufolge verwandelt Richie den Objektverlust (in diesem Fall die Undenkbarkeit einer Beziehung zu seiner Adoptivschwester) in einen selbstzerstörerischen Ichverlust.¹⁸¹ Bei Richie bleibt es bei einem Selbstmordversuch, er wird rechtzeitig gefunden und ins Krankenhaus

¹⁷⁸ Vgl. Freud, *Trauer und Melancholie*, S.438f.

¹⁷⁹ Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.47.

¹⁸⁰ Vgl. Ebd. S.47.

¹⁸¹ Vgl. Freud, *Trauer und Melancholie*, S.438f.

gebracht. Dennoch scheint es möglich, dass er durch die Tat einen Teil von sich zurückgelassen hat, quasi aus sich heraus schnitt. Im Krankenhaus, als seine Familie um sein Bett versammelt steht, betrachtet sich Richie aufmerksam in einem kleinen Handspiegel, mustert sein neues Ich, wie um sich zu vergewissern, dass etwas anders ist. Nach dieser Erfahrung ringt er sich immerhin durch und gesteht Margot seine Liebe.

4.5 Die Whitman Brüder

Die Brüder Francis (Owen Wilson), Peter (Adrien Brody) und Jack (Jason Schwartzman) Whitman aus *THE DARJEELING LIMITED* fügen sich in die Reihe der exzentrischen, melancholischen Figurentypen Andersons nahtlos ein. Viele der Charaktereigenschaften der bereits behandelten Figuren lassen sich auch bei ihnen ausmachen: alle drei plagen sich mit individuellen persönlichen Problemen, vor denen sie wegzulaufen versuchen und begeben sich auf Sinn- und Glückssuche. Auslöser und Grund ihrer gemeinsamen Reise ist ihre dysfunktionale Familiensituation. Seit dem Tod des Vaters bricht ihre Familie zusehends auseinander und um dieses Ereignis zu verarbeiten, fahren sie gemeinsam nach Indien um ihre Mutter zu besuchen.

Zu ihrer melancholisch-reflektierenden Haltung kommt zudem eine Neigung zur Hypochondrie – eine weitere Eigenschaft eines melancholischen Charakters (vgl. Kap. 1.2). Alle drei treten die Zugreise mit einem Vorrat an Medikamenten an, welche sie darauf immer wieder untereinander austauschend einnehmen.

Sie entstammen augenscheinlich einer sehr wohlhabenden Familie, tragen stets einen teuren Anzug und können sich diverse Reisen sowohl finanziell als auch zeitlich gut leisten. Aufgrund dessen haben sich die Brüder exzentrische Züge angeeignet und können mit Rückschlägen nicht gut umgehen: nachdem sie aufgrund eines untereinander heftig ausgetragenen Streits des Zugs verwiesen werden, rennen sie dem wegfahrenden Zug noch ein Stück hinterher und werfen ihm aus Rache Steine nach. Nach diesem Ereignis und dem Erhalt eines abweisenden Briefes der Mutter fallen sie noch tiefer in ihren depressiven Zustand und wollen ihr Vorhaben abbrechen. Den Wendepunkt markiert ein Rettungsversuch von drei indischen jungen Brüdern, bei dem ein Junge zu Tode kommt. Durch die Teilnahme an dem anschließenden Bestattungsritual entsteht ein neuer Zusammenhalt zwischen den Brüdern und sie setzen die Reise zur Mutter fort, um ihre Trauer über



Abb. 19



Abb. 20

Die Whitman Brüder auf Sinn- und Glückssuche in THE DARJEELING LIMITED

den Verlust des Vaters aufzuarbeiten, denn erst dann, so scheint es, ist künftiges Glück wieder möglich. Als bildliche Metapher für eine erfolgreiche Verarbeitung fungiert die Szene am Ende des Films, als sie die Reisekoffer ihres Vaters am Bahnsteig zurücklassen um den abfahrenden Zug erwischen zu können – diesen Ballast sind sie nun los.

4.6 Filmübergreifende Figurenmerkmale

Betrachtet man diese Figuren in Andersons Filmen, so ist klar festzustellen, dass sie eine große Gemeinsamkeit besitzen: alle durchleiden eine Krise. Sie sind dementsprechend unglücklich und hadern mit sich selbst und der Welt. Doch die Problemsituation an sich ist nicht etwas, das nur den Figuren der Anderson Filme zu eigen ist. In so ziemlich allen Filmen jedweden Genres ist ein Protagonist mit einem Konflikt konfrontiert. Irgendein Konflikt gehört praktisch zum festen Bestandteil einer Filmhandlung. Doch in Andersons Filmen fallen die Protagonisten angesichts ihrer Krise in eine resignierende Haltung und geraten durch ihr unaufhaltbares Grübeln über ihr eigenes Unglücklichsein oftmals an den Rand einer Depression. Also nicht die Krise an sich, erst die leidende, masochistische Reflexion ihrer Lage charakterisiert die Figuren als Melancholiker.¹⁸²

Doch viele Figuren sind nicht ständig in diesem Sich-hintersinnenden, antriebslosen Zustand. Einige Figuren wie Steve Zissou, Max Fischer oder Francis Whitman zeigen einen beeindruckenden Tatendrang und offenbaren ein zackiges und ambitioniertes Naturell, bevor sie durch einen Rückschlag in die Melancholie gestoßen werden und, wie bereits beschrieben, keinerlei Ausweg sehen, ihre geglückte Existenz in Frage stellen und lethargisch dahinvegetieren. Dieser starke

¹⁸² Vgl. Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.25f.

Gegensatz von eifrigem Engagement und depressiver Ermüdung, von einer aktiven und passiven Haltung, ist ein charakteristischer Aspekt für manche von Andersons Figuren. Durch diesen harten Kontrast wirkt die melancholische, sich durch Untätigkeit auszeichnende Misere einer zuvor wie auf Speed herumwuselnden und herumdelegierenden Figur noch viel elender und schlimmer. Der melancholische Zustand erscheint intensiver und gewinnt durch den Tempowechsel an Ausdrucksstärke.

Dieser starke aktiv – passiv Gegensatz ist auch anhand der filmischen Inszenierung, der Montage und dem Soundtrack zu beobachten, welche wiederum alle auf ihre spezifische Art dazu beitragen, den geplanten Effekt gezielt zu verstärken. Dies soll unter anderem in der filmisch-technischen Analyse (vgl. Kap. 7.1.3) erörtert werden.

5. Emotions- und Stimmungserzeugung im Film

Das Erzeugen von Emotionen, Stimmungen und Empfindungen gehört mitunter zu den zentralen Zielen eines Films. Seit der Erfindung der Kinematografie streben Filmemacher danach den Zuschauern affektive Erfahrungen zuzuführen und die Menschen strömen mitunter auch aus eben solchem Grund in die Lichtspielhäuser. Auch heute noch ist es eines der wesentlichsten Qualitätsmerkmale eines Films, ob man von dessen Rezeption als Zuseher emotional berührt wurde. Greg M. Smith behauptet sogar, „that the primary emotive effect of film is to create mood“.¹⁸³ Doch wie überträgt man Emotionen auf die Zuschauer?

Das Medium Film bedient sich dabei der ästhetischen Affektdarstellung¹⁸⁴, welche zwei primäre Funktionen besitzt: um die Gefühle und Empfindungen einer Figur im Film bildästhetisch wiederzugeben und um durch ihre expressive Wirkungskraft eine emotionale Wirkung beim Rezipienten auszulösen.

Die Filmkunst hat den Vorteil, das Geschehen aus verschiedenen Distanzen vorführen zu können, was laut Knut Hickethier essentiell für eine emotionale Steuerung ist. Besonders geeignet ist dafür die Verwendung einer Großaufnahme, da sie die Figur *näher bringt* und durch die Hervorhebung des mimischen Ausdrucks die inneren Prozesse der Figur verdeutlicht.¹⁸⁵ Béla Balázs zufolge bezieht sich die Großaufnahme eines Gesichts auf die vorsprachliche Kommunikation zurück: „Die ausdrucksvolle Gebärde [...], die Geste, ist die Urmuttersprache der Menschheit“.¹⁸⁶ Carl Plantinga präzisiert dies, indem er ein Konzept entwickelt, in dem die Emotionsübertragung von der Großaufnahme eines Gesichts abhängig gemacht wird. Die geringe Distanz zum Gesicht begünstigt das Aufkommen einer Empathie mit dem Charakter – also ein Sich-Einlassen (*character engagement*) auf filmische Figuren.¹⁸⁷ Der Umstand der Großaufnahme und ihrer Wirkung sowie Umsetzung soll später noch Thema sein (vgl. Kap. 7.2).

¹⁸³ Smith, Greg M., *Local Emotions, Global Moods and Film Structure*. S.115. In: Smith/Plantinga [Hg.], *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore/London: John Hopkins University Press 1999. S.103-126.

¹⁸⁴ Das *Lexikon der ästhetischen Grundbegriffe* definiert den ästhetischen Begriff des Affekts als einen, der sich „sowohl auf die Ebene künstlerische[r] Darstellungs- bzw. Abbildungsinhalte als auch auf das expressive Wirkungspotenzial von Kunst“ bezieht. (Brack, Karlheinz [Hg.], *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart: Metzler 2000. Bd. 1, S.16.)

¹⁸⁵ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.56-60.

¹⁸⁶ Balázs, Béla, *Der Film. Wesen und Werden einer neuen Kunst*. Wien: Globus-Verlag 1949. S.36.

¹⁸⁷ Vgl. Plantinga, Carl, *The Scene of Empathy and the Human Face on Film*. S.239f. In: Smith/Plantinga [Hg.], *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore/London: John Hopkins University Press 1999. S.239-255.

Ebenso wichtig für eine Emotionserzeugung im Film wie die Verwendung einer Großaufnahme, die die Empfindungen der Figur relativ konkret wiedergibt, ist die Entwicklung einer filmischen Stimmung oder einer Atmosphäre, welche viel sublimier zu erfassen ist und sich gleichsam zu den gewünschten Emotionen kohärent verhält. *Reclams Sachlexikon des Films* definiert Atmosphäre als:

„Stimmung [...], die auf mehrere Sinne des Publikums zugleich einwirkt (synästhetischer Effekt): auf Gesicht, Gehör, Gefühl. Die Atmosphäre eines Außen- oder Innenraums wird bestimmt durch dessen Größe, Weite oder Enge, die Menge und Eigenart der Dinge, die in diesem Raum versammelt sind, durch das Licht und dessen Abstufung, auch durch charakteristische Akustik.“¹⁸⁸

Greg M. Smith fügt in seinem Text *Local Emotions, Global Moods and Film Structure* zu den Betrachtungen der klassischen Grundemotionen¹⁸⁹ (z.B. Trauer, Angst, Zorn, Ekel, Liebe, Freude) Gedanken über „*emotional states*“ (diffuse Gefühlszustände) hinzu, worunter auch die filmische Stimmung zählt. Eine Emotion im prototypischen Sinn kommt in Verbindung mit einem Objekt auf (z.B. Angst vor einem gefährlichen Tier) und ruft eine funktionale Aktion, einen Handlungsimpuls hervor (z.B. Flucht) bzw. motiviert zu einem Ziel (z.B. weit weg von der Bedrohung zu kommen). Emotionen sind intensional. Daneben gibt es aber andere Gefühlszustände, die kein eigentliches Ziel verfolgen und unbewusst erlebt werden (z.B. als Beunruhigung oder Sympathie). Es existiert eine breite Auswahl von suggestiven Stimuli, um solch unbewusste und unterschwellige Empfindungen im Film herbeizuführen, von einer entsprechenden Kameraführung, über Inszenierung und Montage hin bis zur Musik. Smith zeigt weiters auf, dass pure Emotionen sich in ihrer Dauer und ihrer Intensität von einer Stimmung (*mood*) unterscheiden. Eine Emotion wie Wut, ist verhältnismäßig kurz und dauert oft nur wenige Sekunden an. Man bleibt in der Regel nicht einen Tag lang in dem gleichen intensiven Wutzustand.¹⁹⁰ Hingegen währt der Zustand der Traurigkeit länger als der der Wut. Das Gefühlssystem besitzt „zusätzlich die Fähigkeit, eine lang anhaltende emotionale

¹⁸⁸ Koebner, *Reclams Sachlexikon des Films*, S.35.

¹⁸⁹ Nach einem verwirrenden Wirrwarr von Begriffsdefinitionen differenter Disziplinen sieht nunmehr die Mehrheit die minimalistische Definition von Emotionen als „kurzzeitige Reaktion des gesamten Organismus auf distinkte Ereignisse mit spezifischen Veränderungen des Verhaltens, der Physiologie und des subjektiven Erlebens, das von charakteristischer Mimik begleitet ist“. (Grau, Oliver/Keil, Andreas, *Mediale Emotionen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2005. S.11.)

¹⁹⁰ Vgl. Smith, *Local Emotions, Global Moods and Film Structure*, S.112.

Haltung aufzubauen, unter deren Einfluss wir unsere Umgebung wahrnehmen.“¹⁹¹ Abhängig von unseren diversen Stimmungen ist die Aufmerksamkeit auf eigentümliche Reize und Stimuli fokussiert, welche wiederum die Wahrnehmung der Umwelt verändert. Smith nennt diese Stimmungen „*orienting emotions*“.

“The orienting function of emotion encourages us to seek out environmental cues that confirm our internal state. We interpret our environment in light of the orientation provided by our emotions. [...] The primary set of orienting emotion states is mood. A mood is a preparatory state in which one is seeking an opportunity to express a particular emotion or emotion set. [...] Moods act as the emotion system’s equivalent of attention, focusing us in certain stimuli and not others.”¹⁹²

Stimmungen sind keine Emotionen per se, aber leiten Tendenzen zum Ausdrücken von Emotionen ein. Eine Stimmung begünstigt kohärente emotionale Reaktionen.¹⁹³ Sie halten länger an, benötigen aber „eine gelegentliche Auffrischung durch neue Emotionsanstöße.“¹⁹⁴ Werden keine entsprechenden emotionalen Stimuli gefunden, wird der *mood* eventuell verebben. Es gibt also eine Wechselwirkung zwischen Emotion und Stimmung. Zu einer Stimmungsanalyse in Filmen empfiehlt Smith einen *mood-cue approach*, also eine Herangehensweise, die vor allem jene stimmungserzeugenden Hinweise und Reize (*emotion cues*) in den Fokus rückt, durch die ein Film eine emotionale Orientierung vorgibt. Smith schreibt weiters:

„Redundant cues, including facial expression, narrative situation, music, lightning, and *mise en scène*, all collaborate to indicate to the viewer what emotional mood is called for. The viewer need not focus conscious attention on each of these elements. The associative network of the emotions is activated by some of these cues, and this creates a low level of emotion. If a film provides a viewer with several redundant emotive cues, this increases the likelihood of moving the viewer toward a predispositional mood state.“¹⁹⁵

¹⁹¹ Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.53.

¹⁹² Smith, Greg M., *Local Emotions, Global Moods and Film Structure*, S.113.

¹⁹³ Vgl. Kappelhoff, Herman/Jan-Hendrik Bakels, *Das Zuschauergefühl – Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse*. S.78-96. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft, 5 (2), 2011. S.83.

¹⁹⁴ Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.54.

¹⁹⁵ Ebd. S.116.

Folgt man diesen diversen Thesen, so lässt sich die Erzeugung von den bereits mehrmals konstatierten eigentümlichen Emotionen und Stimmungen in Wes Anderson Filmen anhand bestimmter stilistischer und dramaturgischer Gestaltungsmerkmale, welche vor allem für die subtile Emotionalisierung der Rezipienten ausschlaggebend sind, analytisch feststellen.

6. Dramaturgische Analyse

Allein die dramaturgische Thematik eines Films kann die filmische Stimmung grundlegend in eine gezielte Richtung lenken und bewirkt gleichsam, dass die Zuschauer sich eher verleitet fühlen, die angestrebten Emotionen und Empfindungen zu entwickeln. Dieses filmische Erzeugen von Stimmungen wird in den Filmen von Wes Anderson zum einen, wie bereits angesprochen, von den Figuren getragen, deren melancholische Gemütsverfassungen die Grundstimmung der Filme prägen. Dabei spielt auch die Figurenkonstellation eine tragende Rolle. Zum anderen fungieren bestimmte Orte, Motive und Sujets als *emotion* cues und tragen ebenso einen essentiellen Teil zur emotionalen Atmosphäre des Films bei.

6.1 Figurenkonstellation

Es gibt einerseits Anderson-Filme, in denen er sich einer klassischen Hauptperson bedient, um welche die Filmhandlung rundherum aufgebaut ist, wie Max in RUSHMORE und Steve Zissou in THE LIFE AQUATIC. Obwohl sich diese Protagonisten durch ihre Melancholie und Exzentrik von anderen Figuren abgrenzen, so sind sie keine Einzelgänger, da sie der Hilfe anderer bedürfen um zu ihrem Ziel zu gelangen. Dieser Umstand rückt die Nebenfiguren näher ins Zentrum des Geschehens.

Andererseits entwirft Anderson Szenarien, in denen es keine klar festzulegende Hauptfigur gibt, vielmehr ist es ein Figurenensemble, in dem mehrere Charaktere einen gleichgestellten Rang innehaben, wie in THE ROYAL TENENBAUMS und THE DARJEELING LIMITED.

Eine Gemeinsamkeit aller Filme ist, dass die Figuren sich sowohl mit äußeren Konflikten, als auch inneren Konflikten¹⁹⁶ herumschlagen müssen. Dabei stehen die äußeren Konflikte und die inneren Konflikte in einer Wechselbeziehung: primärer Wunsch aller Figuren ist es, Teil einer Familie oder Gruppe zu sein, egal welche anderen Ziele sie sonst noch verfolgen. Durch ihre persönlichen Probleme und Krisen wird ihnen dieses 'Dazugehören' erschwert (innerer Konflikt) und sie treten mit anderen Figuren in eine Konfrontation (äußerer Konflikt), was wiederum ihre persönlichen Sorgen vermehrt und gleichsam die filmische Atmosphäre beeinträchtigt.

Das Motiv des Dazugehören-Wollens kann als Beispiel eines *emotion cues* herangezogen werden, da es gut nachvollziehbar ist, wie man sich fühlt, wenn man vergeblich versucht Teil einer Gruppe/Familie zu sein. In Anbetracht dieser, für die Figur schwierigen, Situation sind die Zuschauer eher bereit eine empathische Haltung einzunehmen.

6.2 Orte

Anderson wählt für seine Filme oftmals Orte aus, denen eine spezifische Atmosphäre anhaftet. Er nützt also die Kraft des Ortes, oder besser die Aura eines Ortes, um eine Grundstimmung zu entwickeln.

