

**Jörn Glasenapp, Claudia Lillge (Hg.): Die Filmkomödie der Gegenwart**  
Paderborn: Wilhelm Fink 2008, 319 S., ISBN 3-8252-2979-3, € 16,90

Keine der großen Gattungen des Films ist im Kino und in der Gunst des Publikums so konstant geblieben wie die Komödie. Einen Band zur Komödie der unmittelbaren Jetztzeit zu veranstalten, macht durchaus Sinn: Zum einen liegen seit einigen Jahren mehrere Überblicksdarstellungen ebenso wie Versuche vor, die Komödie typologisch oder semiotisch zu durchdringen; zum anderen haben sich vor allem im Bereich der Fäkal- und Grotesk-Komödie in den letzten zwei Dekaden neue Formen herausgebildet, von den Late-Night-Formaten im Fernsehen stimuliert und oft mit den gleichen Akteuren und Figuren. Gerade diese Formen verdienen größere Zuwendung als ihnen bislang gewidmet wurde. Die Herausgeber des vorliegenden Bandes stellen aber gerade nicht diese neuen Formate und Subgenres ins Zentrum des Interesses, setzen sich also auch nicht mit der Verschiebung der Geschmacksgrenzen im Komischen auseinander. Sie suchen das Spektrum der internationalen Filmkomödie in sechzehn Einzelfilminterpretationen abzuschreiben. Die Filme der Wahl sind ausnahmslos Publikumserfolge, aber es sind auch Filme, die das Wohlwollen der Kritik fanden. Entsprechend werden ästhetische und kompositionelle Merkmale herausgearbeitet, Themen des Komischen ausgelotet, der jeweilige nationale und internationale kinematografisch-historische Hintergrund beleuchtet. Die Herausgeber betonen, dass sie sich bewusst nicht um Mainstream-Produktionen gekümmert haben, sondern ganz im Gegenteil Filme bevorzugten, die von den Konventionen des Hollywood-Kinos abweichen. Methodisch unterscheiden sich die Beiträge z.T. deutlich, wenn auch mit den Namen Henri Bergson, Michail Bakhtin und Sigmund Freud die wichtigsten theoretischen Bezüge markiert werden können, die auch immer wieder im Detail die Interpretationen sichern müssen.

Die Befunde sind so heterogen wie die Filme. Dass Musik zur Darstellung der inneren Bewegtheit von Figuren benutzt wird, ohne dass diese singen, ist

eigentlich so neu nicht. Dass Alain Resnais (in *Das Leben ist ein Chanson* [1997]) dieses allerdings wie ein ‚umgekehrtes Karaoke‘ inszeniert (die Figuren tun so, als sängen sie, man hört aber die Stimmen der Sänger), überrascht. Ob das Beispiel generalisiert werden kann – etwa indem man Maskierung und Rollenspiel als neue Strategien der komischen Identitätsdarstellung ausweist oder indem man das Auseinandertreten von Ton und Bild als semiotisch-reflexive Form der Lachanlässe ansieht – bleibt offen. Es gehört zur Respektlosigkeit des Komischen, dass auch Gegenstände, die als Lachanlässe tabuisiert sind, zum Sujet der komischen Methode werden – und nicht erst seit Roberto Benignis *Das Leben ist schön* (1997) sind Holocaust, Hitler, Faschismus und Ähnliches auch komisch angeeignet worden. Die ‚neue Komödie‘ setzt fort, was schon vorher das Anliegen des Komischen war. Auch dass immer wieder das Körperliche ein letzter Rückzugsraum wie auch ein letztes Kapital ist, das die Figuren der Komödie haben, ist nichts Neues und schon in Bakhtins Überlegungen zur Karnevalisierung herausgestellt worden.

Trotz dieser Zurückhaltung im Historischen enthält der Band eine Sammlung von höchst lesenswerten Einzelanalysen. Wie etwa Lisa Gotto an Emir Kusturicas *Schwarze Katze, weißer Kater* (1998) Neuverwendungen der Strategien folklorischer Lachkulturen zeigt, die sich wenig um die unausgesprochenen Ziemlichkeits-Vorschriften der ‚hohen Komödie‘ oder auch der (durchweg prüden) Hollywoodkomödien scheeren, wie es hier zu einer radikalen Relativierung von Werten und sozialen Hierarchien kommt, so spürt sie einer Widerspenstigkeit nach, die wie eine semiotische Kraft durch das komische Spiel hindurch den Horizont des Alltagsweltlichen ankratzt. Dass dieses Spiel mit Signifikanten nicht allein ein intertextueller Rückschluss der vorgestellten Filme an traditionelle Bedeutungswelten ist, sondern dass es ein Anliegen der Komödie ist, die angespielten Wissensbestände, Stereotypen oder Geschichten selbst in einem semiotischen Prozess zu zerlegen, sie auf Distanz zu bringen und sie so auf ihre Geltungsansprüche zu befragen, ist gleich das Zentrum mehrerer Analysen (Martin Kleppers Überlegungen zu *The Big Lebowski* [1998] oder Burkhard Röwekamps Analyse von *Being John Malkovich* [1999] etwa). Einige der Analysen machen mit spezifischen nationalkulturellen Bedingungen und Traditionen des Komischen bekannt (wie Burkhard Pohls Untersuchung zu dem spanischen Film *Allein unter Nachbarn – La Comunidad* [2000]). Eigens hingewiesen sei auf Jörg Türschmanns Untersuchung zu *Die fabelhafte Welt der Amélie* (2001), in der er das heute eher dem Fernsehen zugehörige Prinzip der Serialität als konstitutives Element des Amélie-Märchens ansieht. Allein aus dem Prinzip der unbegründeten Wiederholung scheint sich eine innere Beziehung der oft nur zufällig zueinander getretenen Einzeltatsachen aufzudrängen, die auf eine Affinität aller Elemente der erzählten Welt hindeutet, die sich wie ein Geheimnis vor dem Zuschauer aufrichtet. Diese Verrätselung wiederum induziert in der Rezeption eine primäre Funktionslust, die das Sinnliche des Zuschauens ebenso betrifft wie das Bemühen darum, den inneren Zusammenhang der erzählten Welt zu begreifen. Das Komische könnte

so in einer seiner Erscheinungsformen als eine Versöhnung des Sinnlichen mit dem Gedanklichen erscheinen, das wiederum mit einer kindhaft anmutenden Zuwendung zu den Sinnpotenzialen der Welt zusammengeht. Spannende Fragen, die das lesenswerte Buch aufwirft.

Hans J. Wulff (Westerkappeln Kiel)