

Heinz-B. Heller, Matthias Steinle (Hg.): Filmgenres: Komödie

Stuttgart: Reclam 2005, 512 S., ISBN 3-15-018407-X, € 10,80

Mit *Komödie* ist nun ein weiterer Band in der von Thomas Koebner herausgegebenen Reclam-Reihe „Filmgenres“ erschienen; ein über 500 Seiten starkes Buch, das zwischen Lucien Nonguets *Les débuts de Max au cinéma* aus dem Jahr 1906 und Jean-Pierre Jeunets *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* von 2001 treffsicher Höhepunkte der Filmkomödie versammelt und dem Leser gekonnt näher bringt.

Erfreulich ist auch, dass den über 100 Lemmata ein prägnantes Vorwort vorausgeht. In diesem gehen die Marburger Herausgeber Heinz-B. Heller und Matthias Steinle der Frage nach „Warum lachen wir?“ (S.11) und greifen dann auf die Arbeiten von Henri Bergson und Sigmund Freud zurück, um zu dem für die Filmkomik bedeutsamen „spezifische[n] Modus der Wahrnehmung“ (S.13) überzuleiten. Unter Bezug auf Andrew S. Hortons These „It is not [...] just the content of comedy that is significant but also its ‚conspiratorial‘ relationship with the viewer (reader)“ argumentieren sie: „Weniger, was wir sehen, sondern *wie* wir es wahrnehmen, konstituiert Effekte des Komischen im Film“ (ebd.). Filmkomik erweist sich somit als „eine Sache der *Einstellung*: der Einstellung im technischen Sinne, nämlich der Art und Weise, wie uns der Kamerablick Personen, Objekte und Geschehnisse wahrnehmen lässt. Der Blick durch das Objektiv und die ihm eingeschriebene Wahrnehmung sind die Basis für die Entstehung und Erzeugung komischer Effekte.“ (S.13f.) Aus dieser Perspektive wird die Montage zur „Konstruktion auf dem Fundament der Einstellung“ und die Geschichte der Filmkomödie erscheint als bipolar, sich entwickelnd zwischen „Filmen, in denen die Einstellung/der Blick auf das komisch inszenierte/erscheinende Subjekt dominiert, und [...] Filmen, in denen die narrative Konstruktion, die dramaturgische Handlungs- und Dialogführung, Überhand gewinnt.“ (S.14)

Im darauf folgenden Abschnitt leiten Heller und Steinle anhand der Komik „die Entstehung des Kinos aus dem Ensemble der populären szenischen Massenunterhaltung“ ab (ebd.) und legen die Merkmale des frühen komischen Films als „Kino der Attraktionen“ (Tom Gunning) dar. Über die Brüder Lumière, über Georges Méliès, Max Linder, Mack Sennett und Charlie Chaplin schlagen sie dann die Brücke zum Tonfilm und diskutieren dessen Auswirkungen auf die

Filmkomödie. Veranschaulicht wird dies anhand des Werks von Ernst Lubitsch. Die Nachkriegszeit und eine Entwicklung, „die auf unterschiedliche Weise das Prinzip der subjektzentrierten ‚comedian comedy‘ (Steve Seidman) mit dem des Komisch-Konstruktiven“ (S.15) synthetisiert, thematisieren Heller und Steinle mit Hilfe von Jacques Tati, Jerry Lewis und Woody Allen. Als Charakteristika machen sie dabei aus, dass a) nicht mehr klar wird, ob die komischen Effekte vom sozialen Dispositiv oder vom Subjekt produziert werden und dass b) das ‚produzierte‘ Lachen weniger ein befreiendes, denn ein beklemmendes ist. Der Überblick schließt mit *Monty Python's Flying Circus* als selbstreflexiv-anarchisch-medialem Karneval, mit den Genre-Parodien von Mel Brooks und des Zucker-Abraham-Zucker-Gespans, mit *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* als Beispiel für den Einsatz digitaler Technik sowie mit der Feststellung, dass das „selbstreferentielle und selbstparodistische Spiel mit ihrer eigenen Mediengeschichte [...] zu einer unverkennbaren Signatur der Filmkomödie in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts“ (S.20) wird. Ergänzt wird die Einleitung durch eine sehr hilfreiche Auswahlbibliografie.