Ein Beispiel dafür wäre der Schauplatz des Friedhofs: In allen ausgewählten Filmen spielt ein Teil des Geschehens auf Friedhöfen. Ein Friedhof symbolisiert einerseits einen Ort der Stille und der Besinnung, andererseits vor allem einen Ort, den man mit einem Verlust und Tod assoziiert. Anderson wählt diesen Schauplatz bewusst aus, um eine melancholische Grundstimmung zu erzeugen und erweitert diese, indem er sie mit teils nachdenklichen, teils absurd-komischen Momenten paart. Dadurch entsteht diese für ihn typische Stimmung, welche zwischen Melancholie und skurrile Komödie oszilliert: in *RUSHMORE* bestellt Max Herman Blume zum Grab seiner Mutter um ihre Fehde endgültig zu beenden. Doch sollte dies nicht in einer Aussprache geschehen. Vielmehr war es sein Plan, dass Herman von einem großen Baum erschlagen wird. Nachdem Max resigniert abgeht, reißt Herman einen kleinen Ast des Baumes ab, der darauf sogleich umfällt. In *THE ROYAL TENENBAUMS* erzeugt der Besuch eines Friedhofs den Rahmen für viele klärende

¹⁹⁶ „Unterscheidbar sind **äußere Konflikte** in der Interaktion zwischen den Figuren und **innere Konflikte** einer Figur mit sich selbst.“ (Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.126)

Gespräche, welche zum Teil mittels Rückblick dargelegt werden, die bedeutsame Ereignisse aus der Vergangenheit der Charaktere erhellen. Die Rückblicke sind wiederum voller groteskem Humor (z.B. Richies katastrophalem letztem Tennismatch, Margots Geschichte vom Verlust ihres



Abb. 21

Verunsichertes Abwarten: Ein Teil des Team Zissou mischt sich nur ungern in eine Schießerei ein: in THE LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU

halben Fingers, Chas' juristisches Vorgehen gegen seinen Vater). In THE LIFE AQUATIC entdeckt das Team Zissou bei ihrer Rettungsmission eine Reihe frisch ausgehobener Gräber von den getöteten Matrosen von Captain Hennessey. Als Klaus entsetzt meint, diese Piraten seien Monster, entgegnet Steve trocken: „But remember, I shot one of their guys in the neck last week and killed him, so...I think we're OK, too.“¹⁹⁷ Als kurz darauf im Hotel eine Schießerei ausbricht, eilen nur Klaus und Ned Steve zu Hilfe, während der Rest des Team Zissou verunsichert neben den Gräbern stehenbleibt und scheinbar auf den Ausgang wartet. Dieses Mal erzeugt der Kontrast von Action und zögerlicher Untätigkeit den komischen Kontrapunkt zum schaurigen Schauplatz. In THE DARJEELING LIMITED wird die Bestattungsfeier des verunglückten indischen Jungen zum Anlass genommen, den Zuschauern einen Rückblick auf die Ereignisse am Tag des Begräbnisses des Vaters zu geben. Der Rückblick zeichnet sich ebenfalls durch einen grotesken Humor aus und berichtet, wie die drei Brüder kurz vor dem Begräbnis bei einer Autowerkstatt halt machen und versuchen den Wagen des Vaters abzuholen. Den Kontrapunkt zu dieser skurrilen und hektischen Rückblende setzt die darauf folgende ruhige und ergreifende Bestattung des indischen Jungen.

Die Orte, an denen sich die Figuren in den Filmen hauptsächlich versammeln, besitzen auch eine große Symbolik, sei es nun die *Rushmore*-Akademie (RUSHMORE), das Elternhaus der Tenenbaums (THE ROYAL TENENBAUMS), die *Belafonte* (THE LIFE AQUATIC) oder der Zug (THE DARJEEING LIMITED). Sie fungieren quasi als Familien- oder Gruppenzentrale und zentrieren die Figuren und die Aktionen der Handlungsebene. Diese Orte versinnbildlichen Geborgenheit und unterstreichen gleichzeitig den Status der Mitgliedschaft in einer Familie oder einem Team und erhalten dadurch einen großen emotionalen Wert für die Figuren.

¹⁹⁷ *The Life Aquatic with Steve Zissou*, 1:27:00 – 1:27:10.

Dass zwei dieser Hauptquartiere zudem Fortbewegungsmittel sind, unterstreicht das Motiv der Reise und der damit verbundenen Glückssuche (Vgl. Kap. 6.3.1).

6.3 Andersons Topoi und Sujets

6.3.1 Reise

Das melancholische Motiv der glücksverheißenden Reise, des Fernwehs, der Sehnsucht nach einem besseren Ort oder eines begehrten Erlebnisses kommt in den Filme von Wes Anderson immer wieder mit unterschiedlicher Gewichtung vor.

In *THE ROYAL TENENBAUMS* unternimmt Margot eine Vielzahl kleiner und größerer Reisen, wobei einige eher als Ausbruchsversuche zu bezeichnen sind: mit ungefähr zehn Jahren läuft sie mit ihrem Bruder Richie von Zuhause weg und sie verbringen eine Nacht in der Afrikaabteilung des Stadtarchivs. Mit 14 Jahren reißt sie erneut aus um ihre echte Familie aufzusuchen und kehrt zwei Wochen später mit einem halben Finger weniger zurück. Später, als ein Detektiv im Auftrag von ihrem Mann Raleigh eine Akte über Margot angefertigt hat, kommen weitere Ausbruchsversuche und Reisen zutage: sie heiratet mit 19 Jahren zum ersten Mal auf Jamaika und hat Affären an allerlei Orten, mitunter auch in Papua-Neuguinea und Paris. Sogar das Bühnenbild von Margots erstem Theaterstück, welches die Tenenbaum-Kinder am Abend ihres elften Geburtstages aufführen, greift das Reisemotiv auf und offenbart somit, dass das Fernweh, die Sehnsucht nach einem Anderswo tief in ihr verwurzelt ist: die drei Kinder sind als exotische Tiere verkleidet und verbeugen sich auf einem Boot, welches auf dem offenen Meer dahinzutreiben scheint. Richie nimmt sich nach seiner aktiven Tenniskarriere viel Zeit für das Reisen. Er reist ziellos ein Jahr auf dem Ozeandampfer *Côte d'Ivoire* herum, bis ihn die Nachricht von der Krankheit seines Vaters erreicht.

Das Reisemotiv ist in *THE LIFE AQUATIC* regelrecht konstitutiv, so sind die Mitglieder des Team Zissou ständig auf ihrem Schiff *Belafonte* unterwegs, um fremde Welten Ober- und Unterwasser zu erkunden und zu erforschen.

In *THE DARJEELING LIMETED* unternehmen die drei Whitman-Brüder eine Zugreise durch Indien um ihre Mutter nach einigen Jahren wieder zu sehen und die Familie wieder näher zusammen zu bringen. Peter tritt diese Reise nur wenige Wochen vor der Geburt seines ersten Kindes an. Er flüchtet regelrecht aus seinem bisherigen Leben nach Indien. Jack wiederum treibt sich seit dem Tod des gemeinsamen Vaters im Ausland herum: In dem diegetisch vorangegangenen

Kurzfilm HOTEL CHEVALIER verweilt er noch in Paris, bis er sich zu der Reise mit seinen Brüdern nach Indien begibt.

In all diesen Filmen ist die Sehnsucht der Protagonisten geprägt von dem Wunsch nach einer sie bergenden Heimat in der Fremde. Sie versuchen ihr emotionales Zentrum zu finden.

6.3.2 Persönlichkeits- und Sinnfindung

Den Charakteren der Wes Anderson Filme ist zu eigen, dass sie alle dazu neigen, ihre Identität durch die Zugehörigkeit in einer Gruppe oder Familie zu definieren und damit auch einen Sinn in ihrem Leben zu erkennen.

In RUSHMORE besteht für Max der Sinn des Lebens darin, auf die Rushmore Academy zu gehen und sich in jederlei Hinsicht dafür zu engagieren. Als er der Schule verwiesen wird, bricht er zunächst in eine tiefe Depression, da er sich sein Leben ohne die Rushmore nicht vorstellen kann bzw. nicht daran glaubt, dass es einer glücklichen Erfüllung entgegensteuert. Bereits am Anfang des Films scheint Max eine Erklärung zu haben, wie ein glückliches Leben möglich sei. Auf die Frage des desillusionierten Herman Blume nach dem 'Geheimnis' – quasi dem Rezept zum Glücklichein – antwortet Max: „The secret, I don't know. Uh--I think you just gotta find something you love to do, and then do it for the rest of your life. For me, it's going to *Rushmore*.“¹⁹⁸ Als er in eine neue Schule gehen muss, versucht Max sich erneut über außerschulische Aktivitäten fest zu integrieren und Teil der Gemeinschaft zu werden – mehr noch: Max möchte Ansprechpartner und Anführer der anderen Schüler sein, er will eine leitende Position und wie bei seiner Theatergruppe auch in der Schule die Regie übernehmen. Nur so betrachtet er sein Leben als sinnvoll.

In THE ROYAL TENENBAUMS dreht sich alles um die Zugehörigkeit der Familie Tenenbaum. Der Vater Royal verschafft sich mittels seines erfundenen Krebsleidens Zutritt in das Familiendomizil, nachdem er aus seinem Hotelzimmer geschmissen wird und ansonsten mittellos auf der Straße sitzen würde. Er gibt anfangs nur wegen dieser Notsituation vor, seine letzten paar verbleibenden Wochen mit seiner Familie verbringen zu wollen, um die verpasste Zeit nachzuholen, kommt aber schnell selbst darauf, dass dies keine Lüge ist und versucht daraufhin, sich fest in die Familie zu integrieren. Chas wiederum trauert immer noch dem Tod seiner Frau nach und leidet unter Depressionen und einem massiven Sicherheitswahn, den

¹⁹⁸ *Rushmore*, 10:20 – 10:40.

er selbst mit viel Arbeit und Sport zu kompensieren versucht. Der tatsächliche Grund seiner Rückkehr in das Haus seiner Kindheit bleibt etwas im Ungewissen und er selbst gibt nur kurz angebunden an: „It's not safe over there.“¹⁹⁹ Wahrscheinlich ist aber, dass er sich nach familiärer Sicherheit und Geborgenheit sehnt, sowohl für sich, als auch für seine beiden Söhne Ari und Uzi, und um Vergangenes aufzuarbeiten und seine Probleme und Sorgen wieder in den Griff zu bekommen. Margots Suche nach ihrer Identität und dem damit verbundenen Lebenssinn, welche unweigerlich mit der Dazugehörigkeit in einer Familie in Verbindung steht, wurde bereits ausführlicher dargelegt (vgl. Kap. 4.3), ebenso Richies Versuche, die Tenenbaum Familie näher zusammenzuführen und die einzelnen Mitglieder untereinander zu versöhnen (vgl. Kap. 4.4). Richies bester Freund und Margots Kurzaffäre Eli Cash träumt von jeher ein Teil der Tenenbaum-Familie zu sein. Bereits als Kind war er ständig im Haus der Tenenbaums: „He was a regular fixture at family gatherings, holidays, mornings before school, and most afternoons.“²⁰⁰ Er schickt Etheline immer noch alle Zeitungsausschnitte von ihm selbst, sowie auch seine Ergebnisse vom College um Anerkennung und Ermutigung zu erhalten und auf diese Weise zu zeigen, dass er mit der einstigen Genialität der Tenenbaum-Kinder mithalten kann.

In *THE LIFE AQUATIC* hängt die Identitätsfindung mit einer Mitgliedschaft im Team Zissou zusammen. Besonders Klaus Daimler (Willem Defoe) ist mit Leib und Seele Mitglied des Team Zissou und definiert sich ausschließlich über seine Stellung innerhalb der Gruppe. Er selbst betrachtet sich als Sohn von Steve und steht ihm in jeder Situation loyal zur Seite. Klaus akzeptiert über einen längeren Zeitraum Ned (Owen Wilson), dem angeblichen Sohn von Steve, nicht im Team, da er sich durch ihn in seiner Rolle und Stellung bedroht fühlt. Er agiert eifersüchtig und misstrauisch, buhlt mit ihm um Steves Anerkennung um die Wette und gerät kurz aus der Fassung, als Ned Steve fragt, ob er ihn in einer Szene als 'Dad' ansprechen darf. Auch Ned tritt dem Team Zissou bei, um nach dem Freitod seiner Mutter familiäre Geborgenheit in der Gruppe zu finden und auf diesem Weg neues Glück zu erfahren. Auch die Journalistin Jane (Cate Blanchett) ist auf der Suche nach einem neuen Patz für sich: sie erwartet von ihrem verheirateten Chef ein Kind und gerät ohne anderwärtige Perspektiven zum Team Zissou. Wie wichtig es ist Teil dieser familienähnlichen Gruppe zu sein, wird am Beispiel der Praktikanten ersichtlich: die sieben

¹⁹⁹ The Royal Tenenbaums, 16:32 – 16:35.

²⁰⁰ The Royal Tenenbaums, 04:59 – 05:07.

Praktikanten werden gänzlich anders behandelt als die vollwertigen Mitglieder des Teams. Zuallererst augenscheinlich wird dies, da ihnen das Tragen der Zissou Uniform verwehrt bleibt, stattdessen tragen sie ein T-Shirt mit dem Aufdruck 'intern' und sie müssen allerlei niedrige Arbeiten verrichten, für die sie nicht entlohnt werden. Ihnen wird in gewisser Weise sogar die Identität aberkannt, insofern sie ständig von Steve nur als 'intern' (Praktikant) angesprochen werden und ihre Namen scheinbar nicht existieren. Steve ahndet ihren Loyalitätsbruch auch sehr streng, indem er ihnen, nachdem sie das Schiff nach dem Überfall der Piraten verlassen wollen, keine Zeugnisse ausstellt, sondern nur ein 'Kurs abgebrochen' gibt. Für Steve besteht der Sinn seines Lebens darin, Anführer des Team Zissou zu sein und gleichzeitig sein Leben als Abenteurer bestmöglich seinem Publikum zu präsentieren.

Die drei Whitman Brüder in THE DARJEELING LIMITED sind seit dem Zerfall ihrer Familie unglücklich mit ihrem Leben, haben sich über einen längeren Zeitraum nicht gesehen und sehnen sich, auch wenn sie es selbst anfänglich nicht zugeben wollen, nach einer harmonischen Wiedervereinigung untereinander. Zu diesem Zweck unternehmen sie eine spirituelle Reise durch Indien um ihre Mutter in einem Kloster aufzusuchen und erneut zu lernen, sich zu vertrauen. Francis Whitman (Owen Wilson) meint zu seinen Brüdern: „I want us to make this trip a spiritual journey where each of us seeks the unknown and we learn about it“²⁰¹ – diese Reise dient also unmissverständlich der Sinnsuche und der Persönlichkeitsfindung.

6.3.3 Kindheitserinnerung, Vergangenheit und Nostalgie

Es wurde bereits öfters schon auf den nostalgischen Grundton in den Filmen von Wes Anderson hingewiesen, der die Nostalgie zu einem seiner filmischen Leitmotive macht und diese „nicht nur thematisiert, sondern vor allem zu seinem stilistischen Markenzeichen macht.“²⁰² Die Filme von Anderson sind alle so gestaltet, dass man nie mit Sicherheit sagen kann, in welcher Zeit sie stattfinden und sind quasi „losgelöst vom realen Zeitgeschehen“²⁰³. Es ist aber nicht zwingend die glückliche Vergangenheit, in die sich die Figuren zurückwünschen. Sie sind vielmehr von der Sehnsucht erfüllt, diese zu verändern, da sie darin die Wurzel ihres Gegenwärtigen Unglücks vermuten. Sie leiden an „der Idee eines theoretisch möglich gewesen

²⁰¹ *The Darjeeling Limited*, Regie: Wes Anderson, USA 2007; DVD-Video, Darjeeling Limited, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2008, 05:53 – 06:00.

²⁰² Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.36.

²⁰³ Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.36.

Glücks“²⁰⁴ und hängen den vielen Möglichkeiten nach, welche das Leben damals bereit hielt und die nun für immer unrealisierbar bleiben.

In RUSHMORE ist Herman Blume von seiner Familie zutiefst enttäuscht und angewidert. Bei der Poolparty seiner Söhne sitzt er abgegrenzt von den anderen Gästen alleine auf einem Tisch und beobachtet apathisch seine Frau beim Flirten mit dem Tennislehrer, während er verdrossen Golfbälle in den Pool wirft. Über seine Söhne bekennt er fassungslos: „Never in my wildest imagination did I ever dream I would have sons like these“.²⁰⁵ Erst durch die Bekanntschaft mit dem jungen Max Fischer kommt wieder etwas Schwung in sein Leben und er merkt, dass er selbst wieder jugendliche Taten vollbringen möchte, wie einst in seiner eigenen Jugend.

Das Motiv des melancholischen Bedauerns von verpassten Möglichkeiten und ihrer endgültigen Unrealisierbarkeit, sowie eines gescheiterten Zukunftsentwurfs steht klar im Zentrum von THE ROYAL TENENBAUMS. Die drei Tenenbaum-Kinder hängen allesamt ihrer Kindheit nach, aber nicht weil sie zu jener Zeit allesamt noch als Wunderkinder galten und ihr Leben noch halbwegs in Ordnung war, bevor der Zerfall der Familie sie zu depressiven Neurotikern machte. Sie kehren in ihr einstiges Zuhause zurück, um vielleicht endlich kindliche Fröhlichkeit und Unbekümmertheit zu erleben. Sie haben die Sehnsucht nach einer Kindheit, die sie selbst nie erlebt haben, da ihre Persönlichkeit und ihr weiterer Lebensweg bereits so früh festgelegt waren, dass eine sorglose Kindheit nicht möglich war. Auch ihr Vater Royal kehrt aus ähnlichen Gründen zurück. Er möchte nun für seine Kinder da sein und Verpasstes wieder nachholen.



Abb. 22

Verpasstes soll nachgeholt werden: Royal lädt seine Tochter Margot auf ein Eis ein: in THE ROYAL TENENBAUMS

Auch in THE LIFE AQUATIC herrscht zeitweilig Traurigkeit über die aktuelle Situation und dass es nicht mehr

so ist wie ehemals. In einer Szene sitzt die Mannschaft beisammen und sieht sich sehnsuchtsvoll ein Video aus vergangenen Tagen an, als das Team Zissou mit ihrem Schiff im Eis steckenblieb und dennoch viel Spaß beim gemeinsamen Eisbaden hatte. Ganz nebenbei retteten sie noch eine ausgestorben geglaubte Schnee-Mungo Mutter und ihre Jungtiere. Klaus bemerkt darauf wehmütig: „That’s what it used to be

²⁰⁴ Ebd. S.36.

²⁰⁵ Rushmore, 15:20 – 15:26.

like.“²⁰⁶ Steve muss damit zurechtkommen, dass sich sein Ansehen in der Öffentlichkeit gewandelt hat, so beginnt das Interview mit der Reporterin Jane folgendermaßen:

Jane So what happened, in your opinion?

Steve What are you talking about?

Jane Don't you think public perception of your work has significantly altered in the last five years?

Steve That's your first question? I thought this was supposed to be a puff piece.

Jane Should we come back to it?

