FILM-KONZEPTE

60 10 / 2020

Fabienne Liptay (Hg.)

Begründet von
Thomas Koebner
Herausgegeben
von Kristina Köhler,
Fabienne Liptay und
Jörg Schweinitz

ROY ANDERSSON

et+k
edition text + kritik

FILM-KONZEPTE
Begründet von Thomas Koebner
Herausgegeben von Kristina Köhler, Fabienne Liptay und Jörg Schweinitz

Heft 60 · Oktober 2020
Roy Andersson
Herausgeberin: Fabienne Liptay

Print ISBN 978-3-96707-433-8
E-ISBN 978-3-96707-435-2

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer
Umschlagabbildung: © Studio 24, Roy Andersson: ÜBER DIE UNENDLICHKEIT (2019)

Soweit nicht anders angegeben, handelt es sich bei den Abbildungen aus den Filmen um Screenshots.

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt

insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2020
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Inhalt

Fabienne Liptay
Von Tieren, Viren und Menschen. Anstelle eines Vorworts

Thomas Koebner
Der melancholische Satiriker. Roy Anderssons Trilogie SONGS FROM THE SECOND FLOOR, YOU, THE LIVING und EINE TAUBE SITZT AUF EINEM ZWEIG UND DENKT ÜBER DAS LEBEN NACH

Philipp Schulte
Von Kristallkugeln, Ratten und Menschen. Inszenatorische Strategien der Angleichung von Menschlichem und Dinglichem in Roy Anderssons »Du levande«-Trilogie

Klaus Müller-Wille
Wache Träume. Roy Andersson und August Strindbergs Oneiropoetik

Laura Walde
Brevitas et gravitas. Gedankenskizze zu Kürze und Knappheit bei Roy Andersson

Ursula Lindqvist
Die unerschöpfliche Menschlichkeit des Kinos von Roy Andersson

Jon Asp im Gespräch mit Roy Andersson
Einsam und visionär

Biografie

Werkverzeichnis

Autor*innen

Fabienne Liptay

Von Tieren, Viren und Menschen

Anstelle eines Vorworts

Auf den Gemälden von Pieter Bruegel d. Ä., darunter *Die Jäger im Schnee* (1565), sind immer wieder Vögel zu sehen, die auf Bäumen sitzen und von dort herabschauen auf das alltägliche Treiben der Menschen, das auch ein Treiben in der Geschichte ist. Was mögen die Vögel wohl über dieses Leben denken? Roy Anderssons Film mit dem wunderbar langen Titel EN DUVA SATT PÅ EN GREN OCH FUNDERADE PÅ TILLVARON (EINE TAUBE SITZT AUF EINEM ZWEIG UND DENKT ÜBER DAS LEBEN NACH, 2014) ist ein solches Gedankenspiel, ein humanistisches Szenario aus der Perspektive der Tiere. Bei Andersson haben die Tiere, die bei Bruegel als Jagdbeute der Bauern ins Bild gesetzt werden, ihr Leben bereits gelassen, die Taube sitzt auf einem Zweig in der Ausstellungsvitrine des Naturkundemuseums, dessen bleiche Besucher kaum lebendiger wirken als die ausgestopften Tiere, die sie betrachten. Zwischen den Vitrinen mit den präparierten Tierkörpern und Skeletten ausgestellt wird nicht zuletzt der Ort der Menschen in der Welt, deren Gesten der Unterwerfung und Beherrschung der Natur hier eingehegt werden vom Wissen um die Eingemeindung in alles endliche Leben.[1]

© Studio 24

EINE TAUBE SITZT AUF EINEM ZWEIG UND DENKT ÜBER DAS LEBEN NACH

Andersson erklärte diese und andere Effekte mortifizierender Blicke als Ausdruck seiner Vorliebe für das malerische Tableau, die seine Filme in verdichtete Bilder der Geschicke einer universellen Menschheit verwandelt, schwebend zwischen Animismus und Stillstellung. Stets ist die Kamera unbewegt, das Leben in ihrem Blick verlangsamt oder wie eingefroren. Bei aller Stilisierung, die diese eigenwilligen und unverwechselbaren Bilder kennzeichnet, sind sie immer auch von konkreter historischer Erfahrung gezeichnet, vielfach von der Erfahrung erlittener, aber auch ausgeübter Gewalt und Gräueltaten.