Auf 474 Seiten werden dann unter anderem amerikanische, sowjetische, spanische, gesamt-, west- und ostdeutsche, britische, italienische, tschechische und japanische Komödien konzise vorgestellt und analysiert. In der Regel bestehen die Einträge aus stichwortartigen Informationen zu Regie, Buch, Kamera, Musik etc., aus einer Zusammenfassung der *plotline* sowie einer sich daran anschließenden Kontextualisierung und Analyse. Hierbei werden nicht etwa einfach nur Filme besprochen, zumeist wird auch die Spezifik des Komischen berücksichtigt und anschaulich gemacht. Beschlossen wird jeder Eintrag von einer kurzen, aber hilfreichen Bibliografie. Erfreulich ist, dass die Beiträge durchaus kritisch und – für diese ‚literarische Miniaturform‘ fast schon eine Seltenheit – sogar noch mit Vergnügen zu lesen sind. Dies gilt beispielsweise für Matthias Kraus' kritische Auseinandersetzung mit Doris Dörries *Männer* (BRD 1985). So schreibt Kraus: „Der Film kratzt ebenso wenig an traditionellen Rollenmustern, wie er einen alternativen oder gar böartigen Blick auf Eitelkeiten, Rivalitäten, Besserwisserei und Machtstreben wirft. Vielmehr stimmt er ein Loblied an auf Julius' konsumistische Haltung“ (S.407). Kraus kommt denn auch zu dem Schluss, Dörries Film fördere „das Modell des strebsamen, kalkulierenden und berechnenden Geschäftsmanns“, während Dörrie selbst dem Klischee verhaftet bleibt. Aus dieser Perspektive wird *Männer* konsequent als Symbol der Kohl-Ära gelesen, wobei Kraus konstatiert, dass das Kino jener Zeit „seinen Verfall schon im Keim in sich trug – trotz des anhaltenden Erfolgs neudeutscher Filmkomödien, die zwar ein nationales Programm repräsentieren, den Rest der Welt allerdings herzlich wenig interessieren“ (S.408). Andere Analysen, bspw. Silvia Lambris Ausführungen zu Loriots *Ödipussi* (BRD 1988), spüren gezielt der Art und Weise der erzielten Komik nach, beschreiben, wie Slapstick-Komödien wie *All Night Long* (USA 1924) „mit ihrer spezifischen Erzählweise grundsätzliche Möglichkeiten und

Eigenheiten des filmischen Mediums ausnutzen“ (S.62) oder, so Drew Bassetts Eintrag zu *Delicatessen* (F 1991), sie liefern unter besonderer Berücksichtigung der visuellen Besonderheiten im Film wie auch des Films, d.h. der in Anwendung gebrachten Techniken, vor allem aber ihrer Sinneffekte, eine Verortung in der jeweiligen Filmtradition. So bezeichnet Bassett *Delicatessen* als einen „Realfilm [...], der thematisch einen Nachhall der Werke von Marcel Carné und Jacques Prévert darstellt“, vom „stilisierten Realismus eines Jean Vigo geprägt ist“ und als schwarze Komödie „weit mehr an Luis Buñuel als an George A. Romero erinnert“ (S.444).