Steve Yeah.²⁰⁷

Nachdem Jane Steve informiert den Artikel sausen zu lassen, bemerkt er deprimiert: “You mean you're not even gonna write the cover story on me? Man, I just don't have any stature any more.”²⁰⁸ Beim Anblick der heruntergekommenen Ruine des *Hotel Citroën* werden in Zissou melancholische Erinnerungen an seine einstigen Flitterwochen wach, welche er mit seiner ersten Frau dort verbrachte und er bekennt: „Things are pretty different now.“²⁰⁹

In *THE DARJEELING LIMITED* dient die Reise den Brüdern zur Aufarbeitung ihrer Vergangenheit und um die familiären Bande wieder enger zu schnüren. Die Aussprache mit der Mutter ist somit nicht nur das Ziel der Reiseroute, sondern auch der finale Punkt, um das Vergangene erfolgreich zu bewältigen, denn sie erschien nicht zur Beerdigung des Vaters und somit wurden viele Gespräche noch nicht geführt. Besonders Peter (Adrien Brody) leidet noch deutlich am Verlust des Vaters. Er trägt stets einige Besitztümer seines Vaters als nostalgisches Andenken bei sich, wie z.B. die Sonnenbrille, die immer noch auf dessen Sehstärke eingestellt ist, die Autoschlüssel seines roten Porsches, die er sogar zur Zugreise nach Indien mitnimmt, oder den alten Rasierer, mit dem sich Peter immer noch rasiert. Jack (Jason Schwartzman) hingegen verarbeitet die für ihn prägenden und schwer verdaulichen Momente in Form von Kurzgeschichten, bei denen er stets betont, sie seien frei erfunden.

²⁰⁶ The Life Aquatic with Steve Zissou, 37:18 – 37:22.

²⁰⁷ The Life Aquatic with Steve Zissou, 26:28 – 26:45.

²⁰⁸ The Life Aquatic with Steve Zissou, 1:09:17 – 1:09:25.

²⁰⁹ The Life Aquatic with Steve Zissou, 1:24:58 – 1:25:03.

6.3.4 Krankheiten und Todesfälle

Krankheit und Sterben vergegenwärtigen die Endlichkeit des menschlichen Lebens und dessen Unvollkommenheit. Für jeden ist seine Zeit irgendwann gekommen und die Tatsache, dass dies unmöglich geändert werden kann, drückt speziell melancholischen Menschen schwer aufs Gemüt. Der Tod gilt dabei als die „radikale, absolute und somit unhintergehbare und irreversible Form des Scheiterns“²¹⁰. Seit jeher spielen Tod und Leiden eine wichtige Rolle in ernsten Genres, doch auch in Wes Andersons Filmwerk sehen sich wichtige, tragende Figuren mit eben solchen konfrontiert. Diese Motive bringen von sich aus einen gewissen Ernst mit sich und sind somit für die genretechnische Gratwanderung zwischen Komödie und Tragödie mitverantwortlich. Verstärkt wird das Ganze dadurch, wenn dem Zuschauer „ein Gefühl der Verbundenheit mit den Figuren, wie es die narrative und ästhetische Machart“²¹¹ der Filme von Wes Anderson begünstigt und somit einen „Rückzug in die komische Distanz erschwert und er ihr Schicksal nicht mehr als emotional bedeutungslos wahrnehmen kann.“²¹²

In RUSHMORE haben sowohl Max, als auch Rosemary Cross nahestehende Personen verloren. Max verlor seine Mutter im Alter von sieben Jahren und wenngleich er seine Trauerarbeit scheinbar bereits abgeschlossen hat, so ist ihr Tod dennoch stets präsent in seinem Leben. Um ihr Grab zu besuchen, muss Max nur über einen Zaun springen, denn sein Elternhaus liegt direkt neben dem Friedhof. Auch auf seinem persönlichen Tiefpunkt sitzt er mürrisch vor dem Grabstein seiner Mutter, deren Grabinschrift seine aktuelle Lage pointiert: „The paths of glory lead but to the grave.“²¹³ Zugleich schöpft Max immer wieder Trost und Ansporn aus seinem Verlust, wenn er seine teure Schreibmaschine benutzt, in die seine Mutter „Bravo Max! Love, Mum“ hineingravieren ließ. Rosemary erzählt Max, dass ihr Ehemann erst vor kurzem verstorben ist. Sie hat den Tod ihres Mannes immer noch nicht überwunden und zieht sich gerne in sein ehemaliges Zimmer zurück, welches noch voller Erinnerungsstücken ist. Ihre Verluste bringen sie von Anfang an enger zusammen und Max weist bei einem ihrer früheren Gespräche ausdrücklich auf diese

²¹⁰ Junge, Matthias/Lechner, Götz [Hg.], *Scheitern. Aspekte eines sozialen Phänomens*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004. S.9.

²¹¹ Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.32.

²¹² Ebd. S.32.

²¹³ An diesen Vers aus dem Gedicht *Elegy Written in a Country Church-yard* (1751) von Thomas Gray lehnt sich der Antikriegsfilm *PATHS OF GLORY* (USA 1957, Stanley Kubrick) an. Somit kann die Epitaphie als Anspielung auf die Sinnlosigkeit des Kleinkrieges von Max und Herman Blume gelesen werden.

Gemeinsamkeit hin, als er sagt: "I guess we have both dead people in our families."²¹⁴ Auch nach ihrem Zerwürfnis sind ihre Verluste die Triebfeder für die Versöhnung, als Max sein Theaterstück über den Vietnamkrieg dem Gedenken an seine Mutter und ihrem verstorbenen Gatten, „a friend of a friend“²¹⁵, widmet.

In *THE ROYAL TENENBAUMS* ist die vorgetäuschte Krebserkrankung von Royal ein wichtiger narrativer Punkt, der einiges ins Rollen bringt, genauso wie sein Tod am Ende des Films, welcher eben jene Wirkung auf die Zuschauer hat, dass sie nunmehr Sympathien für die Figur empfinden und durch ihr Ableben in eine spezielle emotionale Stimmung geraten. Der Tod von Chas' Frau, welche bei einem Flugzeugabsturz ums Leben kam, hat tiefe Spuren in seiner Seele hinterlassen und ist der Grund für seinen Sicherheitswahn, durch welchen er schließlich Zuflucht im Tenenbaum-Haus sucht. Henry Sherman (Danny Glover) ist wie Chas Witwer. Seine Frau litt an Magenkrebs und da er sie auf ihrem Leidensweg begleitete, war es ihm später möglich, Royals erfunden Krankheit als Lüge zu entlarven.

Der Tod von Steves bestem Freund Esteban (Seymour Cassel) ist in *THE LIFE AQUATIC* der handlungsweisende Vorfall, auf dem die weitere Geschichte aufbaut. In der Anfangsszene wird Steves neuester Dokumentarfilm gezeigt, in dem Esteban von dem Jaguarhai gefressen wird. Bei dem nachfolgenden Publikumsgespräch schwört Steve Rache und will sich fortan auf die Suche nach dem Hai machen. Der Suizid von Neds schwer an Krebs erkrankter Mutter ist auch Auslöser für dessen Suche nach Steve, seinem mutmaßlichen Vater, um ihm von dem Tod zu berichten und ihn nunmehr kennenzulernen. Gegen Ende des Films, als Steve die Suche nach dem Jaguarhai schon aufgeben möchte, verunglückt auch Ned selbst bei einem Hubschrauberabsturz. Durch seinen Tod rückt das Team Zissou nochmals enger zusammen und nach seiner andächtigen Seebestattung wird der Jaguarhai schlussendlich ausfindig gemacht und von allen wichtigen Charakteren aus dem Mini U-Boot heraus, sehr versöhnlich und ganz ohne Rachegelüste, bestaunt.

In *THE DARJEELING LIMITED* ist es der Unfalltod des Vaters, welcher die Familie spaltet, da die einzelnen Familienangehörigen nicht genau wissen, wie sie mit der Trauer umgehen sollen und alle in verschiedene Richtungen flüchten.

²¹⁴ *Rushmore*, 19:15 – 19:19.

²¹⁵ *Rushmore*, 1:17:25 – 1:17:40.

Nachdem sie ihr Vorhaben, ihre Mutter zu besuchen, schon aufgeben wollen, geraten sie durch Zufall zu einem reißenden Bach, bei dessen Überquerung ein Junge verunglückt. Durch die Teilnahmen an dessen Beerdigung gewinnen sie die Erfahrung, dass Abschied nehmen ein wichtiger Schritt ist, um die Trauer zu verarbeiten. Da die drei Brüder und ihre Mutter nicht bei der Beerdigung des Vaters teilnahmen, beschließen sie, doch gemeinsam zu ihr zu reisen und endlich darüber zu sprechen.

6.3.5 Dysfunktionale Familienstrukturen und schlechte Eltern

Auch wenn in den meisten Filmen von Wes Anderson eine Familie, an deren Teilnahme den meisten Figuren sehr gelegen ist, im Zentrum steht, so sind die Verhältnisse darin nicht immer die besten. Der Filmkosmos Andersons ist von „auseinanderbrechenden oder bereits zerstörten Familien“²¹⁶ geprägt. Die Ursache dieser Problematik geht dabei oft auf die Eltern, ganz besonders aber auf die Vaterfiguren zurück. Anderson, zweitgeborener von drei Söhnen, schildert in Interviews wiederholt von dem für ihn prägenden Ereignis der Scheidung seiner Eltern, als er acht Jahre alt war.²¹⁷ Es ist daher naheliegend, vielen Szenen in seinen Filmen autobiographische Bezüge zu unterstellen.

In RUSHMORE ist Max' Mutter bereits früh verstorben. Sein Vater ist Frisör, was für den aufstrebenden und höchst ambitionierten Schüler der Eliteschule eher blamabel ist, wenngleich der Vater von Max, Bert Fischer (Seymour Cassel), wohl die einzige positiv gezeichnete Vaterfigur in den für diese Arbeit ausgewählten Filme darstellt. Max erzählt bis gegen Ende des Films überall, sein Vater sei ein Neurochirurg, doch das Verhältnis der beiden wirkt sehr harmonisch. Max findet hingegen in dem erfolgreichen Geschäftsmann Herman Blume einen väterlichen Freund, einen idolisierbaren Vater. Blume selbst ist von seiner Familie angewidert, sowohl von seiner scheinbar untreuen Gattin, als auch von seinen grobschlachtigen Zwillingen. So ist Max wiederum für Blume der erwünschte Sohn. Nachdem sich Herman Blume ebenfalls in die Lehrerin Rosemary Cross verliebt, verliert er durch

²¹⁶ Schwab, Jan Tilman, „I need to find a baby for this father“ – Familienstrukturen und Vaterfiguren in den Filmen von Wes Anderson. S.71-106. In: Christian Vittrup (Hrsg.) *This is an Adventure! – Das Universum des Wes Anderson*. S.72f.

²¹⁷ Anderson sieht in der Scheidung der Eltern eine gesellschaftliche Signifikanz der damaligen Zeit: „In den späten Siebzigern kamen Scheidungen in Amerika in Mode. Jeder hatte Eltern, die sich scheiden ließen. Die Väter hatten plötzlich Freundinnen. Es gab überall Stiefmütter. Jeder meiner Freunde hatte andere Sorgerechts-Vereinbarungen.“ (Geisenhanslüke, Ralph, *Die Quallen waren Plastiktüten. Wes Anderson über DIE TIEFSEETAUCHER und die Suche nach einer Familie*. Interview mit Wes Anderson, In: *Der Tagesspiegel*, Nr.18778, 17.März 2005.)

eine Scheidung seine Frau und seine Söhne, welche ihn sogar verprügeln: „Kids don't like it when their parents get divorced.“²¹⁸

In *THE ROYAL TENENBAUMS* wird bereits in den ersten Minuten des Films deutlich gemacht, dass die Familie auseinander bricht. Besonders die Szene, in welcher Royal den drei jungen Tenenbaum-Kindern zu erklären versucht, dass er und seine Frau Etheline sich scheiden lassen, lässt autobiographische Bezüge aus Andersons eigenen Erlebnissen durchblicken, so sind die Tenenbaum-Kinder ungefähr in jenem Alter, in dem Anderson selbst war, als sich seine Eltern scheiden ließen:

Margot	Are you getting divorced?
Royal	At the moment, no...but...it doesn't look good.
Chas	Do you still love us?
Royal	Of course I do.
Chas	Do you still love Mom?
Royal	Yes, very much, but your mother's asked me to leave and I must respect her position on the matter.
Margot	Is it our fault?
Royal	No. No. Obviously, we made certain sacrifices as a result of having children, but, uh...no, Lord, no.
Richie	Then why'd she ask you to leave?
Royal	I don't really know anymore. Maybe, uh, I wasn't as true to her as I could've been. ²¹⁹

Nachdem Royal die Familie verlässt, erliegen die einstigen Wunderkinder einer jeweils individuellen Traumatisierung. 22 Jahre nach der Scheidung zeigt die Ausgangssituation des Films Chas, nach dem Unfalltod seiner Frau, mit einem neurotischen Sicherheitswahn, der seine Söhne täglich einige Stunden trainieren lässt und Feueralarmübungen abhält und beinahe auf demselben Weg ist, ein genauso furchtbarer Vater für seine Söhne zu sein, wie sein Vater für ihn. Margot, welche einst eine geachtete Theaterschriftstellerin war, hat seit Jahren kein Stück mehr zu Ende gebracht und schließt sich nur mehr im Badezimmer ein, um zu rauchen und fern zu sehen. Richie beendet auf katastrophale Weise sein letztes Tennismatch und reist seither ziellos auf dem Ozean herum. Dabei erklärt sich das

²¹⁸ *Rushmore*, 1:01:20 – 1:01:24.

²¹⁹ *The Royal Tenenbaums*, 0:54 – 1:30.

Scheitern der Tenenbaum-Kinder nicht in der Abwesenheit des Vaters, sondern eher in der „geradezu monströs defizitären Ausübung der Vaterrolle“²²⁰ durch Royal: er ließ Margot stets spüren, dass sie nur seine Adoptivtochter ist und stellte sie stets degradierend als solche vor; er attackierte Chas bei einem kindlichen Jagdspiel, obwohl sie im selben Team waren; später stahl er Aktien aus Chas' Schließfach; bei der Aufführung von Margots erstem Theaterstück an ihrem elften Geburtstag brachte er ihr keine Anerkennung oder Lob entgegen, sondern gab der Darbietung eine vernichtende Kritik – kurz: Royal entzog den Kindern jegliche väterliche Vertrauensbasis. Mit Richie hatte er noch das beste Verhältnis und lud ausschließlich ihn zu diversen gemeinsamen Unternehmungen ein, welche jedoch aus zweifelhaften Aktivitäten wie etwa dem Zuschauen bei Hundekämpfen bestanden. Jedoch nach Richies Karriereende brach Royal aus übermäßiger Enttäuschung den Kontakt zu ihm ab. „Royal Tenenbaum ist in gewisser Weise der personifizierte Alptraum eines Vaters.“²²¹

In *THE LIFE AQUATIC* ist Steve Zissou ein solipsistischer Patriarch und fühlt sich in seiner Rolle als Team-Leader und quasi Vater des Team Zissou sehr wohl. Doch genau als er mitten in einer mid-life crisis steckt, taucht sein angeblicher Sohn Ned auf und einen echten, leiblichen Sohn zu haben, das wollte er eigentlich nie und muss somit erst lernen, damit umzugehen. Da sein letztes Werk bei Kritik und Publikum floppte, sieht er sich nun an zwei Fronten gefordert: einerseits gilt es seine Crew beisammen zu halten, andererseits möchte er Ned, dessen Mutter vor kurzem Selbstmord beging, in das Team, also gewissermaßen in die Familie Zissou, integrieren. Zwischen Ned und Steve entwickelt sich langsam eine Vater-Sohn-Beziehung, bei der jeder der beiden genau das findet, was er gerade braucht: Ned sehnt sich seit jeher nach einem Vater und ist umso erregter, dass ausgerechnet Steve Zissou, ein Held seiner Kindheit, diese Leerstelle nun ausfüllen könnte. Ähnlich wie bei Max und Blume in *RUSHMORE* gibt es eine Idolisierung der Vaterfigur, die speziell für Steve, der diese Bewunderung dringend benötigt, wichtig ist. Aus diesem Grund nimmt er Ned in das Team auf und will vor allem mit Hilfe von Neds ambitioniertem Auftreten seinen nächsten Film zum Erfolg führen. Während Ned sich also nach einem richtigen Vater sehnt, gebraucht Steve ihn als Figur in seinen Film. Durch diese Konstellation treten bald Komplikationen auf, welche sich

²²⁰ Schwab, „*I need to find a baby fort his father*“ – Familienstrukturen und Vaterfiguren in den Filmen von Wes Anderson, S.82.

²²¹ Ebd. S.82.

signifikant über den Gebrauch von Namen beobachten lässt: Steve schlägt Ned vor, seinen Namen in Kingsley Zissou zu ändern – ein kleines Zeichen hinsichtlich einer Adoptionsabsicht, aber insbesondere um seinen 'Besitz' und sein versäumtes Mitspracherecht als Vater zu markieren. Ned zögert hierbei noch, doch Steve macht dies kurz darauf quasi amtlich, als er für Ned Briefpapier bestellt, bei dem in der Kopfzeile zu lesen steht: Kingsley (Ned) Zissou. Steve verweigert aber bald darauf Ned, ihn in einer Szene als *dad* anzusprechen, da dieser Name zu spezifisch sei und schlägt ihm stattdessen einen anderen *nickname* vor: Stevesie. Durch die Ablehnung dieser eindeutigen Vaterbezeichnung erkennt man Steves Zweifel an seiner Vaterrolle, welcher er stets aus dem Weg gehen wollte. Nach einem Streit mit Ned, bei dem sich beide gegenseitig schlagen, kommt es zu einem aufklärenden Gespräch, in dem Steve seine anfängliche Lüge über das Wissen von Neds Existenz revidiert:

Steve	You call yourself my son, but...I just don't see it. It's nothing personal.
[...]	
Ned	I can't believe I asked if I could call you <i>Dad</i> . Of course you said no.
Steve	I let you call me Stevesie. It sounds better.
Ned	It doesn't mean the same thing. A week before she killed herself, my mother told me that you'd known about me since the day I was born. Is that a fact?
Steve	That's a fact.
Ned	I ought to have stayed in Kentucky where I belong. ²²²

Innerhalb der Team-Zissou-Familie kommt es zu Spannungen, da Klaus Daimler sehr eifersüchtig auf Neds Aufnahme reagiert. Er sieht sich selbst als Sohn von Steve, glaubt in Ned einen Konkurrenten um die Anerkennung des Teamvaters und fühlt sich in der Teamhierarchie zurückbeordert. Die Reporterin Jane Winslett-Richardson ist ebenfalls auf dem besten Weg eine Familie ohne Vater zu haben: Sie ist im fünften Monat schwanger und der Kindsvater, ihr Chef, ist mit einer anderen Frau verheiratet.

²²² *The Life Aquatic with Steve Zissou*, 1:16:53 – 1:17:48.