In einer anderen Szene des Films, aus einem mit »homo sapiens« überschriebenen Kapitel, sind es wir als Zuschauer, die ein Tier betrachten, einen Affen, an dem Tierversuche im Labor durchgeführt werden. Der Blick des Tieres, dessen Körper in einem Metallgestell

aufgespannt ist, ist uns zugewendet, während eine Frau im Laborkittel sich abwendet. Sie schaut aus dem Fenster und telefoniert, wie so viele der Figuren im Film, die formelhaft bekunden, dass sie sich freuen zu hören, dass es den anderen gut geht, während sie, achtlos oder unberührt, einem grausamen Schauspiel beiwohnen. Nur wir bezeugen den Schmerz des Affen, den Stromschläge in regelmäßigen Zeitabständen durchfahren. Dabei können wir die Frage, was er wohl denken mag, gar nicht mehr angemessen stellen, denn das Sinnieren über die Gegenstände unserer Betrachtung wird durchkreuzt von der Agonie des gehirnverkabelten Affen.

EINE TAUBE SITZT AUF EINEM ZWEIG UND DENKT ÜBER DAS LEBEN NACH

Das Bild der Forschung am Affen verweist zurück auf ein früheres Projekt von Andersson, den unvollendet gebliebenen Kurzfilm SOMETHING HAPPENED (NÅGONTING HAR HÄNT, 1987, erstmals 1993 öffentlich

gezeigt), der als Aufklärungsfilm über AIDS entstand. Die Nationale Behörde für Gesundheit und Wohlfahrt in Schweden, die den Film zur Unterrichtung von Schülern und Wehrpflichtigen in Auftrag gegeben hatte, zog sich vor der Fertigstellung aus dem Projekt zurück, weil es wissenschaftliche Erklärungen vom Ursprung des Virus in Afrika als kolonialen Mythos der weißen westlichen Welt präsentierte. Der Film nimmt Anstoß am Bild der grünen Meerkatze, das in Schweden zur Aufklärung der Öffentlichkeit über AIDS zirkulierte, um die allgemein anerkannte Theorie zu illustrieren, dass sich der Virus von Affen, die in Afrika zum Verzehr gejagt wurden, auf den Menschen übertragen habe und nun die westliche Welt bedrohe. »People felt guilty and looked for scapegoats. They found them in minorities, outsiders, and in other races.«[2]

In einem Essay, den Roy Andersson im März 1989 in der Tageszeitung *Dagens Nyheter* publizierte, wirft er Schwedens führenden Epidemiologen vor, die Fotografie eines Afrikaners, der eine grüne Meerkatze in die Kamera hält, zu verbreiten, ohne zugleich auch Bilder der eigenen Forschung an der grünen Meerkatze im Labor zu zeigen.[3] Sein Essay ist eine Replik auf einen Artikel von Lennart Philipson, einem damals an der Uppsala Universität tätigen Virologen, der die Medien dafür kritisierte, falsche Gerüchte über die gentechnologische Produktion des Virus in amerikanischen Militärlabors zu verbreiten.[4] Anderssons Replik wäre sicherlich missverstanden, würde man sie lediglich als Verteidigung solcher Verschwörungstheorie gegen anerkannte Fachmeinungen lesen.[5] Seine Kritik zielt vielmehr auf die Naturalisierung kolonialer und rassistischer Vorstellungen im Erklärungsmodell der »natürlichen Übertragung« vom Tier auf den Menschen: »a story which says the AIDS virus is the result of an evolutionary caprice of nature in Africa during the period of sexual liberation«[6]. Damit richtet er den Blick auf die

Ausblendung historischer Zusammenhänge, aus denen AIDS aus den medizinischen und gesundheitspolitischen Debatten der Zeit nicht eigentlich als neue Krankheit, sondern als kulturelle Konstruktion hervorging, in der sich rassistische und kolonialistische Diskurse fortschreiben.[7]