Bei der Durchsicht der berücksichtigten Komödien stellen sich jedoch auch einige Fragen, die im Vorwort durch die Herausgeber hätten geklärt werden können. Zum einen fällt auf, dass von den insgesamt 474 Textseiten fast die Hälfte, nämlich 230 Seiten, Komödien gewidmet ist, die in der Zeit von 1906 bis 1949 entstanden sind, zum anderen ist der Band stark auf englische, deutsche, französische und amerikanische Produktionen konzentriert. Diese Fokussierung lässt sich zwar historisch aus der Entwicklung des Mediums wie auch der Märkte begründen, trotzdem entschärft dies nicht ganz die Frage, ob hier nicht zumindest ansatzweise eine aus einem starken filmhistorischen Interesse gespeiste, potenziell ethnozentrische Auswahl der berücksichtigten Komödien stattgefunden hat. Einerseits bespricht *Komödien* Filme, an die man zunächst nicht unbedingt denken würde, die sich aber zu entdecken lohnen, wie bspw. Harry Langdons von Peter Ellenbruch zu Recht als „Kleinod des absurd-burlesken Kinos“ (S.61) bezeichneter grotesker Kurzfilm *All Night Long*, werden – und dies ist erstaunlich – viele Filme zum ersten Mal überhaupt in einer deutschen Publikation ausführlicher behandelt. Andererseits dominieren ‚Klassisches‘ und Autorenfilme doch relativ stark. Natürlich kann man in einem immerhin 500 Seiten umfassenden Band keine Vollständigkeit erwarten, die ohnehin nicht erreichbar ist, trotzdem mag man sich durchaus über die eine oder andere Nichtberücksichtigung wundern. So fehlen Titel wie *Les Visiteurs* (F 1993), *M.A.S.H.* (USA 1969), *Beetlejuice* (USA 1988), *La Cage aux Folles* (F 1978), *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (AUS 1993), *Wayne's World* (USA 1991), *As Good as It Gets* (USA 1997), *The Addams Family* (USA 1991), *American Graffiti* (USA 1973), *The Big Lebowski* (USA 1997), *A Fish Called Wanda* (USA 1987), *Der bewegte Mann* (D 1994), *Good Bye, Lenin!* (D 2002), *Wag the Dog* (USA 1997), *The Gods must be crazy* (Südafrika/Botswana 1980) oder *Tootsie* (USA 1982). Die zahlreichen Filme mit Louis de Funès und Pierre Richard finden ebenso wenig Berücksichtigung wie *Der Schuh des Manitu* (D 2001) oder *(T)Raumschiff Surprise – Periode 1* (D 2004). Ob es sich gerade bei den letztgenannten Filmen immer um Meilensteine der Komödie von filmhistorischer Relevanz handelt, mag sicherlich dahingestellt sein, doch haben Heller und Steinle – und vielleicht müsste man hier auch den Reihenherausgeber, Thomas Koebner, nennen – durch ihre Auswahl nun einmal einen traditionellen Kanon unter Ausblendung zahlreicher Anarcho-, Teen- und

Ethno-Komödien gebildet, ohne die bei der Selektion zugrunde liegenden Kriterien zu erläutern. Auch das, was oft herablassend als *trash* bezeichnet wird, also die Arbeiten eines John Waters oder Russ Meyer, sucht man vergebens. Zwar ist eine Selektion bei dem Konzept der Reihe ganz unvermeidlich und ist es völlig utopisch, alle relevanten Komödientitel in einem einzigen Band zu erwarten, doch wäre es ebenso wünschenswert wie notwendig gewesen, dass diese Problematik von den Herausgebern in ihrer informativen und gut geschriebenen Einleitung mitreflektiert worden wäre, so wie sie dies zumindest ansatzweise für die Problematik einer Gattungsdefinition von Komödie tun (vgl. S.20f.).

Diese Einwände dürfen jedoch nicht den Blick auf den Band als Ganzes trüben. Ohne Frage ist *Filmgenres: Komödie* ein Highlight der Filmgenres-Reihe und sollte zur Grundausrüstung eines jeden Filmwissenschaftlers gehören. Es gilt festzuhalten, dass Heller und Steinle ein überaus gelungenes, ansprechendes und interessantes Buch vorgelegt haben, dessen Beiträge nicht nur klar, sondern auch analog strukturiert sind und sich zudem durchgängig auf einem hohen Niveau bewegen. Hinzu kommt, dass es dem Band gelingt, die Entwicklung innerhalb der Gattung deutlich zu machen. Da allerdings mehr als nur Randbereiche ausgeblendet bleiben, stellt sich die Frage, ob es hier nicht Material für einen zweiten Komödien-Band gibt. Und wenn Heller und Steinle schreiben: „[U]rsprünglich hatten die Herausgeber ein weitaus umfangreicheres Korpus vorgesehen. Ökonomische und buchpraktische Vorgaben setzten jedoch dem Vorhaben Grenzen“ (S.21), so kann man dies nur bedauern, denn von diesen konzisen Zusammenfassungen und prägnanten Analysen hätten nicht nur film- und medienwissenschaftlich interessierte Leser sicher gerne (noch) mehr gehabt.

Stefan Horlacher (Dresden)