Die Geschichte in *THE DARJEELING LIMITED* beginnt, als die Familie Whitman bereits zerstreut und zerrissen ist, ein Jahr nach dem Unfalltod des Vaters – der nächste Anderson-Film mit einem abwesenden Vater. Seit dem Begräbnis haben sich die Brüder nicht mehr gesehen oder gesprochen. Die Reise dient explizit dazu, zu sich selbst und auch zueinander zu finden, doch wird schnell ersichtlich, dass dies nicht ohne weiteres vonstattengehen wird: innerfamiliäre Rivalitäten, Geheimniskrämereien, diverse Neurosen und Eifersüchteleien setzten die einstigen Konflikte unbeirrt fort und stärken das gegenseitige Misstrauen. Anders als in *THE ROYAL TENENBAUMS* werden die Ursachen und Ereignisse ihrer Kindheit nicht in Form von Rückblenden gezeigt, doch kann aufgrund von gewissen Äußerungen und Zwischenbildern davon ausgegangen werden, dass der Vater wiederum eine negative Prägung hinterlassen hat: Peter versucht sich angesichts seiner werdenden Vaterschaft verzweifelt über sein Misstrauen gegenüber der Ehe und der Familie zu rechtfertigen: „I guess I always expected eventually I’ll get divorced so having children really wasn’t part of my plan. [...] Maybe it relates to how we were raised.“²²³; als die Brüder vor dem Begräbnis des Vaters dessen Auto aus der Werkstatt holen wollen, entdeckt Jack, dass der Vater sein Buch nicht geöffnet hat – für Jack umso traumatischer, weil er das Buch seinem Vater gewidmet hat, wohl in der Hoffnung auf dessen Anerkennung. Die Erinnerung an den Vater ist bei den Brüdern sehr präsent und wird durch die ganzen Koffer, die jeder von ihnen mitschleppt und welche alle mit den Initialen des Vaters (J.L.W.) versehen sind, als beträchtliche Last versinnbildlicht. Peters Aneignung von verschiedenen Besitztümern des Vaters (Brille, Autoschlüssel, Rasierer) löst auch des Öfteren einen eifersüchtigen Streit aus, der sich vielmehr um die einstige Gunst des Vaters, als um materielle Besitzansprüche dreht.²²⁴

Aber auch die Mutter hatte einen negativen Einfluss auf die drei Brüder und somit Anteil an deren Sinnkrise: sie erschien nicht zur Beerdigung des Vaters, was ein wesentlicher, mitbestimmender Faktor für die gesamte Unternehmung ist – die Brüder benötigen dringend eine Aussprache mit ihr, um das Erlebte zu bewältigen; sie bevormundet alle ihre drei Söhne und ist ein *control freak* – eine Eigenart, die besonders der älteste Sohn Francis beinahe identisch übernommen hat. Wie zerrüttet die Beziehung zu der Mutter ist, wird in einer Sache besonders auffällig: die

²²³ *The Darjeeling Limited*, 25:15 – 25:34.

²²⁴ Vgl. Schwab, „*I need to find a baby for his father*“ – Familienstrukturen und Vaterfiguren in den Filmen von Wes Anderson, S.97.

Frage der Brüder, ob ihre Mutter sie überhaupt sehen möchte. Die gesamte Reise wurde von Francis penibel geplant und erst spät eröffnet er seinen Brüdern das eigentliche Ziel: den Besuch bei ihrer Mutter. Nach Erhalt dieser Information fragen Peter und Jack unverwandt: „How do you know she wants to see us?“²²⁵ Auch Francis hat bei der Planung der Reise Zweifel darüber, ob sie ihn und seine Brüder empfangen wird – ein Umstand der für Außenstehende nur schwer nachvollziehbar ist, was in folgender Szene deutlich wird: Francis fragt seinen Assistenten Brendan, ob ihre Mutter die Nachricht ihres baldigen Eintreffens erhalten hat und ist hauptsächlich darauf gespannt zu erfahren, wie sie darauf reagiert:

Francis	Anything?
Brendan	She got the message, yeah.
Francis	And?
Brendan	What? That's it.
Francis	That's it? She got the message? You're satisfied with that?
Brendan	Well, she knows you're coming.
Francis	Does she wanna see us?
Brendan	But she's your mother... ²²⁶

6.3.6 Ausbruchsphantasien: Kind will Erwachsener sein – Erwachsener will Kind sein

In Andersons Filmen findet man häufig eine Art nostalgischen bzw. futuristischen Chiasmus, in dem einzelne Charaktere sich nach dem sehnen, was bereits Vergangenheit ist oder nicht erwarten können, wie sie später sein werden. Sie zeigen „Kinder, die die Grenzen ihrer altersgemäßen Rolle als zu eng empfinden und diese deshalb vorzeitig überschreiten“²²⁷, aber auch „Erwachsene, die den Wunsch nicht aufgegeben haben, ihr Leben nach naiv-kindlichen Plänen und Phantasien zu gestalten“²²⁸ und noch ein kindliches Abenteuer anstreben: Erwachsene wollen wieder Kind sein und Kinder wollen bereits erwachsen sein.

²²⁵ *The Darjeeling Limited*, 35:05 – 35:08.

²²⁶ *The Darjeeling Limited*, 27:03 – 27:20.

²²⁷ Carstensen, Thorsten/Stachel, Thomas, *Ein Erwachsener und ein Kind. Ausbruchsphantasien im Kino Wes Andersons*. S.44-70. In: Christian Vittrup (Hrsg.) *This is an Adventure! – Das Universum des Wes Anderson*. S.45.

²²⁸ Carstensen/Stachel, *Ein Erwachsener und ein Kind. Ausbruchsphantasien im Kino Wes Andersons*, S.46.



Abb. 23



Abb. 24

Möchte gerne wieder Kind sein: Herman Blume (Bill Murray) in fötaler Haltung und beim Ballspielen mit Kindern in RUSHMORE

In *RUSHMORE* verhält sich Max Fischer, wie schon des Öfteren angemerkt, vielmehr wie ein Erwachsener, obwohl er selbst erst 15 Jahre ist. Er ist geradezu „das Musterbeispiel des frühreifen Kindes.“²²⁹ Max hat ein sehr altkluges Benehmen, spricht mit Erwachsenen als wäre er auf derselben Augenhöhe, er lehnt Taschengeld von seinem Vater ab und lädt Erwachsene auf Popcorn ein, als wäre er finanziell bereits unabhängig, behandelt in seinen Stücken eher Erwachsenenthemen (Gangster-milieu, Vietnamkrieg), delegiert Aufgaben und organisiert Bauprojekte in Millionenhöhe und erkennt kein Hindernis, sich in eine viel ältere Frau zu verlieben, die obendrein Lehrerin an seiner Schule ist. Herman Blume hingegen sehnt sich in seine Kindheit zurück, als er noch unbekümmert war und nicht unter seiner untreuen Frau und seinen missratenen Zwillingsöhnen leiden musste. Besonders gut ist dies in der Unterwasserszene zu erkennen: Bei dem Geburtstagsfest seiner Söhne springt er unter den abschätzigen Blicken der anderen Gäste, diese anspritzend, in den Pool und verharrt in Fötusstellung – „ein symptomatisches Bild für eine Figur, die die Sehnsucht des Erwachsenen nach kindlicher Unbeschwertheit und Geborgenheit verkörpert.“²³⁰ Als sich Blume später ebenfalls in Rosemary Cross verliebt, fühlt er sich erneut wie ein Teenager und verhält sich auch dementsprechend: bei seinem ersten Annäherungsversuch traut er sich nicht sie direkt anzusprechen, versteckt sich schüchtern hinter einem Baum, um sie zu beobachten, um dann nach einem kurzen Gespräch peinlich berührt wegzulaufen. In einer weiteren Szene stürzt er bei dem Versuch, lässig über einen Zaun zu klettern, zu Boden, rappelt sich wieder auf und mischt sich darauf spontan, während er mit Max telefoniert, in das Basketballspiel einiger kleiner Kinder ein, wobei er einem übermütig den Ball aus der Hand schlägt.

²²⁹ Ebd. S.48.

²³⁰ Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.26.

THE ROYAL TENENBAUMS zeigt die drei Tenenbaum-Kinder so, wie sie später sein sollten – Chas als erfolgreichen Geschäftsmann, Margot als bejubelte Dramatikerin und Richie als Tennisstar. Dabei gehen sie ihrer Sache mit einem peniblen Ernst nach, der „die Erwachsenen gewissermaßen in deren Erwachsensein übertrifft.“²³¹ Doch ihre frühe Hyperaktivität hat sich in Fäulnis, Langeweile und Depression umgewandelt. Sie stecken nunmehr als Erwachsene in ihrer eigenen Kindheit fest (was auch anhand der gleichbleibenden Kostüme deutlich wird) und versuchen durch ihre Heimkehr dies nachzuholen. Royal hingegen versucht seinen Sohn Chas zu überzeugen, seine beiden Enkel Ari und Uzi nicht zu frühreifen Erwachsenen zu erziehen und plädiert für ein weitaus infantileres Erziehungskonzept, in dessen Zentrum das Vergnügen am Regeln brechen steht und bei dem der gaunerhafte Patriarch mit kindlicher Freude selbst mitmisch: mit Wasserbomben auf vorbeifahrende Taxis werfen, Waren aus einem Laden stehlen, über rote Ampeln rennen, schreiend in eine Swimmingpool springen, mit Karts durch die Gegend fahren und unerlaubt bei einem Müllwagen hinten mitfahren.

In THE LIFE AQUATIC bemängelt Steve Zissou in seiner Seins-Krise des Öfteren, dass alles nicht mehr so ist, wie es einmal war und sehnt sich dabei nicht nur nach einer Zeit, in der seine Filme erfolgreich waren und er öffentliche Anerkennung erhielt, sondern insbesondere nach seiner Kindheit, in der jede Unternehmung ein Abenteuer darstellte. Der Kritiker Thomas Willmann sieht in THE LIFE AQUATIC einen „komplexe[n] Versuch, diese Welt der Kindheit mit ihren Gefühlen noch einmal auferstehen zu lassen, im vollen Wissen dessen, welche Enttäuschungen das Leben seither mit sich brachte [...]“²³² Der Meeresabenteurer Steve ist der Kindertraum eines Erwachsenseins und zugleich verkörpert er die Sehnsucht eines Erwachsenen nach einer Rückkehr in die Kindheit, die eben jenes Erwachsenenleben so beschönigt.²³³ Zissou lebt jenes Leben, welche viele Kinder zum Träumen und Schwärmen brachte. Er selbst ist diesem Kindheitsalter stets mit einer untröstlichen Nostalgie verbunden: Am Höhepunkt der allgemeinen Versöhnung, als der Jaguarhai aus dem kleinen U-Boot heraus betrachtet und Steve

²³¹ Carstensen/Stachel, *Ein Erwachsener und ein Kind. Ausbruchsphantasien im Kino Wes Andersons*, S.53.

²³² Willmann, Thomas, *Tauchfahrt zur verlorenen Zeit*. artechock filmmagazin. www.artechock.de/film/text/kritik/t/tiefse.htm, Zugriff: 27.11.2014.

²³³ Vgl. Scott, A.O., *A Seagoing Showcase of Human Collectibles*. In: *The New York Times*, 10.Dezember 2004. www.nytimes.com/2004/12/10/movies/10life.html?_r=0, Zugriff: 27.11.2014.

von allen getröstet wird, meint Jane zu ihm, ihr ungeborener Sohn wird in zwölf Jahren elfeinhalb sein, worauf Steve antwortet: „That was my favorite age.“²³⁴ ²³⁵

Zissou wird auch immer wieder mit seinem Altwerden konfrontiert, worauf er stets mit Unverständnis reagiert: Auf die Frage der Reporterin Jane, ob dies nun die letzte Reise des Team Zissou sein wird, entgegnet er: „No, goddammit. I’m only 52.“²³⁶

Thorsten Carstensen und Thomas Stachel meinen zu den Erwachsenen, die zurück in die Kindheit möchten, folgendes:

„Bei Herman Blume, Royal Tenenbaum und Steve Zissou, so ließe sich zusammenfassen, handelt es sich um charakteristische Vertreter des nostalgischen Erwachsenen, der seinem Leben durch ein letztes, kindliches Abenteuerprojekt eine neue Wendung geben will. Das Schreckensgespenst aller drei, so scheint es, ist nicht das Sterben, sondern die Öde des Altwerdens.“²³⁷

²³⁴ *The Life Aquatic with Steve Zissou*, 1:44:48 – 1:44:58.

²³⁵ Vgl. Carstensen/Stachel, *Ein Erwachsener und ein Kind. Ausbruchsphantasien im Kino Wes Andersons*, S.56.

²³⁶ *The Life Aquatic with Steve Zissou*, 26:46 – 27:00.

²³⁷ Carstensen/Stachel, *Ein Erwachsener und ein Kind. Ausbruchsphantasien im Kino Wes Andersons*, S.58.

7. Filmisch-Technische Analyse

Nun folgt die abschließende filmisch-technische Analyse, bei der untersucht wird, wie die Filmbilder und die Musikauswahl Wes Andersons die jeweiligen affektiven Sujets und Motive der Handlungsdramaturgie kontextualisieren. Denn Andersons Kino ist vor allem ein Ästhetisches – und als solches ist es unbedingt notwendig, die audiovisuelle Bildinszenierung genauer zu analysieren.

7.1 Mise-en-Scène, Bildsprache und Komposition

7.1.1 Bildsprache und Komposition des Filmbildes

Andersons Stil zeichnet sich durch eine hohe Künstlichkeit der Bilder aus. James MacDowell meint, die Filme haben einen „flat, 2-dimensional look“²³⁸, beschreibt sie als *cartoonish* und, dass dieser Stil zu dem sanften Gefühl der Distanz und der Realitätsferne, das bei Andersons Filmen mitschwingt, beiträgt.²³⁹ Anderson komponiert seine Bilder bis ins kleinste Detail penibel durch und legt dabei durchaus Wert darauf zu zeigen, dass sie inszeniert und artifiziell sind. Symmetrie ist in seinen Bildern ein bestimmender Faktor – man könnte sogar meinen, Anderson wird von einer Symmetrie-Manie beherrscht. Sein Faible für symmetrische Bilder ist schon in seinen ersten Filmen *BOTTLE ROCKET* und *RUSHMORE* deutlich erkennbar, doch wird sie in den darauf folgenden Filmen immer mehr zum vorherrschenden Merkmal. Katja Hettich schreibt, dass sich die Filme „durch eine intensive Visualität aus[zeichnen], und zwar durch eine Visualität des inszenierten Bildes, das mit unterschiedlichen Mitteln als solches hervorgehoben wird.“²⁴⁰ Bei einigen seiner Filme inszeniert er bereits die ersten Einstellungen „als Ort der künstlerischen Inszenierung“²⁴¹: In *RUSHMORE* öffnet sich zu Beginn des Films wie bei einem Bühnenstück ein Vorhang; in *THE ROYAL TENENBAUMS* wird der Film mit dem Ausleihen und Abstempeln der vermeintlichen Romanvorlage eröffnet; *THE LIFE AQUATIC* beginnt mit den Bildern eines alten Gemäldes, welche sich bald als Hintergrund einer Theaterbühne offenbaren, auf der Zissous neuester Dokumentarfilm gezeigt wird. Eine andere Art, die Künstlichkeit der Bilder

²³⁸ MacDowell, James, *The 'Quirky' New Wave*, www.alternatetakes.co.uk/?2005,7,7, Zugriff: 13.11.2013.

²³⁹ Vgl. Ebd.

²⁴⁰ Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.86.

²⁴¹ Ebd. S.86.



Abb. 25



Abb. 26



Abb. 27



Abb. 28

Andersons symmetrische, flächige Optik: in *THE ROYAL TENENBAUMS* (li.o.), *RUSHMORE* (re.o.), *THE DARJEELING LIMITED* (li.u.) und *THE LIFE AQUATIC WITH TEAM ZISSOU* (re.u.)

aufzuzeigen, ist z.B. die bewusste Verwendung der Stop-Motion-Technik zur Darstellung der bunten, surrealistischen Unterwasserwelt, oder der Querschnitt der *Belafonte*, in dem sich die Figuren wie in einem Puppenhaus bewegen, in *THE LIFE AQUATIC*, sowie der Querschnitt durch die divers eingerichteten Zugabteile gegen Ende von *THE DARJEELING LIMITED*.

Andersons Mise-en-Scène ist gekennzeichnet durch seine akkurat durchkomponierten, filmischen Tableaus, die er ähnlich einem Gemälde oder einer Fotografie für die breite Cinemascope Leinwand mit zahlreichen Details arrangiert.²⁴² Die Bilder erinnern wegen ihrer strengen Symmetrie und ihrer besonderen Kadrierung an Postkartenmotive oder an ein Sammelalbum, was durch die flächige Optik zusehends verstärkt wird. Dabei favorisiert er einen frontalen, geraden Blick, wobei die Charaktere meist im Zentrum des Bildes stehen – doch sind manche Sets so überladen und überzeichnet, dass diese die Figuren verschlucken und die Charaktere somit ein Bestandteil der bildlichen Requisite werden (vgl. Kap. 7.1.2). Die Ausrichtung der Darsteller zur Kamera, sowie deren direkte Blicke in die Linse kennzeichnen laut Torsten Scheid eine fotografische Bildästhetik.²⁴³ Anderson hegt dabei auch eine Vorliebe für eine innerbildliche Kadrierung.

Seine Filmbilder zitieren zuweilen auch Ikonografien und verschiedene Elemente der Populärkultur, so wird z.B. in *RUSHMORE* eine Fotografie des

²⁴² Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.86.

²⁴³ Vgl. Scheid, Thorsten, *Fotografie als Metapher. Zur Konzeption des Fotografischen im Film*, Hildesheim/Zürich/New York: Olms 2005. S.31.



Abb. 29

Eine Fotografie von Jacques Henri Lartigue...



Abb. 30

... von Anderson in *RUSHMORE* zitiert.

Fotographen Jacques Henri Lartigue nachgestellt und die roten Mützen in *THE LIFE AQUATIC* sind jenen von Jaques Cousteau nachempfunden.

Durch dieses Aufblitzen-lassen vergangener Elemente schwingt naturgemäß ein Hauch Nostalgie mit und Anderson setzt sie so ein, dass eine zeitliche Einordnung der Filmhandlung nur schwer möglich ist: die modernen Geräte von Kapitän Hennessey stehen im krassen Gegensatz zu den veralteten Gerätschaften des Team Zissou, sowie ihren Taucheranzügen im Retro-Look.

7.1.2 Details in der Bildkomposition

Andersons Filmbilder weisen eine enorme Detailverliebtheit auf, welche über die generelle Ausstattung eines Sets bis hin zu den Kostümen reicht. Jeder Raum ist mit zahllosen verschiedensten Details und Requisiten besiedelt, manche sofort, andere erst bei näherem Hinsehen ersichtlich. Wie ein Kind beim Einrichten eines Puppenhauses dekoriert und befüllt er liebevoll seine Schauplätze, legt dabei viel Augenmerk auf ein sorgfältig arrangiertes und stimmiges Inventar der Räume – und natürlich auf Symmetrie. Dann platziert er seine Figuren, lässt sie sich darin bewegen und auch selbst Teil des Inventars werden.

Das Dekor fungiert als *emotion marker*²⁴⁴, welches sowohl in ihrer skurril-humorvollen Überzeichnung auflockert, als auch dabei hilft, das Wesen der Figuren, ihre Interessen und Idiosynkrasien besser zu charakterisieren und kennenzulernen.

Diese vermeintlichen Nebensächlichkeiten beherrschen die Bilderwelten von Wes Anderson. Sie vermitteln ein Gefühl einer wohligen heilen Welt, worin alles seinen Platz hat – oder sind zumindest Erinnerungstücke davon. Einige Requisiten sind daher voller Vergangenheitsbezüge und klare Anzeichen der Nostalgie. Bestimmte

²⁴⁴ Vgl. Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.90.