SOMETHING HAPPENED

Besonders unbequem ist die Verbindung, die SOMETHING HAPPENED zwischen den Maßnahmen im Umgang mit AIDS und den Humanexperimenten in den dunklen Kapiteln der jüngeren Geschichte herstellt. Zu sehen sind szenische Nachstellungen von Zwangsinjektionen, die in den 1960er und 1970er Jahren an behinderten Kindern durchgeführt wurden, um den vermuteten Zusammenhang zwischen Viren und Krebs am Körper derjenigen zu erforschen, »die nicht Nein sagen konnten«, sowie von Menschenversuchen des NS-Regimes, bei denen Gefangene in Konzentrationslagern nackt bis zum Erfrieren in einem Eisbecken festgehalten wurden.[8] Das Bild des Einfrierens im Eis kehrt wieder in einem im Auftrag des Bezirksrats von Stockholm entstandenen Studienbuch, bei dem Andersson mitwirkte; es war Teil einer Kampagne, um das Interesse für das Gesundheitswesen in der Schule zu fördern, da die Bewerbungen zur Ausbildung für Sozialberufe rückläufig waren. Der Titel des Buches, *Lyckad nedfrysning av Herr Moro* (Successful Freezing of Mr. Moro, 1992), ist einem Ereignis von 1932 entlehnt, bei dem sich ein Mann aus Portland, William Aspinwall, in einem wissenschaftlichen Experiment 30 Minuten lang in einem Eisblock einfrieren ließ, dem er – wie die zersägten Jungfrauen auf der Zauberbühne – lebendig wieder entstieg. Die dem Buch beigegebene Fotografie zeigt den elegant mit Anzug und Brille gekleideten Mann eingefroren in einem Eisblock. Die dazu abgedruckte Bildlegende informiert darüber, dass die vom Museum of Modern Art 1975 veröffentlichte Fotografie ein Ereignis zeigt, das die technologische Entwicklung des Einfrierens beschleunigt habe[9] – fortgesetzt in den Versuchen der Kryokonservierung von Organismen, um diese in der Zukunft wiederzubeleben. Das Bild verweist, über das kuriose Spektakel dieser geschichtlichen Anekdote hinaus, auf sozialdarwinistische Vorstellungen vom Überleben des Stärkeren, wie sie

der nationalsozialistischen Rassendoktrin und ihrer Anwendung in Menschenversuchen zugrunde lagen. Auf die Kritik, die der Publikation entgegengebracht wurde, nicht zuletzt durch den Bezirksrat von Stockholm selbst, der die darin collagierten Bilder und Texte in keinem verständlichen Zusammenhang mit dem Gesundheitswesen sah, geht Andersson in seinem Buch *Vår tids rädsla för allvar* (Our Times' Fear of Seriousness, 1995) ein. Dabei verweist er auf die ethische und moralische Dimension, die sich gerade durch die Fotografie als einem Archiv der Geschichte erschließen würde. In diesem Archiv steht das erfolgreiche Einfrieren des Herrn Moro neben anderen im Buch abgedruckten Fotografien, welche die Erschießung einer Mutter und ihrer Kinder durch einen deutschen Soldaten in Litauen 1942, eine Kuh mit einem riesigen Euter zur Hochleistung in der Milchproduktion oder ein verliebtes Paar auf dem Boulevard Diderot in Paris 1969 zeigen, kommentiert durch Exzerpte aus literarischen und philosophischen Texten, aber auch aus der Werbung oder der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte.

Die Frage, was die Menschlichkeit im Angesicht der gegen sie verübten Verbrechen ist, ist dabei durchaus nicht nur im Rekurs auf einen universellen Humanismus zu beantworten, sondern schließt die Anerkennung historischer Schuld und sozialpolitischer Verantwortung mit ein. Andersson spricht in diesem Zusammenhang von der Komplexität seiner Bilder, die die Geschichte im Blick auf die Gräueltaten, zu denen Menschen fähig sind, vergegenwärtigen. Dabei beschreibt er seine Inszenierungen als Formen der innerbildlichen Montage oder Überblendungen der Gegenwart mit der Geschichte, auf die wir als Menschen blicken und die auf uns als Menschen zurück zu blicken scheint: »nothing less than time and history watching«.[10] Existenzielle Fragen heften sich an diese reziproken Blicke: »How should we deal with

this knowledge of what humans are capable of? Is it possible to escape this knowledge? Is it possible to prevent it happening again? How could it even happen? Are we able to understand why? Why does history repeat itself?«[11]