Abb. 31

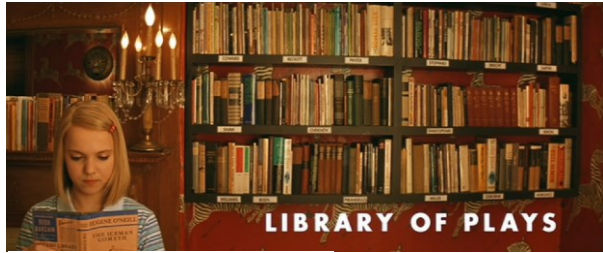


Abb. 32



Abb. 33



Abb. 34

Mit Details überfüllte Sets verschlucken förmlich die Figuren: in THE ROYAL TENENBAUMS



Abb. 35



Abb. 36



Abb. 37

Richies Vorliebe für Matchbox Autos hat seine Wurzeln in seine Kindheit, doch auch später noch platziert er sie in seinem näheren Umfeld – wenn auch nicht immer auf den ersten Blick erkennbar. Er nimmt die Spielzeugautos sogar auf seiner Weltreise mit und reiht sie sorgfältig auf dem Fensterbrett auf; zurück im Elternhaus schmücken die Autos seinen Plattenspieler in seinem Zelt. Die Autos sind sowohl ein Zeichen seiner eigenen Nostalgiebefangenheit, als auch ein Motiv, welches beim Zuschauer eine nostalgische Stimmung entstehen lässt : in THE ROYAL TENENBAUMS

Elemente geben dabei Aufschluss über innerfilmische Vorkommnisse (diverse Medaillen, Widmungen usw.)²⁴⁵, andere sind Referenzen an vergangene Zeiten außerhalb des Films.²⁴⁶ Die Details spielen also durchaus eine tragende Rolle, sowohl hinsichtlich der Handlung, als auch in ihrer Funktion als stimmungserzeugende Reize (*emotion cues*). Als solche verschafft ihnen Anderson auch den nötigen Platz und sie werden ostentativ dargestellt, was durch seine typischen Kamerabewegungen gut ermöglicht wird und welche dadurch, nämlich kleine Details in den Fokus zu bringen, geprägt ist (vgl. 7.1.3).

7.1.3 Kamera

Anderson verwendet häufig eine statische Kamera und bevorzugt einen frontalperspektivischen Blick. Dadurch ist es ihm möglich seine symmetrischen, flächigen Bilder exakt zu komponieren. Langsame Schwenks oder Kamerafahrten gehören mit zu seinen bevorzugten Mitteln, welche in allen Filmen unzählige Male zum Einsatz kommen. Genau durch diese langsamen Schwenks gibt er dem Zwischenraum eine Bedeutung und zumeist ist dieser Zwischenraum nicht leer, sondern eben voller Details, welche somit eine Form des Ausdrucks erhalten. Anderson wählt mit dem Schwenk bewusst einen unnatürlichen, künstlichen Weg der Wahrnehmung und verzichtet auf einen Schnitt hin zu dem Detail. James Monaco erklärt, dass der Schnitt eigentlich die realistischere Art sei, von einem Gegenstand zum anderen zu "schwenken", als mithilfe eines Schwenks:

"Wenn wir unsere Aufmerksamkeit von einem Gegenstand zu einem anderen wenden, «schwenken» wir nur ganz selten tatsächlich. Psychologisch ist der Schnitt unserer natürlichen Wahrnehmung ähnlicher. Zunächst richten wir unsere

²⁴⁵ In RUSHMORE die Widmung seiner Mutter auf seiner Schreibmaschine; die Rushmore-Anstecknadeln, die Max und Herman tragen; die Gravur des Taschenmessers, das Max von Dirk bekommt. In THE ROYAL TENENBAUMS gibt es viele Andenken und Objekte aus der Vergangenheit: Chas Dalmatinermäuse, die noch Jahre später das Haus besiedeln und seine Krawattenkollektion; Richies Bilder von Margot und seine Matchbox Autos; Margots Spielesammlung. In THE LIFE AQUATIC diverse Merchandising-Produkte (Flipperautomat, Team Zissou Actionfiguren) aus besseren vergangenen Zeiten und Neds Mitgliedsring der Zissou Gesellschaft. In THE DARJEELING LIMITED die alten Besitztümer des Vaters (Sonnenbrille, Rasierer, Reisekoffer); Jacks Kurzgeschichten.

²⁴⁶ In RUSHMORE das Cousteau-Buch; die Zitation der Fotografie von Jacques H. Lartigue. In THE ROYAL TENENBAUMS sind Richies Tennisschläger und sein Tennisoutfit eine Referenz an die 70er Jahre. In THE LIFE AQUATIC die Kostüme mit den roten Mützen eine Hommage auf Cousteau. Generell macht Anderson sehr viele Anspielungen – auch stilistische – auf Spielfilme der 50er bis 70er Jahre, speziell auf jene der französischen Nouvelle Vague und dem italienischen Neorealismus; z.B. Anspielung von Max' Theaterstück *Heaven and Hell* auf APOCALYPSE NOW (Francis Ford Coppola, 1979).

Aufmerksamkeit auf den einen Gegenstand, dann auf den anderen; wir interessieren uns selten für den Zwischenraum, und doch richtet der filmische Schwenk unsere Aufmerksamkeit genau dorthin.“²⁴⁷

Anderson arbeitet betont filmisch, was man auch an den bewusst verwackelten Zooms bemerken kann, welche an die frühen Filme der 60er und 70er Jahre erinnern. Er ordnet eine realistische Darstellungsweise einer hochstilisierten artifiziellen Ästhetik unter. Schwung bekommen die Filme durch die häufige Verwendung von *Tracking-Shots*, welche Anderson seit RUSHMORE immer wieder einsetzt.

Ich möchte nun zu dem bereits angesprochenen Unterschied eines aktiven und passiven Protagonisten zurückkommen. In einigen Beispielen wurde bereits ausgeführt, dass die Figuren mitunter eine emotionale Achterbahnfahrt mitmachen. Eifrige herumdelegierende Personen stürzen in eine depressive Ermüdung (z.B. Max, Steve, Whitman Brüder). Dieser aktiv - passiv Gegensatz wird durch die Kamerabewegung - oder durch ihren Stillstand - intensiviert.

Ist die Person in einem *aktiven Zustand*, ist die Kamera auch in Bewegung. Anderson verwendet häufig längere *Tracking-Shots* und verfolgt die Figur, sowohl frontal von vorne, als auch von hinten oder mittels einer horizontalen Kamerafahrt, bei denen die Hauptfigur in der Bildmitte bleibt. Anderson verwendet dazu die Einstellungsgrößen von der Halbtotale²⁴⁸ bis hin zur Nahen.²⁴⁹ Diese Szenen sind genauestens choreografiert und synchronisiert²⁵⁰, da viele Figuren zu exakten Zeit in das Bild kommen und wieder abgehen. Durch die rasche Bewegung der Figuren und die Bewegung der Kamera erhält das Geschehen eine zackige Dynamik. Andy Crump meint hierzu: „[...] it's [*Tracking-Shot*] a technique that creates movement and energy, and it's a huge part of what makes Anderson movies feel lively [...],“²⁵¹

Trotz ihrer Bewegung liefert die Kamera nicht verwackelte Bilder, sondern nimmt in stabiler und ruhiger Weise mittels *steadycam* oder einem Kamerawagen auf. Dies spielt insofern eine wichtige Rolle, da dadurch die flächige Symmetrie seiner Bilder

²⁴⁷ Monaco, *Film verstehen*, S.187.

²⁴⁸ „Eine Person, mit ihrer unmittelbaren Umgebung vollständig erfasst“ (Rother, Rainer [Hg.], *Sachlexikon Film*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997. S.73.)

²⁴⁹ Nicht mehr von Kopf bis Fuß im Bild, sondern nur „z.B. der Oberkörper eines Darstellers“ (Ebd. S.73.)

²⁵⁰ Gemeint ist hier nicht die Übersetzungsarbeit, sondern der aufeinander abgestimmte Zeitpunkt.

²⁵¹ Crump, Andy, *A Beginner's Guide to Wes Anderson Movies*, screenrant.com/wes-anderson-movie-guide/, Zugriff: 15.01.2015.

auch während einer Kamerafahrt erhalten bleibt. Durch die Zentrierung auf die Hauptfigur inmitten der anderen Charaktere erhält diese eine Machtposition.

Ist die Person jedoch in einem *passiven Zustand*, so ist die Kamera meist statisch. Es gibt kaum eine Kamerabewegung zu dem Protagonisten hin oder von ihm weg. Nach einer eröffnenden Totale wird gleich direkt auf eine Großaufnahme des Gesichts der Figur geschnitten.

Durch die Hilfe dieser filmischen Mittel, Kamerabewegung und Montage, wird die jeweilige Aktion der Handlungsebene zusätzlich verstärkt, wobei Farbe und Licht ergänzend hinzukommen.

7.1.4 Farbe und Licht

Farben sind Elemente der filmischen Dramaturgie. Hans Jürgen Wulff schreibt: „Farben sind filmische Mittel. Sie gehören dem Ausdrucksbereich an.“²⁵² Sie helfen dem Filmemacher dabei „auszudrücken, was ausgedrückt werden soll.“²⁵³ Vorrangig in Bezug auf das Thema dieser Arbeit ist aber, dass Farben und Licht unter anderem zu den „wichtigsten Bestandteile der emotionalen Wirkung des Films“²⁵⁴ gehören. Farben werden seit jeher mit symbolischen und emotiven Bedeutungen in Verbindung gebracht, deren gezielter Gebrauch die Dramaturgie eines Films beeinflusst.²⁵⁵ Verschiedene Farben werden von uns verschieden assoziiert. Rot, Gelb und Blau spielen dabei in den Werken von Wes Anderson eine besondere, signifikative Rolle und beherrschen seine Bilder. Die von ihm verwendeten Farben bekommen eine emotiv-affektive Qualität und helfen dabei den Kontext zu funktionalisieren.

Ein kurzes Beispiel: Rot gilt als wärmste aller Farben, als Farbe der Liebe; durch ihren Signalcharakter ebenso als die Farbe der Aggressivität, der Spannung, der Aktivität, der Macht und besitzt etwas Herrisches und Erregendes. Chas in THE ROYAL TENENBAUMS trägt stets einen knallroten Adidas Sportanzug und ist wohl einer von Andersons aggressivsten Figuren. Er gerät schnell in Rage und kommandiert alle um sich herum. Wenn Chas das Bild betritt ist der Zuschauer durch die aufdringliche Wirkung des Rots seines Anzugs schon vorgewarnt, denn Rot gilt als bedrohlich – man denke an das Horrorgenre. Rot „provoziert die Augen des

²⁵² Wulff, Hans Jürgen, *Darstellen und Mitteilen: Elemente der Pragmasemiotik des Films*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1999. S.149.

²⁵³ Ebd. S.149.

²⁵⁴ Marschall, Susanne, *Farbe im Kino*, Marburg: Schüren Verlag GmbH 2005. S.29.

²⁵⁵ Vgl. Wulff, *Darstellen und Mitteilen: Elemente der Pragmasemiotik des Films*, S.150.



Abb. 38



Abb. 39

Das rote Kostüm von Chas (Ben Stiller) lenkt als starke Reizfarbe die Aufmerksamkeit auf sich und betont das aggressiv-herrische: in THE ROYAL TENENBAUMS

Betrachters²⁵⁶ und „verschiebt den Schwerpunkt des Bildes“²⁵⁷. So gelingt es Anderson allein durch die Farbwahl des Kostüms, den Zuschauern die temperamentvolle Persönlichkeit von Chas auf subtile Weise zu suggerieren.

Gelb hingegen ist die hellste aller Farben und wird vorrangig mit der Sonne assoziiert.²⁵⁸ Im jahreszeitlichen Zyklus ist sie die Farbe des Sommers, der Süße und Frische.²⁵⁹ Anderson benutzt das Gelb, sowie deren leichte Abänderung ins hellbräunliche und ockerfarbene, häufig als Wandfarbe seiner Sets. Sie suggerieren eine „milde Variante des Sonnenlichts, schaffen eine intime Atmosphäre im Raum, warme Geborgenheit und Ruhe.“²⁶⁰ Das sind genau die Attribute, die Anderson mit einem Zuhause in Verbindung bringen will, besonders da seine melancholisch-nostalgischen Figuren sich nach eben solchem Ort sehnen. Doch Marschall attestiert weiters, dass in Gelb „immer Bewegung, Entwicklung, Veränderung [steckt] – auch zum Negativen.“²⁶¹ Dieses Entwicklungspotenzial von Gelb wird auch durch die leichte Abänderung in die bräunlichen Farbbereiche unterstrichen und spielt dabei auf das melancholische Thema des Vergehens, der Endlichkeit an. Das Gelb des Sommers geht langsam zur Neige und das Braun des Herbsts kommt hinzu. Das *Vergilben* ist ein Zeichen der fortschreitenden Zeit. Passend zu dem Motiv des Verfalls fügt Anderson als zweite bestimmende Setfarbe Blau hinzu – eine kalte Farbe. Blau gilt filmästhetisch „als Farbe der Nacht, der Kälte, des Dämonischen, des Todes, der Erinnerung, der Trauer, der Melancholie“²⁶². Die Wände der *Belafonte* und in Steves Haus in *THE LIFE AQUATIC* sind in hellen, leichten gelb und hellbraun Tönen gehalten und dazu der Kontrast mit einem hellen Blau und dem Blau

²⁵⁶ Marschall, *Farbe im Kino*, S.54.

²⁵⁷ Ebd. S.37.

²⁵⁸ Vgl. Ebd. S.68.

²⁵⁹ Vgl. Ebd. S.69.

²⁶⁰ Ebd. S.68.

²⁶¹ Ebd. S.69.

²⁶² Ebd. S.61.

der Team-Zissou Kostüme. Das Badezimmer in *THE ROYAL TENENBAUMS*, in dem sich Margot viele Stunden am Tag einschließt weist die Selbe Farbpalette auf. In *THE DARJEELING LIMITED* ist das Innere des Zugs in Gelbbraun und einem knalligen Blau gehalten. Bei Außenaufnahmen entsteht dieselbe Farbkonstellation durch das Blau der Zugwagons und dem hellen Gelb der indischen Wüstenlandschaft. Der Farbkontrast Gelb-Blau gilt zuweilen als Anzeichen für den Wahnsinn, so dominieren die zwei Farben die Palette Vincent van Goghs, der bekanntlich nahe an der Schwelle der Selbsterschöpfung und des Wahnsinns stand.²⁶³ Bei Wes Anderson tritt dieser Wahnsinn nicht im strengen Sinn auf, er äußert sich eher als Skurrilität und Groteske. Ein helles, knalliges, stechendes Gelb gilt hingegen als Exzentrisch²⁶⁴, also ein solches Gelb, wie der Bademantel von Jack Whitman in *THE DARJEELING LIMITED*. Blau ist weiterhin die Farbe des Himmels und des Meeres. Sie vermittelt ein Gefühl des Unendlichen, der Weite und auch der Leere, des Abenteuers und der „Einkehr in ein schöneres Anderswo“²⁶⁵.

Generell benutzt Anderson großflächige, knallige Farben. Die Beleuchtung ist meist so eingestellt, dass Schatten vermieden werden und der Effekt einer deckenden Flächigkeit bestehen bleibt. Dadurch wirken die Filmbilder in seinem typischen Sinne inszeniert und artifiziell, da durch die Beleuchtung ein realistischer Farbeindruck vermieden wird. Susanne Marschall bemerkt: „Realistische Farben werden auf den ersten Blick häufig nicht als Ausdrucksmittel wahrgenommen. Eine wirklichkeitsnahe Farbgebung verlockt dazu, übersehen zu werden.“²⁶⁶ Anderson sorgt mit seiner bunten, aufreizenden Farbigkeit, dass dies nicht geschieht. Dennoch sind die Farben ineinander stimmig und wichtiger Bestandteil seiner Bildästhetik, die auf ein Streben nach einer Harmonie von Symmetrien und Farben auf ein genussvolles Sehen hin ausgerichtet ist, das das Auge des Zuschauers erfreut.

²⁶³ Vgl. Marschall, *Farbe im Kino*, S.74.

²⁶⁴ Vgl. Ebd. S.73f.

²⁶⁵ Ebd. S.66.

²⁶⁶ Ebd. S.26.



Abb. 40



Abb. 41



Abb. 42



Abb. 43

Gelb-Blauer Farbkontrast in Wes Andersons Bilder verstärken auf subtile Weise eine Surrilität und Groteske: in THE DARJEELING LIMITED (li.o. und re. o.); THE ROYAL TENENBAUMS (li.u.) und THE LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU (re.u.)

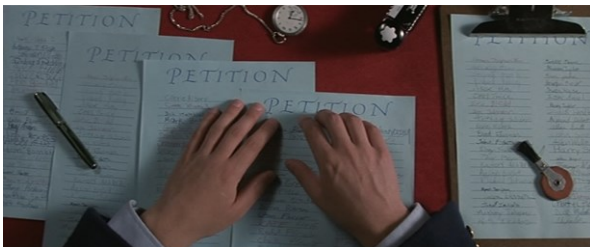


Abb. 44



Abb. 45

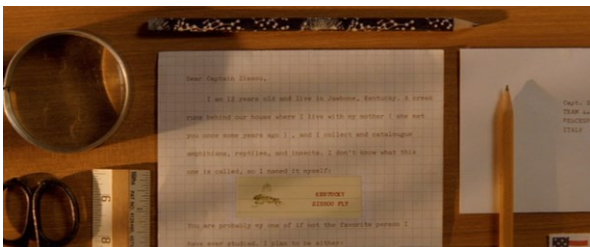


Abb. 46



Abb. 47

Charakteristische Beispiele von Andersons Verwendung einer Aufsichtseinstellung. Die Kamera filmt dabei annähernd vertikal nach unten um eine große Flächigkeit zu erzeugen. Auch diese Bilder sind geprägt von Symmetrie und der exakten Anordnung der Details: in RUSHMORE (li.o.), THE ROYAL TENENBAUMS (re.o.), THE LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU (li.u.) und THE DARJEELING LIMITED (re.u.)



Abb. 48



Abb. 49

Andersons Vorliebe für einer innerbildliche Kadrierung: in THE DARJEELING LIMITED (li.) und THE ROYAL TENENBAUMS (re)

7.2 Die Melancholische Einstellung

Nun werde ich versuchen die stilistischen Eigenarten aufzuzeigen, mit denen Anderson außerordentlich melancholische Momente inszeniert. Als Beispiel hierfür dient die Szene aus *THE ROYAL TENENBAUMS*, in welcher Richie einen Suizidversuch im Badezimmer unternimmt.

Noch eine kurze Erklärung zum Inhalt: Richie hat soeben erfahren, dass seine heimliche Liebe Margot Tenenbaum eine Vielzahl von Affären hatte, unter anderem zu seinem besten Freund Eli Cash. Desillusioniert zieht er sich ins Badezimmer zurück und beginnt dort Haare und Bart abzurasierern und schneidet sich anschließend die Pulsadern auf. Der Zuschauer weiß dabei um Richies unerfüllte Liebe und kann seine Verzweiflung nachempfinden.

Farbdramaturgisch ist die gesamte Szene in ein monochromes Blau getaucht.²⁶⁷ Die Beleuchtung ist bewusst düster gehalten – um einiges dunkler, als der Rest des Filmes, wodurch sich nun diese Raumbeleuchtung hervorhebt. Wie bereits erwähnt ist Blau die Farbe der Melancholie, der Leere und des Todes. Milan Kundera schreibt in *Das Buch vom Lachen und Vergessen*: „Es ist der Tod, der liebevoll bläulich ist wie das Nichtsein. [...] Die Süße des Todes hat eine blaue Farbe.“²⁶⁸ Um Richies innere Zerrissenheit und Misere auszudrücken verwendet Anderson kurze, schnelle Jump Cuts. Die unheilvolle Rasierklinge wird in einer Großaufnahme gezeigt und als Richie sich die Schnitte zufügt, blitzen - wiederum in Jump Cuts - sekundenschnelle Erinnerungsbilder der Vergangenheit auf, die Margots Gesicht und seinen fortfliegenden Falken zeigen. Katja Hettich schreibt, dass das Rot des „Blutes [als harter Kontrast] auf dem weißen Waschbecken, das ein Farbfilter in kaltes Hellblau taucht, erschüttern und dazu prädestiniert [ist], die Angst um die Figur zu forcieren.“²⁶⁹ Ähnlich wie die Farbkombination von Gelb und Blau, symbolisiert der Kontrast von Rot und Blau den Wahnsinn – aber in einer viel aggressiveren Weise. Marschall schreibt hierzu: „Antagonistische Farbkombinationen in Rot-Blau thematisieren den Wahnsinn [...], in dem sich in Rot und Blau das Leben und der Tod, Sexualität und Melancholie, [...] Emotionalität und Vernunft, Frau und Mann begegnen.“²⁷⁰

²⁶⁷ Susanne Marschall zufolge „verweisen monochrome Bilder [...] auf die Sphäre des Unterbewussten, des Seelischen, des Traumes, der Albträume und der Zwischenstadien zwischen Leben und Tod.“ (Marschall, *Farbe im Kino*, S.422.)

²⁶⁸ Kundera, Milan, *Das Buch vom Lachen und Vergessen*, zit. n. Marschall, *Farbe im Kino*, S.59.

²⁶⁹ Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.95.

²⁷⁰ Marschall, *Farbe im Kino*, S.61f.



Abb. 50

(1)



Abb. 51

(2)



Abb. 52

(3)



Abb. 53

(4)



Abb. 54

(5)



Abb. 55

(6)

Eine inszeniert melancholische Einstellung: der Suizidversuch von Richie (Luke Wilson) in *THE ROYAL TENENBAUMS*

Enorm wichtig für das Emotionalisieren der Szene sind die Großaufnahmen des Gesichts. Carl Plantinga definiert das Zeigen eines Gesichts in einer Nahaufnahme als *scene of empathy*, in der das Gesicht der Figur deutlich im Zentrum des Interesses steht und dabei der Erzählfluss der Handlung verlangsamt ist. Solch Szenen eignen sich nach Plantinga im Speziellen dafür, beim Rezipienten Gefühle der Empathie auszulösen (vgl. Kap. 5.).²⁷¹ Es entsteht ein Prozess der affektiven Ansteckung eines Gefühls an den Zuschauer. Gilles Deleuze beginnt sein Kapitel über das Affektbild folgendermaßen: „Ein Affektbild ist eine Großaufnahme, und eine Großaufnahme ist ein Gesicht.“²⁷² Für Deleuze ist das Affektbild losgelöst von dem Raum, die Großaufnahme hat keine räumliche Beziehung. Es ist vielmehr Ausdruck eines Gefühls. Thomas Elsaesser stellt an die Aussage Deleuzes fortsetzend fest, dass eine Großaufnahme keine reine Vergrößerung, sondern eine absolute Veränderung darstellt. Es ist die Mutation einer Bewegung, die aufhört Ortsveränderung zu sein, um stattdessen Ausdruck zu werden. Das Gesicht dient

²⁷¹ Vgl. Plantinga, Carl, *The Scene of Empathy and the Human Face on Film*, S.239f.

²⁷² Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild: Kino I*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1989. S.123.

dabei als Ausdrucksfläche einer verborgenen Innerlichkeit.²⁷³ Typisch für Andersons Figuren ist dabei, dass sie in diesem Moment ihrer melancholischen Selbstreflexion nur ein Minimum an mimischen Ausdruck aufbringen. Apathisch scheinen sie den unerwünschten Lauf der Dinge hinzunehmen. Doch nach Elsaesser sind es „die geringsten, kaum wahrnehmbaren Ausdrucksbewegungen auf einem Gesicht als Großaufnahme, die uns als Zuschauer am stärksten affizieren.“²⁷⁴

Als Symbol der Selbstreflexion verwendet Anderson den Einsatz eines Spiegels um die Ich-Hinterfragung der Figuren anschaulich zu versinnbildlichen²⁷⁵, denn im Spiegelbild wird oftmals die psychologische Labilität des Protagonisten offenkundig.²⁷⁶ Der Spiegel fungiert dabei als reflexive Verdoppelung – ein Motiv, so Elsaesser, das typisch für das Autorenkino der 60er Jahre ist²⁷⁷ – was wiederum ein Merkmal für Wes Andersons Vorliebe zum Kino jener Epoche ist.

Über die Sequenz legt Anderson den düsteren Song *Needle in the hay* von Elliott Smith. Die Bilder werden dabei von Smiths sanfter, sensibler, aber dennoch bedrohlich wirkender Stimme beherrscht. Im Nachhinein erhält diese Szene zudem eine gewisse Brisanz, da Elliott Smith im Jahr 2003, also wenige Jahre nach Erscheinen des Films, selbst Suizid beging.

Das Zusammenwirken von Einstellungsgröße, Kamerabewegung (bzw. das Fehlen einer Kamerabewegung), Montage, Farbe und Beleuchtung, sowie der minimale mimische Ausdruck des Darstellers führt – passend zur Dramaturgie der Handlung – zu einer Inszenierung einer *Melancholischen Einstellung*²⁷⁸, welche die Zuschauer auf einer emotionalen Ebene zu berühren vermag – Emotion wird bildästhetisch in Szene gesetzt.

Es gibt noch weitere Beispiele von Melancholischen Einstellung, welche zugleich Andersons Eigenart Melancholie und Komik ineinander verschmelzen zu lassen, wiedergeben. Deren Erzeugung durch gezieltes Einsetzen der besagten filmischen Mittel funktioniert vom Prinzip her auf gleicher Weise. Der Humor dabei entsteht entweder:

²⁷³ Elsaesser, Thomas, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius-Verlag 2011. S.81f.

²⁷⁴ Ebd. S.101.

²⁷⁵ Vgl. Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.47.

²⁷⁶ Elsaesser, *Filmtheorie zur Einführung*, S.97f.

²⁷⁷ Ebd. S.82.

²⁷⁸ Obwohl die *Melancholische Einstellung* eigentlich eine Szene ist, so verwende ich dennoch den Begriff Einstellung, da bereits anhand eines Bildes die spezifischen Merkmale ausgemacht werden können.

- (1) aufgrund einer zaghaften, schrulligen Aktion oder Geste einer melancholischen Figur, dessen Sehnsucht und Leid die Zuschauer nachempfinden können, doch wegen der eigenwilligen, exzentrischen Art, wie die Figur die Aktion ausführt, empfindet man es als humorvoll,
- (2) oder durch die Wechselwirkung einer melancholischen Figur und dessen liebevoll inszenierte, skurrile Umgebung, in der die Figur zwar alleine und isoliert wirkt, aber gleichzeitig merkwürdig, komisch und kurios aussieht.

Durch die künstliche Inszenierung wird eine komische Distanz erzeugt. Dennoch bleibt eines klar: die Großeinstellung eines traurigen Gesichts mit minimalem Ausdruck ist die Essenz einer Melancholischen Einstellung.



Abb. 56

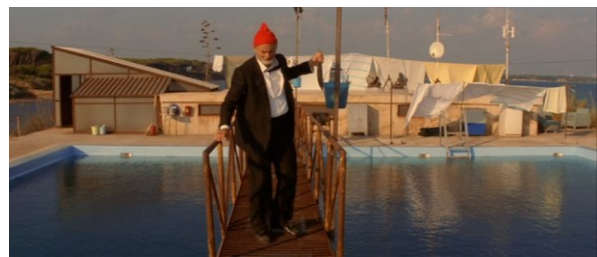


Abb. 57

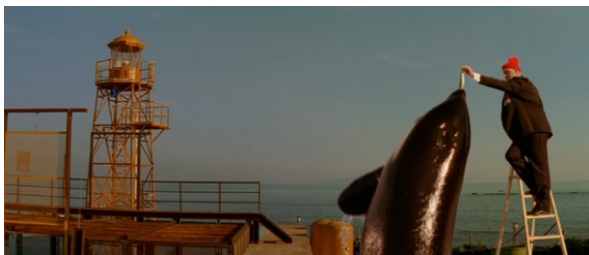


Abb. 58

Beispiel für eine humorvolle Melancholische Einstellung (1): Steve (Bill Murray) ist nach seiner misslungenen Filmpremiere desillusioniert, zudem plagen ihn private Probleme. Dennoch ist die Art der Verarbeitung seiner Sorgen humorvoll inszeniert. Wiederum herrschen Blau- und Gelbtöne vor. Die vertrockneten Pflanzen seines Gartens und das verwitterte Haus, als Symbole des Vergänglichen und des Alters, stehen dabei der kindlich-verspielten Aktion des Schwertwalfütterns als Kontrast gegenüber: in THE LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU



Abb. 59

Beispiel für eine humorvolle Melancholische Einstellung (2): der in Kürze werdende Vater Peter (Adrien Brody) betrauert den Tod eines indischen jungen, den er zu retten versuchte und wird gleichzeitig durch das Baby mit seiner Vaterschaft konfrontiert, von der er wegzulaufen versucht. Wiederum beherrscht ein kräftiges Blau die Farbstimmung; durch das Fehlen seiner eigenen Kleider wirkt er entblößt, doch hat seine unsichere, fast hilflose Haltung etwas schrulliges: in *THE DARJEELING LIMITED*

7.3 Die Nostalgische Einstellung

Das Prinzip zur Erzeugung einer Nostalgischen Einstellung ist ähnlich wie bei einer Melancholischen Einstellung. Auch hier ist es das gezielte Zusammenwirken der verschiedenen inszenatorisch-filmischen Mittel, das den Effekt hervorruft – mit einem Unterschied. War es in der Melancholischen Einstellung vor allem das Gesicht der Figur, welches beim Zuschauer das Gefühl des Melancholischen erzeugt hat, so sind es in der Nostalgischen Einstellung hauptsächlich die Requisiten und Details, welche Nostalgie hervorrufen. Diese benötigen dafür natürlich einen starken Vergangenheitsbezug. Eine *Nostalgische Einstellung* kann zum einen eine Großaufnahme eines nostalgisch aufgeladenen Objekts sein, eines Details – ein Charakter ist dazu nicht vonnöten. Dieses Objekt bekommt, nach Deleuzes Affektbild-Definition, ein Gesicht, es ist durch die Großaufnahme „reflektierende und reflektierte Einheit.“²⁷⁹ Deleuze meint weiter:

„Die Sache ist wie ein Gesicht (*visage*) behandelt worden, ihr wird »ins Gesicht gesehen« (*envisagée*), oder vielmehr, sie hat ein »Gesicht bekommen« (*visagéifiée*), und nun starrt sie uns an (*dévisage*), sie betrachtet uns..., auch wenn sie nicht wie ein Gesicht aussieht, wie etwa die Großaufnahme einer Standuhr. [...] von einem

²⁷⁹ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild: Kino I*, S.123.



Abb. 60

(1)



Abb. 61

(2)



Abb. 62

(3)



Abb. 63

(4)



Abb. 64

(5)

Typische Bilderfolge von Nostalgischen Einstellungen bei Wes Anderson: Die Freundin (Natalie Portman) begutachtet, mit welchen Objekten Jack sein Hotelzimmer eingerichtet hat. Der Fokus liegt dabei deutlich auf den Objekten: Zuerst sieht sich die Freundin neugierig die Dinge an, sobald sie aus dem Bild tritt, verharrt die Kamera noch einen Moment, bevor es per horizontaler Kamerafahrt zum nächsten fein säuberlich drapierten Ort geht. Und bevor sie zum nächsten Ort weitergeht um diesen zu betrachten, fährt die Kamera weiter und ermöglicht einen freien Blick auf die Objekte. Auch die penible Art, wie die drei Orte mit Details arrangiert sind, ist ein wesentlicher Merkmal für die Ästhetik Andersons: jedes Ding hat seinen Platz und er präsentiert sie stolz: in *HOTEL CHEVALIER*



Abb. 65



Abb. 66



Abb. 67



Abb. 68

Nostalgisch aufgeladene Requisiten, Objekte und Kostüme in *THE LIFE AQUATIC WITH TEAM ZISSOU*.

Gesicht gibt es keine Großaufnahme, das Gesicht ist als solches Großaufnahme und die Großaufnahme ist *per se* Gesicht [...].“²⁸⁰

Zum anderen entsteht sie, wenn eine Figur inmitten der ganzen Requisiten und Details selbst Teil der Requisite wird und mit ihnen verschmilzt. Der Fokus liegt dann deutlich bei den nostalgischen Objekten, deren Status vom Objekt zum Charakter erhoben wird.

Die Kamera ist bei einer Nostalgischen Einstellung starr auf die Objekte gerichtet, wodurch das Filmbild einen fotografieähnlichen Charakter bekommt. Die Objekte werden gleichsam zu Erinnerungsstücken, deren Betrachtung für einen besonderen Moment der Kontemplation einladen. Die Beleuchtung achtet dabei darauf, dass die Objekte bestmöglich zur Geltung kommen.

In einer Nostalgischen Einstellung schwingt auch eine große Portion Melancholie mit, denn die Referenz auf etwas Vergangenes besitzt immer melancholisches Potenzial. Die starre Kamera, die Andersons zeichenhaften Bilder zeigt, sorgt für eine „bildhafte Erstarrung [des Objekts] im Bewußtsein seiner Zeichenhaftigkeit“²⁸¹. Wes Andersons Detailaufnahmen sind somit dem Stillleben eng verwandt, nicht nur in Hinblick auf die „Zentrierung des Marginalen“²⁸². Eine Nostalgische Einstellung ruft, wie ein Stillleben, dem Betrachter ins Bewusstsein, dass das abgebildete Objekt in dieser Form nicht mehr existiert. Katja Hettich schreibt hierzu: „Unabhängig vom konkret Dargestellten ist die Melancholie jedem Bild immanent. [...] Bilder repräsentieren die Abwesenheit, den Tod des Gegenstandes, den sie abbilden.“²⁸³

²⁸⁰ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild: Kino I*, S.124.

²⁸¹ Wagner-Egelhaaf, Martina, *Die Melancholie der Literatur, Diskursgeschichte und Textfiguration*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1997. S.84f.

²⁸² Ebd. S.80.

²⁸³ Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.92f.

7.4 Musik und Soundtrack

Die musikalische Gestaltung eines Films ist ein „einflussreiches Mittel zur Erzeugung starker und indes in der Regel weniger bewusster Gefühlszustände“.²⁸⁴ Musik gilt als direkteste aller Künste. Sie geht unmittelbar ins Ohr und findet ihren Weg ins Herz. Man braucht den Verstand nicht um sie zu verstehen, sie ist „unmittelbare Sinnlichkeit“.²⁸⁵ „Of all the arts, music makes the most direkt appeal to the emotion.“²⁸⁶ Anderson setzt diese Unmittelbarkeit der Musik gezielt ein, um die Figuren den Zuschauern näherzubringen.

Er verwendet dazu vor allem bereits existierende Pop- und Rocksongs, welche er meist schon vor Drehbeginn für die jeweiligen Szenen ausgesucht hat.²⁸⁷ Dabei verwendet er eher selten zeitgenössische Musik, doch wenn welche auftaucht, „it is usually retro in style“²⁸⁸ (vgl. *Elliott Smith's "Needle in the Hay"*) oder im Ambient Bereich angesiedelt (vgl. *Sigur Rós' "Starálfur"*). Anderson hat eine Vorliebe für die Bands der sogenannten »British Invasion« der 60er und 70er Jahre, zu der u. a. Bands wie *the Beatles*, *the Rolling Stones*, *the Kinks*, *the Who* und *David Bowie* zählen. Es sind also die Bands aus Andersons Kindheit. Er setzt in all seinen Filmen seinen Schwerpunkt auf Songs jener Zeit, was ein weiteres Mal den nostalgischen Anstrich seiner Werke unterstreicht.

Entscheidende Faktoren bei der musikalischen Auswahl sind daher sowohl der Stil, aber vor allem der Text des Liedes: „Lyrical content is the key factor.“²⁸⁹ Die Songs sind dabei auf die Figuren, deren Gefühls- und Gedankenwelt hin abgestimmt. Der Stil des Songs schafft dabei – auch durch seine Bekanntheit – eine „adäquate Stimmungserzeugung“²⁹⁰, während die Lyrics darüber hinaus die Erlebnisse und subjektiven Gefühle der Figur paraphrasieren. Hierzu ein paar Beispiele – obwohl man bemerken muss, dass ausnahmslos jeder Song in seinen Filmen als Beispiel hergenommen werden könnte:

²⁸⁴ Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.54.

²⁸⁵ Liessmann, Konrad Paul, *Philosophie der modernen Kunst*, Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG 1999. S.57f.

²⁸⁶ Elmer Bernstein, zitiert nach: Smith, Jeff, *Movie Music as Moving Emotion, Cognition, and the Film Score*. S. 167. In: Smith/Plantinga [Hg.], *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore/London: John Hopkins University Press 1999. S.146-167.

²⁸⁷ Vgl. Kubernik, Harvey, *Hollywood Shack Job: Rock Music in Film and on Your Screen*. Albuquerque: University of New Mexico Press 2006. S.113.

²⁸⁸ Browning, Mark, *Wes Anderson: Why his movies matter*, Santa Barbara: Praeger 2011. S.152.

²⁸⁹ Ebd. S.151.

²⁹⁰ Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.55.

In der Schlusszene von RUSHMORE lässt Max nach der gelungenen Theaterpremiere seines neuen Stückes *Ooh La La* der Band *Faces* auflegen, um seine Versöhnung mit Rosemary mit einem gemeinsamen Tanz perfekt zu machen. Der Song handelt davon, wie ein Großvater seinen Enkel Einblicke über die Frauen und die Liebe gibt. Durch den dezidierten Wunsch dieses Liedes macht Max allen deutlich, dass er seine kindlich-eifersüchtige Phase überwunden hat und reifer geworden ist („I wish that I knew what I know now when I was younger“²⁹¹). Gleichzeitig charakterisiert der Text Max' altkluges Benehmen, denn er glaubt nach seiner ersten Erfahrung in Sachen Liebe bereits alles darüber zu wissen.