Die Komplexität der Bilder, der Andersson eine zentrale Passage in seiner Filmschrift *Vår tids rädsla för allvar* widmet, geht aus einer ganz bestimmten Arbeitsweise hervor, die Anderssons gesamtes Filmschaffen prägt. Sie beruht auf einem äußerst hohen Maß an Kontrolle über die Produktion, bei der Szene für Szene im eigenen Studio aufgebaut und in einem aufwändigen Prozess zu einem Bild verdichtet wird. Bis zu 50 Mal wird eine Szene wiederholt, in Variationen durchgespielt, bis die Komplexität, von der Andersson spricht, erreicht ist. Seine Bilder sind pointierte Ausdrucks- und Aussagegestalten. Sie entstehen in einer präzisen Choreografie der Bewegungen und Blicke, die die Körper, belebte und unbelebte, tote und untote, in eine räumliche Konstellation bringt. Andersson beruft sich in diesem Zusammenhang auf André Bazin und dessen filmtheoretische Überlegungen zur mehrdeutigen Struktur der Bilder, die auf tiefenräumlicher Inszenierung anstelle der Blicklenkung durch Montage beruhen.[12] Anderssons Bilder ließen sich aber auch mit der Denkfigur der »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« erhellen, in deren Zusammenhang Ernst Bloch von der menschlichen Gesellschaft als einem »Multiversum« sprach, worin die Zeit nicht »auf den Raum genagelt ist«, sondern zusammenläuft in einem »verschlungenen Kontrapunkt der historischen Stimmen«.[13] Als Zielinhalt dieses vielzeitigen und vielstimmigen Multiversums bestimmte Bloch die Menschlichkeit selbst, ein utopisches »Humanum«, das »noch nicht gefunden, wohl aber überall gesucht und experimentiert worden ist«.[14] Als ein solches Multiversum könnte man auch Anderssons filmisches Werk betrachten, das sich

kontinuierlich um die Menschlichkeit und ihre Begründung in existenzieller Schuld dreht.

Anderssons Beiträge zur gesundheitspolitischen Bildung und Ausbildung sind insbesondere einer Kritik am Wohlfahrtskapitalismus verpflichtet,[15] an der Vernachlässigung oder Verwerfung sozialer und humanitärer Ideale zugunsten marktökonomischer Interessen.[16] In diesem Zusammenhang entstanden auch zwei Wahlwerbungsfilme für die Sozialdemokratische Arbeiterpartei Schwedens, VARFÖR SKA VI BRY OSS OM VARANDRA? (WHY SHOULD WE CARE ABOUT EACH OTHER?, 1985) und KAN VI BRY OSS O VARANDRA? (CAN WE CARE ABOUT EACH OTHER?, 1988), die eine durch den kapitalistischen Wettbewerb korrumpierte Gesellschaft zeigen.[17] Ein alter Mann wird in seinem Bett von der Pflegerin fahrlässig in den Gruppenschlafsaal gerollt; ein verletztes Kind muss auf ärztliche Versorgung warten, während das Praxispersonal die Handtasche der Mutter nach Geld durchwühlt; Fabrikarbeiter rühren in Wannen mit gesundheitsschädigenden Substanzen, während ihre Arbeit von den Vorstehern in Gasmasken und Sicherheitskleidung aus der Ferne begutachtet wird. Didaktisch zugespitzt findet sich hier ein Appell an Solidarität und Fürsorge, jenen Idealen des Wohlfahrtsstaats, gegen die der schwedische Arbeitgeberverband als Interessensvereinigung der Wirtschaft zu dieser Zeit angetreten war. Enttäuscht vom Eintreten sozialer Entwicklungen, denen er mit seinem filmischen und literarischen Engagement entgegenwirkte, porträtierte Andersson den Verfall des Sozialstaats in SÅNGER FRÅN ANDRA VÅNINGEN (SONGS FROM THE SECOND FLOOR, 2000),[18] einem Millenniumsfilm, der bereits ein Resümee seines vielgestaltigen Schaffens der vorangegangenen Jahrzehnte war, der auf dem Film- und