Ebenfalls in RUSHMORE: die Szene während der Poolparty im Garten der Familie Blume wird mit dem Lied *Nothin' in the World Can Stop Me Worryin' 'Bout That Girl* der *Kinks* hinterlegt. Man sieht dabei Herman, wie er abseits der anderen Partygäste alleine dasitzt und frustriert Golfbälle in den Pool wirft. Während er seiner Frau beim Flirt mit dem Tennislehrer zusieht, drücken die Lyrics seine Gedanken laut aus („but I think all the time, is she true to me“²⁹²).

In gleicher Weise fungieren die Songs in THE LIFE AQUATIC: die Lieder von David Bowie (*Changes*, *Life on Mars* und *Space Oddity*) verdeutlichen Steves Krise, seine Einsamkeit und betonen zugleich die Einzigartigkeit seines Lebens, welches für die meisten Menschen mitsamt seinen Abenteuern so abwegig und fremd wirkt, wie ein „Leben auf dem Mars“. Steves Gefühle während der Schießerei mit den Piraten werden mit dem energiegeladenen Protopunk-Song *Search and Destroy* von *the Stooges* deutlich ausgedrückt.

Als exemplarisch für die melancholische Emotionalisierung einer Szene durch den Einsatz adäquater Musik gilt die Szene in THE ROYAL TENENBAUMS, in welcher Margot Richie vom Hafen abholt. Als Margot aus dem Bus steigt und Richie sieht, setzt der Song *These Days* von *Nico* ein. Langsam gehen die beiden aufeinander zu – in frontalen Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen gedreht – bevor sie in kleinem Abstand voreinander stehenbleiben. Durch den Einsatz von Slow Motion intensiviert und ästhetisiert Anderson ihr Wiedersehen. Katja Hettich beschreibt die Szene sehr treffend:

„Sowohl die zurückhaltende Instrumentalbegleitung als auch Nicos zwischen apathischer Unterkühltheit und rührender Laienhaftigkeit schwebende Stimme

²⁹¹ *Ooh La La*, 0:57 – 1:03.

²⁹² *Nothin' in the World Can Stop Me Worryin' 'Bout That Girl*, 0:23 – 0:30.

übersetzen die Intimität zwischen den beiden verschlossenen Charakteren ('I don't do too much talking these days'²⁹³), die nicht in Worte gefasst wird und sich nur durch ein schüchternes Lächeln kurz vor ihrer Umarmung andeutet.²⁹⁴

Mark Browning attestiert der Musik in Andersons charakteristischen Slow Motion Aufnahmen eine zentrale Bedeutung zu:

„Anderson's use of slow motion creates a series of memorable cinematic moments, when time is arrested, or at least slowed, and we are invited to contemplate the emotional lives of the characters at a calmer pace [...]. However, key in this is the use of music.“²⁹⁵

Claire Perkins meint in dieser Hinsicht, dass Musik einen solchen Stellenwert erlangen kann, dass andere Elemente der Mise-en-Scène in den Hintergrund gedrängt werden, da Musik solch eine enorme emotionale Ausdruckskraft besitzt: „music [is] something that supplants other elements of mise-en-scène in the expression of intense emotion [...]“²⁹⁶. Oft scheint es ja so, dass Bilder in denen nicht gesprochen wird, am meisten aussagen und uns am meisten affektieren. Man muss nicht auf Gesprochenes aufpassen sondern gibt sich ganz der Ästhetik des audiovisuellen Bildes hin. Browning schreibt weiters: „Rather than writing dialogue or action to convey complex emotional states, he selects a song from a particularly evocative era and expects that to carry the emotional weight of a scene.“²⁹⁷

Den eigens für die jeweiligen Filme geschriebenen Soundtrack zeichnet sein zumeist spielerischer und heiterer Charakter aus und er zielt vor allem darauf ab, die filmische Atmosphäre zu untermalen. Dass Mark Mothersbaugh, der in drei der hier behandelten Filme den Soundtrack schrieb (in *THE DARJEELING LIMITED* nicht), in seiner Vergangenheit unter anderem die Soundtrackgestaltung von Kinderfernsehserien gemacht hat, kommt Anderson hierbei zugute. Teilweise wurden bereits vor Drehbeginn einige Stücke komponiert, um sie später beim Dreh den Schauspielern vorzuspielen, auf dass sie ein besseres Gefühl für die gewünschte

²⁹³ *These Days*, 0:22 - 0:28.

²⁹⁴ Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.56.

²⁹⁵ Browning, *Wes Anderson: Why his movies matter*, S.151.

²⁹⁶ Perkins, Claire, *American Smart Cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd 2012. S.114.

²⁹⁷ Browning, *Wes Anderson: Why his movies matter*, S.154.

Szene bekommen.²⁹⁸ Anderson setzt also auch im Umgang mit seinen Schauspielern auf die emotionale Wirkung von Musik.

Der Soundtrack hat zudem eine sehr verstärkende Eigenschaft, wie die eigentümlichen Synthesizer-Kompositionen, mit welchen das Team Zissou ihre Szenen unterlegt – quasi „als Filmscore im Filmscore“²⁹⁹ – in *THE LIFE AQUATIC*. Die an Videospiele erinnernde, elektronische Keyboardmusik intensiviert den artifiziellen und fiktiven Charakter der bunten, künstlichen Unterwasserwelt.

In *THE DARJEELING LIMITED* verwendet Anderson – dem diegetischen Handlungsort angemessen – viel indische Musik, wobei er dabei nicht indische Popsongs verwendet, sondern Lieder aus indischen Filmen der 50er bis 70er Jahre, im Speziellen Musik aus den Filmen von Satyajit Ray. Dies ist wiederum ein Zeichen, wie sehr sich Wes Anderson zu jener Zeit hingezogen fühlt und sich vornehmlich aus Werken und von Künstlern jener Epoche beeinflussen und inspirieren lässt.



Abb. 69



Abb. 70

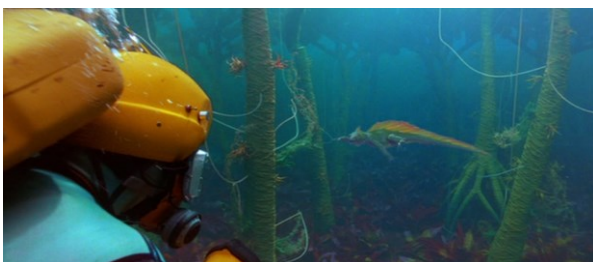


Abb. 71



Abb. 72

Die feinsinnige ästhetische Stilisierung der bewusst surreal-artifiziellen Unterwasserwelt wird durch die unkonventionellen Synthesizer-Kompositionen verstärkt: in THE LIFE AQUATIC WITH TEAM ZISSOU.

²⁹⁸ Vgl. Browning, *Wes Anderson: Why his movies matter*, S.151.

²⁹⁹ Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.57f.

8. Conclusio

Ziel dieser Arbeit war es zum einen zu zeigen, dass Melancholie, Nostalgie, Exzentrik und Apathie nach wie vor Gegenstand künstlerischer Arbeiten und gewichtige Themen des zeitgenössischen, kreativen Denkens sind und nichts an Aktualität und Brisanz eingebüßt haben. Zum anderen, das melancholische und nostalgische Potenzial in den Inszenierungen der Filme von Wes Anderson in anschaulicher Weise aufzuzeigen und in Bezug auf seine affektiv-emotionale Wirkung hin zu analysieren. Dabei konnten einige stilistische und dramaturgische, filmübergreifende Merkmale ausgemacht werden, die als typisch für Wes Anderson gelten. Die Wichtigsten und Augenscheinlichsten sind dabei die stets skurrilen, melancholischen Figuren mit ihren eigentümlichen Charaktereigenschaften und Vorlieben sowie wiederkehrende Sujets und Themen.

Auf ästhetischer Ebene seine flächige und betont künstliche, auf strenge Symmetrie hin ausgerichtete Bildästhetik; seine verhältnismäßig langen Einstellungen, die er virtuos zu choreografieren versteht; seine bunte und knallige Farbpalette; seine liebevoll und mit unzähligen Details und Requisiten gestalteten Kulissen, zudem eine ausgeprägte Neigung für ornamentreiche, opulente Architektur. In seiner nostalgischen Eigenart fließen immer wieder Elemente der popkulturellen Vergangenheit in seine Werke mit ein, die er sich eklektizistisch, ganz nach seinen persönlichen Vorlieben, auswählt – besonders Arbeiten und Personen, die ihm augenscheinlich eine große Inspiration waren. Ein weiteres Merkmal seiner Filme ist der Cast seiner Schauspieler. Ähnlich wie bei einem Theater führt Anderson ein eigenes Schauspielerensemble, welches bereits mit bekannten Größen wie Bill Murray, Owen Wilson, Jason Schwartzman, Anjelica Huston, Edward Norton, Willem Defoe, Adrien Brody und Tilda Swinton besetzt ist und mit jedem neuen Film weiter anzuwachsen scheint.

Es wurde weiters dargelegt, wie Anderson mithilfe von *melancholischen* und *nostalgischen Einstellungen* Empfindungen und Gefühle aus dem Film auf sein Publikum überträgt – wobei es sicher möglich ist, auch eine exzentrische oder apathische Einstellung in seinen Filmen auszumachen, zieht man dieselben bildästhetischen und narrativen Gesichtspunkte zu einer Analyse hinzu, welche auch bei der *melancholischen Einstellung* im Fokus standen.

Die Art und Weise, wie Anderson Stilmittel und Dramaturgie verwendet, um sein Publikum zu affektieren, ist dabei keine Neue. Alfred Hitchcock war bekannt

dafür in seinen Filmen durch filmische Stilmittel wie Musik, Montage, Kameraperspektive, Einstellungsgröße, Bildkomposition usw. angestrebte Empfindungen wie Spannung beim Zuschauer hervorzurufen; so wie Steven Spielberg durch Verwendung derselben Mittel in JAWS (Steven Spielberg, 1975) Furcht vor Haien erzeugt. Genauso macht es Wes Anderson auch, nur dass er andere, weniger eindeutige Empfindungen durch seine Filme hervorruft. Es kennzeichnet nämlich seine Filme, „dass ihr Wirkpotenzial inhaltlich, stilistisch und ikonografisch durch Ambivalenzen geprägt ist, die zu einem Changieren zwischen dem Empfinden von Komik und Melancholie führen.“³⁰⁰ Dazu trägt auch die Art und Weise bei, wie seine Filme enden: in einem versöhnlichen Finale. Sie enden nicht wirklich mit einem klassischen Happy End, denn die melancholische Grundstimmung der Figuren scheint pathologisch zu sein und bleibt auch nach Filmende diegetisch vorhanden. Es ist ein versöhnliches Finale, bei dem die Figuren wieder zueinander finden und ihre akutesten Krisen überwunden haben und Hoffnung auf Besserung besteht. – Und Anderson inszeniert dieses Finale stets mit einer feierlichen Slow-Motion. Die Slow-Motion lenkt dabei „the viewer’s attention to the metaphorical meaning of what they are, and have been, viewing“³⁰¹ und sie eröffnet den Zuschauern noch einen letzten „moment of contemplation“³⁰².

³⁰⁰ Hettich, *Die Melancholische Komödie*, S.103.

³⁰¹ Browning, *Wes Anderson: Why his movies matter*, S.11.

³⁰² Ebd. S.11.

9. Literaturverzeichnis

9.1 Bibliographie

Aristoteles, *Nikomachische Ethik*. übersetzt von Ursula Wolf, Reinbek: Rowohlt 2006.

Aristoteles, *Werke in deutscher Übersetzung*. hg. von Ernst Grumach, Bd.19: *Problemata Physica*. übersetzt von Hellmut Flashar, Berlin: Akademie-Verlag 1962.

Astruc, Alexandre, *Naissance d'une nouvelle avant-garde. La camera-style*. (1948)
In: Douchet, Jean, *Nouvelle Vague*. Paris: Hazan 1998, 2.

Aumont, Jaques/Marie, Michel, *L'Analyse des films*. Paris: Nathan 1988.

Balázs, Béla, *Der Film. Wesen und Werden einer neuen Kunst*. Wien: Globus-Verlag 1949.

Binswanger, Ludwig, *Melancholie und Manie: phänomenologische Studien*. Pfullingen: Neske 1960.

Bordwell, David/ Thompson, Kristin, *Film Art. An Introduction*. Boston [u.a.]: McGraw-Hill 2008.

Brack, Karlheinz [Hg.], *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart: Metzler 2000. Bd. 1.

Browning, Mark, *Wes Anderson: Why his movies matter*. Santa Barbara: Praeger 2011.

Carstensen, Thorsten/Stachel, Thomas, *Ein Erwachsener und ein Kind. Ausbruchsphantasien im Kino Wes Andersons*. In: Vittrup, Christian [Hg.], *This is an Adventure! – Das Universum des Wes Anderson*. Kiel: Ludwig 2010. S.44-70.

Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild: Kino I*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1989.

Diderot, Denis, *Salons*. Hrsg. von Sezneq, Jean/Adhemar, Jean, Bd.3: *Salon de 1767*. Oxford: Clarendon Press 1963.

Dörr-Backes, Felicitas, *Die Hüter des Grals oder: Exzentriker als integrierende Elemente gesellschaftlicher Modernisierung*. In: Klingemann, Carsten [Hg.], *Jahrbuch für Soziologieggeschichte*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/ GWV Fachverlag 2007. S.29-52.

Dörr-Backes, Felicitas, *Exzentriker*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2003.

Duden: Deutsches Universalwörterbuch. 6. Auflage, Dudenverlag: Mannheim 2007.

Elsaesser, Thomas, *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius-Verlag 2011.

Emig, Rainer, *Right in the Margins: An Eccentric View of Culture*. In: Callus. Ivan/ Herbrechter, Stefan [Hg.], *Post-Theory, Culture, Criticism*. (*Critical Studies* 23). Amsterdam/ New York: Rodopi 2004. S.93-113.

Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Fink 2008.

Freud, Sigmund, *Trauer und Melancholie*. In: *Gesammelte Werke, Bd. 10*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag GmbH 1999.

Geisenhanslücke, Ralph, *Die Quallen waren Plastiktüten. Wes Anderson über DIE TIEFSEETAUCHER und die Suche nach einer Familie*. Interview mit Wes Anderson, In: *Der Tagesspiegel*, Nr.18778, 17.März 2005.

Glatzel, Johann, *Melancholie – Literarischer Topos und psychiatrischer Krankheitsbegriff*. In: Walther, Lutz [Hrsg.], *Melancholie*. Leipzig: Reclam 1999. S.200-214.

Grau, Oliver/Keil, Andreas, *Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2005.

Hettich, Katja, *Die Melancholische Komödie: Hollywood außerhalb des Mainstreams*. Marburg: Schüren 2008.

Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2012.

Junge, Matthias/Lechner, Götz [Hg.], *Scheitern. Aspekte eines sozialen Phänomens*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004.

Kant, Immanuel, *Kant's gesammelte Schriften, Band 2: Vorkritische Schriften II, 1757-1777*. hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften, Berlin: de Gruyter 1905; (Orig. 1764).

Kant, Immanuel, *Kant's gesammelte Schriften, Band 7: Streit der Fakultäten*. hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften, Berlin: de Gruyter 1917; (Orig. 1798).

Kappelhoff, Herman/Bakels, Jan-Hendrik, *Das Zuschauergefühl – Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse*. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 5 (2), 2011. S.78-96.

Kierkegaard, Sören, *Entweder – Oder*. übersetzt von Heinrich Fauteck, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2005.

Killinger, Robert, *Literaturkunde*. Wien: Verlag Holder-Pichler-Tempsky/ Wien: Manz Verlag Schulbuch GmbH, 3. Auflage 1998.

Klibansky, Raymond/ Ponofsky, Erwin/ Saxl, Fritz, *Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1990.

Koebner, Thomas [Hrsg.], *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam 2002.

Korte, Helmut, *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. Berlin: Schmidt 2001.

- Korte, Helmut, *Vom Filmprotokoll zur Filmanalyse. Erfahrungen im Umgang mit der Analyse von Filmen*. In: *Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*, Heft 3, 1986. S.21-41.
- Kubernik, Harvey, *Hollywood Shack Job: Rock Music in Film and on Your Screen*. Albuquerque: University of New Mexico Press 2006.
- Lambrecht, Roland, *Der Geist der Melancholie: eine Herausforderung philosophischer Reflexion*. München: Fink 1996.
- Liessmann, Konrad Paul, *Kanon und Exzentrik*. In: Enzensberger, Hans Magnus [Begr.], *Kursbuch, Band 118: Exzentriker*. Berlin: Rowohlt 1994. S.13-28.
- Liessmann, Konrad Paul, *Philosophie der modernen Kunst*. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG 1999.
- Lütke Notarp, Gerlinde, *Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie: Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts*. (Niederlande-Studien; Band 19) Münster/ New York/ München/ Berlin: Waxmann 1998.
- Marschall, Susanne, *Farbe im Kino*. Marburg: Schüren Verlag GmbH 2005.
- Mast, Gerald, *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. Indianapolis/New York: The Bobbs-Merrill Company 1973.
- Mejlach, Boris, *Künstlerisches Schaffen und Rezeptionsprozeß. Zur Methodologie der komplexen Erforschung von Kunst und Literatur*. Berlin/Weimar: Aufbau 1977.
- Meyer-Drawe, Käte, *Das Exzentrische Selbst*. In: Straub, Jürgen/ Renn, Joachim [Hrsg.] *Transitorische Identität. Der Prozesscharakter des modernen Selbst*. Frankfurt am Main/ New York: Campus 2002. S.360-373.
- Monaco, James, *Film verstehen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009.

- Neale, Steve/ Krutnik, Frank, *Popular Film and Television Comedy*. London: Routledge 1990.
- Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Werke in zwölf Bänden, Band 2: Unzeitgemässe Betrachtungen*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1964.
- Perkins, Claire, *American Smart Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd 2012.
- Plantinga, Carl, *The Scene of Empathy and the Human Face on Film*. In: Smith/Plantinga [Hg.], *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore/London: John Hopkins University Press 1999. S.239-255.
- Plessner, Helmuth, *Die Stufen des Organischen und der Mensch*. Hrsg. von Günter Dux, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.
- Ritter, Joachim [Hrsg.], *Historisches Wörterbuch der Philosophie: Band 1: A-C*. Basel: Schwabe 1971.
- Ritter, Joachim [Hrsg.], *Historisches Wörterbuch der Philosophie: Band 5: L-Mn*. Basel: Schwabe 1980.
- Ritter, Joachim [Hrsg.], *Historisches Wörterbuch der Philosophie: Band 6: Mo-O*. Basel: Schwabe 1984.
- Rother, Rainer [Hg.], *Sachlexikon Film*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997.
- Scheid, Thorsten, *Fotografie als Metapher. Zur Konzeption des Fotografischen im Film*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms 2005.
- Schwab, Jan Tilman, „*I need to find a baby for this father*“ – Familienstrukturen und Vaterfiguren in den Filmen von Wes Anderson. In: Christian Vittrup (Hrsg.) *This is an Adventure! – Das Universum des Wes Anderson*. S.71-106.

Smith, Greg M., *Local Emotions, Global Moods and Film Structure*. In: Smith/Plantinga [Hg.], *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore/London: John Hopkins University Press 1999. S.103-126.

Smith, Jeff, *Movie Music as Moving Emotion, Cognition, and the Film Score*. In: Smith/Plantinga [Hg.], *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore/London: John Hopkins University Press 1999. S.146-167.

Smith, Murray, *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon 1995.

Wagner-Egelhaaf, Martina, *Die Melancholie der Literatur, Diskursgeschichte und Textfiguration*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1997.

Walther, Lutz [Hrsg.], *Melancholie*. Leipzig: Reclam 1999.

Weeks, David/ James, Jamie, *Exzentriker: Über das Vergnügen, anders zu sein*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997.

Wulff, Hans Jürgen, *Darstellen und Mitteilen: Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1999.

Wuss, Peter, *Filmanalyse und Psychologie*. Berlin: Edition Sigma 1999.

Internetquellen

Bill Murrays Auszeichnungen, imdb.com,
www.imdb.com/name/nm0000195/awards?ref_=nm_awd, Zugriff: 05.01.2015.

Crump Andy, *A Beginner's Guide to Wes Anderson Movies*.
screenrant.com/wes-anderson-movie-guide/, Zugriff: 15.01.2015.

Daly, Steve, *Introducing The Frat Pack*. Entertainment Weekly, 24.04.1998,
www.ew.com/ew/article/0,,282766,00.html, Zugriff: 28.11.2013.

Dietz, Jason/Kimbell, Keith, *2014 Movie Preview: 50 Noteworthy Films (and 10 Potential Bombs)*. metacritic.com, 14.01.2014, www.metacritic.com/feature/most-anticipated-movies-2014, Zugriff: 03.12.2014.

Gerold, Andreas, *Wes Anderson zeigt ein bißchen mehr von Mr. Fox*. moviepilot.de, 04.09.2009, www.moviepilot.de/news/wes-anderson-zeigt-ein-bichen-mehr-von-mr-fox-103845, Zugriff: 15.12.2014.

Golden Globe Preisverleihung 2003. www.youtube.com/watch?v=zjUqZFkJpAo, Zugriff: 02.12.2013.

Grimm, Jacob/ Grimm, Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*. www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=weltschmerz, Zugriff: 28.11.2013.

MacDowell, James, *The 'Quirky' New Wave*, www.alternatetakes.co.uk/?2005,7,7, Zugriff: 13.11.2013.

Nord, Cristina, *Wes Anderson. Die Fische haben wir erfunden*. Interview mit Wes Anderson. In: *die tageszeitung*, 18.03.2005, www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2005/03/18/a0255, Zugriff: 14.11.2014.

Rotten Tomatoes Bestenlisten, Zugriff bei allen: 04.01.2015
1998: www.rottentomatoes.com/top/bestofrt/?year=1998
2002: www.rottentomatoes.com/top/bestofrt/?year=2002
2003: www.rottentomatoes.com/top/bestofrt/?year=2003
2004: www.rottentomatoes.com/top/bestofrt/?year=2004
2005: www.rottentomatoes.com/top/bestofrt/?year=2005

Scott, A.O., *A Seagoing Showcase of Human Collectibles*. In: *The New York Times*, 10.12.2004, www.nytimes.com/2004/12/10/movies/10life.html?_r=0, Zugriff: 27.11.2014.

White, Armond, *Dear Wes Anderson. Why does it take you so long to make a movie?*
Slate Magazin, 15.05.2006,
www.slate.com/articles/arts/culturebox/2006/05/dear_wes_anderson.html,
Zugriff: 28.11.2013.

Willmann, Thomas, *Tauchfahrt zur verlorenen Zeit*. artechock filmmagazin.
www.artechock.de/film/text/kritik/t/tiefse.htm, Zugriff: 27.11.2014.

Wloszczyna, Susan, *Wilson and Vaughn: Leaders of the 'Frat Pack'*. USA Today,
15.06.2004,
usatoday30.usatoday.com/life/movies/news/2004-06-15-frat-pack_x.htm,
Zugriff: 28.11.2013.

9.2 Filmographie

50 First Dates, Regie: Peter Segal, USA 2004.
About Schmidt, Regie: Alexander Payne, USA 2002.
Ace Ventura: Pet Detective, Regie: Tom Shadyac, USA 1994.
Adaptation, Regie: Spike Jonze, USA 2002.
American Pie, Regie: Paul Weitz/Chris Weitz, USA 1999.
Apocalypse Now, Regie: Francis Ford Coppola, USA 1979.
Avatar, Regie: James Cameron, USA/UK 2009.
Being John Malkovich, Regie: Spike Jonze, USA 1999.
Big Daddy, Regie: Dennis Dugan, USA 1999.
Bottle Rocket, Regie: Wes Anderson, USA 1996.
Bruce Almighty, Regie: Tom Shadyac, USA 2003.
Dumb and Dumber, Regie: Peter Farrelly, USA 1994.
Eternal Sunshine of the Spotless Mind, Regie: Michel Gondry, USA 2004.
Garden State, Regie: Zach Braff, USA 2004.
Ghostbusters, Regie: Ivan Reitman, USA 1984.
Ghostbusters II, Regie: Ivan Reitman, USA 1989.
Greenberg, Regie: Noah Baumbach, USA 2010.
Groundhog Day, Regie: Harold Ramis, USA 1993.
Happy Gilmore, Regie: Dennis Dugan, USA 1996.

Hotel Chevalier, Regie: Wes Anderson, USA 2007; DVD-Video, Darjeeling Limited, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2008.

Jaws, Regie: Steven Spielberg, USA 1975.

Little Miss Sunshine, Regie: Jonathan Dayton/Valerie Faris, USA 2006.

Lost in Translation, Regie: Sofia Coppola, USA 2003.

Man on the Moon, Regie: Miloš Forman, USA 1999.

Moonrise Kingdom, Regie: Wes Anderson, USA 2012.

Notting Hill, Regie: Roger Michell, UK 1999.

Old School, Regie: Todd Phillips, USA 2003.

Paths of Glory, Regie: Stanley Kubrick, USA 1957.

Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl, Regie: Gore Verbinski, USA 2003.

Punch-Drunk Love, Regie: Paul Thomas Anderson, USA 2002.

Rushmore, Regie: Wes Anderson, USA 1998; DVD-VIDEO, Rushmore, Touchstone Home Entertainment 2003.

Scary Movie, Regie: Keenen Ivory Wayans, USA 2000.

Starsky & Hutch, Regie: Todd Phillips, USA 2004.

The Apartment, Regie: Billy Wilder, USA 1960.

The Darjeeling Limited, Regie: Wes Anderson, USA 2007; DVD-Video, Darjeeling Limited, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2008.

The Grand Budapest Hotel, Regie: Wes Anderson, USA/DE/UK 2014.

The Kid, Regie: Charlie Chaplin, USA 1921.

The Life Aquatic with Steve Zissou, Regie: Wes Anderson, USA 2004; DVD-Video, Die Tiefseetaucher, Buena Vista Home Entertainment 2005.

The Mask, Regie: Chuck Russell, USA 1994.

The Royal Tenenbaums, Regie: Wes Anderson, USA 2001; DVD-Video, Die Royal Tenenbaums, Touchstone Home Entertainment 2002.

The Shop Around the Corner, Regie: Ernst Lubitsch, USA 1940.

The Squid and the Whale, Regie: Noah Baumbach, USA 2005.

The Truman Show, Regie: Peter Weir, USA 1998.

The Wedding Singer, Regie: Frank Coraci, USA 1998.

Transformers, Regie: Michael Bay, USA 2007.

You've Got Mail, Regie: Nora Ephron, USA 1998.

Zoolander, Regie: Ben Stiller, USA 2001.

9.3 Abbildungsverzeichnis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abb. 1: *Rushmore*, Regie: Wes Anderson, USA 1998, 1:02:08“.

Abb. 2: *The Royal Tenenbaums*, Regie: Wes Anderson, USA 2001, 10:29“.

Abb. 3: *Rushmore*, Regie: Wes Anderson, USA 1998, 12:46“.

Abb. 4: *Rushmore*, Regie: Wes Anderson, USA 1998, 1:09:23“.

Abb. 5: *The Life Aquatic with Steve Zissou*, Regie: Wes Anderson, USA 2004, 0:57“.

Abb. 6: *The Life Aquatic with Steve Zissou*, Regie: Wes Anderson, USA 2004, 27:45“.

Abb. 7: *The Life Aquatic with Steve Zissou*, Regie: Wes Anderson, USA 2004, 14:13“.

Abb. 8: *The Life Aquatic with Steve Zissou*, Regie: Wes Anderson, USA 2004, 1:45:57“.

Abb. 9: *The Royal Tenenbaums*, Regie: Wes Anderson, USA 2001, 43:25“.

Abb. 10: *The Royal Tenenbaums*, Regie: Wes Anderson, USA 2001, 1:09:20“.

Abb. 11: *The Royal Tenenbaums*, Regie: Wes Anderson, USA 2001, 03:50“.

Abb. 12: *The Royal Tenenbaums*, Regie: Wes Anderson, USA 2001, 03:15“.

Abb. 13: *The Royal Tenenbaums*, Regie: Wes Anderson, USA 2001, 24:58“.

Abb. 14: *The Royal Tenenbaums*, Regie: Wes Anderson, USA 2001, 1:14:17“.

Abb. 15: *The Royal Tenenbaums*, Regie: Wes Anderson, USA 2001, 03:45“.

Abb. 16: *The Royal Tenenbaums*, Regie: Wes Anderson, USA 2001, 25:11“.

Abb. 17: Björn Borg [quimicalavoisier.blogspot.co.at/2012/04/historia-dos-tenis-fila.html], Zugriff: 21.12.2014.]

Abb. 18: *The Royal Tenenbaums*, Regie: Wes Anderson, USA 2001, 35:36“.

Abb. 19: *The Darjeeling Limited*, Regie: Wes Anderson, USA 2007, 1:08:09“.

Abb. 20: *The Darjeeling Limited*, Regie: Wes Anderson, USA 2007, 51:29“.

Abb. 21: *The Life Aquatic with Steve Zissou*, Regie: Wes Anderson, USA 2004, 1:28:10“.

Abb. 22: *The Royal Tenenbaums*, Regie: Wes Anderson, USA 2001, 1:24:10“.

Abb. 23: *Rushmore*, Regie: Wes Anderson, USA 1998, 18:08“.

- Abb. 24: *Rushmore*, Regie: Wes Anderson, USA 1998, 34:14“.
- Abb. 25: *The Royal Tenenbaums*, Regie: Wes Anderson, USA 2001, 39:15“.
- Abb. 26: *Rushmore*, Regie: Wes Anderson, USA 1998, 45:03“.
- Abb. 27: *The Darjeeling Limited*, Regie: Wes Anderson, USA 2007, 22:55“.
- Abb. 28: *The Life Aquatic with Steve Zissou*, Regie: Wes Anderson, USA 2004, 03:49“.
- Abb. 29: Fotografie von Jacques Henri Lartigue, *Le bobsleigh à roues de Zissou, après le virage de la grille*, Rouzat, August 1908.
aphelis.net/wes-anderson-jacques-henri-lartigue/, Zugriff: 06.12.2014.
- Abb. 30: *Rushmore*, Regie: Wes Anderson, USA 1998, 05:16“.
- Abb. 31: *The Royal Tenenbaums*, Regie: Wes Anderson, USA 2001, 04:13“.
- Abb. 32: *The Royal Tenenbaums*, Regie: Wes Anderson, USA 2001, 03:29“.
- Abb. 33: *The Royal Tenenbaums*, Regie: Wes Anderson, USA 2001, 52:20“.
- Abb. 34: *The Royal Tenenbaums*, Regie: Wes Anderson, USA 2001, 20:38“.
- Abb. 35: *The Royal Tenenbaums*, Regie: Wes Anderson, USA 2001, 04:18“.
- Abb. 36: *The Royal Tenenbaums*, Regie: Wes Anderson, USA 2001, 1:17:15“.
- Abb. 37: *The Royal Tenenbaums*, Regie: Wes Anderson, USA 2001, 07:22“.
- Abb. 38: *The Royal Tenenbaums*, Regie: Wes Anderson, USA 2001, 22:57“.
- Abb. 39: *The Royal Tenenbaums*, Regie: Wes Anderson, USA 2001, 45:11“.
- Abb. 40: *The Darjeeling Limited*, Regie: Wes Anderson, USA 2007, 05:28“.
- Abb. 41: *The Darjeeling Limited*, Regie: Wes Anderson, USA 2007, 34:13“.
- Abb. 42: *The Royal Tenenbaums*, Regie: Wes Anderson, USA 2001, 09:43“.
- Abb. 43: *The Life Aquatic with Steve Zissou*, Regie: Wes Anderson, USA 2004, 53:54“.
- Abb. 44: *Rushmore*, Regie: Wes Anderson, USA 1998, 14:57“.
- Abb. 45: *The Royal Tenenbaums*, Regie: Wes Anderson, USA 2001, 46:05“.
- Abb. 46: *The Life Aquatic with Steve Zissou*, Regie: Wes Anderson, USA 2004, 1:33:17“.
- Abb. 47: *The Darjeeling Limited*, Regie: Wes Anderson, USA 2007, 57:23“.
- Abb. 48: *The Darjeeling Limited*, Regie: Wes Anderson, USA 2007, 49:15“.
- Abb. 49: *The Royal Tenenbaums*, Regie: Wes Anderson, USA 2001, 04:47“.
- Abb. 50 – 55: *The Royal Tenenbaums*, Regie: Wes Anderson, USA 2001, 1:06:48“ – 1:08:33“.

Abb. 56 – 58: *The Life Aquatic with Steve Zissou*, Regie: Wes Anderson, USA 2004, 19:59“ – 20:07“.

Abb. 59: *The Darjeeling Limited*, Regie: Wes Anderson, USA 2007, 51:08“.

Abb. 60 – 64: *Hotel Chevalier*, Regie: Wes Anderson, USA 2007, 3:35“ – 4:00“.

Abb. 65: *The Life Aquatic with Steve Zissou*, Regie: Wes Anderson, USA 2004, 36:31“.

Abb. 66: *The Life Aquatic with Steve Zissou*, Regie: Wes Anderson, USA 2004, 07:49“.

Abb. 67: *The Life Aquatic with Steve Zissou*, Regie: Wes Anderson, USA 2004, 51:42“.

Abb. 68: *The Life Aquatic with Steve Zissou*, Regie: Wes Anderson, USA 2004, 37:25“.

Abb. 69: *The Life Aquatic with Steve Zissou*, Regie: Wes Anderson, USA 2004, 52:15“.

Abb. 70: *The Life Aquatic with Steve Zissou*, Regie: Wes Anderson, USA 2004, 1:21:17“.

Abb. 71: *The Life Aquatic with Steve Zissou*, Regie: Wes Anderson, USA 2004, 52:03“.

Abb. 72: *The Life Aquatic with Steve Zissou*, Regie: Wes Anderson, USA 2004, 02:28“.

9.4 Musikverzeichnis

Changes

Text, Musik und Umsetzung: David Bowie

Label: RCA 1971.

Life on Mars?

Text, Musik und Umsetzung: David Bowie

Label: RCA 1971.

Needle in the Hay

Text und Musik: Elliott Smith

Umsetzung: Elliott Smith

Label: Kill Rock Stars 1995.

Nothin' in the World Can Stop Me Worryin' 'Bout That Girl

Text und Musik: Ray Davies

Umsetzung: The Kinks

Label: Pye (UK)/Reprise (US) 1965.

Ooh La La

Text und Musik: Ronnie Lane & Ronnie Wood

Umsetzung: Faces

Label: Warner Bros 1973.

Search and Destroy

Text und Musik: Iggy Pop & James Williamson

Umsetzung: The Stooges

Label: Columbia 1973.

Space Oddity

Text, Musik und Umsetzung: David Bowie

Label: Philips (UK)/Mercury (US) 1969.

Starálfur

Text, Musik und Umsetzung: Sigur Rós

Label: Fat Cat, Smekkleysa 1999.

These Days

Text und Musik: Jackson Browne

Umsetzung: Nico

Label: Verve 1967.

10. Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht das melancholische und nostalgische Potenzial – ferner auch das exzentrische und apathische Potenzial – von Figuren, Motiven und der filmischen Inszenierung in vier Filmen von Wes Anderson – RUSHMORE (1998), THE ROYAL TENENBAUMS (2001), THE LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU (2004) und THE DARJEELING LIMITED (2007), mitsamt dem Kurzfilm HOTEL CHEVALIER (2007). Im ersten theoretischen Teil werden die Hauptbegriffe philosophisch und etymologisch aufgearbeitet und schon in einigen Anrissen mit den Filmen in Verbindung gebracht. Im zweiten praktischen Teil wird eingangs dargelegt, nach welchen Analysemethoden die folgende Filmanalyse erfolgt. Bei der filmischen Analyse wird vor allem auf die emotional-affektiven Elemente eingegangen, wie z.B. die eigentümlichen Charakterzüge und Geisteshaltungen der Figuren, emotionsfördernde Motive und Sujets (z.B. glückssuchende Reise, Sinnfindung, Familienstrukturen, Erinnerung, Krankheit und Tod) und die stilistischen und ästhetischen Eigenheiten der Mise-en-Scène (Bildgestaltung, Details, Kamera, Farbe, Musik). Schließlich werden zur besseren Anschaulichkeit Beispiele für eine Anderson-spezifische *melancholische Einstellung* und *nostalgische Einstellung* gebracht. Abschließend werden die wichtigsten wiederkehrenden thematischen und inszenatorischen Merkmale Andersons zur Wiederholung kurz zusammengefasst.

11. Curriculum Vitae

Hannes Fuchshofer

Geboren am 21. September 1986 in Hallein,
österreichischer Staatsbürger, ledig (keine Kinder).



Ausbildung und schulischer Werdegang

10/2006 - Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien	Persönlich gesetzter Schwerpunkt bei Theater und Film ; diverse Kurzfilmprojekte für die TFM und die Universität für angewandte Kunst
09/1997 - 06/2005 Privatgymnasium St. Rupert , Bischofshofen	Matura In den Fächern: Deutsch, Englisch, Mathematik, Latein (schriftl.) Religion, Bildnerische Erziehung, Latein (mündl.)

Praktika & zusätzliche Tätigkeiten (Ferialarbeiten)

03-06/2012	ORF Praktikum in der Redaktion der DonnerstagNacht, Wien
07-09/2008; 07-08/2009; 07-08/2010; 07-08/2011; 07-08/2012 ; 07-08/2014	Eisriesenwelt , Werfen Höhlenführungen in Deutsch, Englisch und Italienisch
08/2007	Eisenwerk , Werfen Einmonatiges Praktikum in der Gießerei
04-06/2007	Splashline Event- und Vermarktungs GmbH , Wien Verkauf, Präsentation von Maturareisen und Kundenbetreuung
01-07/2006	Grundwehrdienst , St. Johann im Pongau
11-12/2005	Admiral Sportwetten Hattrick , Bischofshofen Kellner und Wettschalterangestellter
09-10/2005; 07-08/2006	Golfclub , Goldegg Carfahrer sowie Kellner im Golfclub Restaurant und Arbeiten im Büro