Humoresques 6: Humour et cinéma. Textes réunies par Daniel Royot
Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes 1995, 140 S.,
ISBN 2-910381-11-0, FFr 95,–

„Komisch“ nannte der französische Philosoph Henri Bergson im ersten Jahr unseres Jahrhunderts „jede Verkettung von Handlungen und Ereignissen, die uns die Illusion des Lebens und das deutliche Gefühl eines mechanischen Arrangements zugleich verschafft.“ (*Das Lachen*, Jena 1914, S.48) Als Kritik der mechanischen Arretierung des Lebendigen beschrieb Bergson eine der Hauptfunktionen des Komischen in zumindest assoziativer Nähe zum Kino, das vielleicht nicht zufällig zu einem seiner wichtigsten Agenten werden sollte. Bergsons Betonung der sozialen Dimension des Lachens steht am Ausgangspunkt der einlei-

tenden Bemerkungen des Herausgebers, die den Humor als eine gehobene Form der Paranoia präsentieren, in der dem Lachen als Verteidigungsmechanismus gegenüber einer feindseligen Realität therapeutische Funktion zukommt (S.6). Dieser Ansatz bildet zugleich den Bezugsrahmen für Royots stichwortartigen historischen Abriß der Hollywood-Komödie als einer Reihe von Variationen zur Sublimierung gesellschaftlicher Realität: Von den klassischen Komikern der Stummfilmzeit (Chaplin, Keaton, Lloyd) über die frühe Tonfilm-Burleske der Depressionszeit (Laurel/Hardy, Marx Brothers, W.C. Fields) und die Screwball comedy der Nachkriegsjahre (Capra, Hawks) bis hin zu den die lange Traditionslinie jüdischer Humoristen weiterspinnenden Parodien Woody Allens und Mel Brooks' sowie der aufschlußreichen Verbindung von Humor und Gewalt, die Royot unter der Bezeichnung „l'humour-catastrophe" (S.13) als prägendes Element im zeitgenössischen Hollywood-Kino ausmacht.

Findet man in Leonid Karassevs aphoristisch-philosophischer Reflexion zur Frage, warum die Beschleunigung von Bewegungsabläufen im Kino komisch, die Verlangsamung aber ästhetisch wirkt, noch deutlich den Einfluß Bergsons (S.17-19), so zielt Petr Králs Beitrag zum Fortleben des Mythos und des Rituals in der Filmburleske (S.21-29) unausgesprochen auf die These Walter Benjamins, mit dem Aufkommen des Films verliere die Kunst ihren rituellen Charakter. Eben den entdeckt Král in der zeremoniellen Wiederkehr archetypischer humoristischer Elemente wie z.B. der Tortenschlacht oder der Verfolgungsjagd und versteht sie als Appell an einen vom Gelächter des Publikums sanktionierten öffentlichen Erfahrungsschatz alltäglicher Banalität, dem die Funktion eines kulturellen Initiationsmodus zukomme.

Andere Beträge können dieses zumindest in Ansätzen erreichte weiterführende Reflexionsniveau allerdings nicht für sich beanspruchen. Leonard Freys Untersuchung zum Einfluß der burlesken Theatertradition bei W.C. Fields, den Marx Brothers und Preston Sturges (S.105-112) kann seinem Gegenstand ebenso wenig neue Erkenntnisse abgewinnen wie die Aufsätze von Alain Blayac über Evelyn Waughs Verhältnis zum Film (S. 85-94), A. Emma Sopena Balordi über Tatis *Les Vacances de Monsieur Hulot* (S.95-104), Nicole Vigouroux-Frey über Monty Python (S.115-127) oder Martine Chard-Hutchinson zu Woody Allen (S.129-139).

Von Adolphe Nysenholc wird die breite kulturelle Wirkungsgeschichte Chaplins in Frankreich noch einmal anhand einiger biographischer Details aufgerollt, deren Informationsgehalt sich jedoch ebenfalls weitestgehend aus seit langem veröffentlichten Quellen speist und daher kaum Überraschendes zutage fördert (S.31-39). Weitaus interessanter erscheint dagegen der zweite Beitrag zu Chaplin, der dem spezifischen Geheimnis seiner 'Gags' auf die Spur zu kommen sucht (S.43-53). Die einzigartige Wirkung der Komik Chaplins ensteht laut Francis Bordat in dem außerordentlichen Abstraktionsgrad seiner Filme, in deren zirkulären und elliptischen Bewegungen die Idee hinter dem Bild als eigentliches

Zentrum des Humors sichtbar werde, weshalb sich Chaplins Filme nicht zuletzt in ihrer Wirkung deutlich von anderen Formen der Komik unterscheiden. Während die – Bordat zufolge – rein visuelle Komik eines Buster Keaton beim Zuschauer ein kurzes, explosives, bewunderndes Lachen auslöst, erzeugt der chaplinsche Gag ein sich langsam herausbildendes Lachen der Verunsicherung: Die Frustration der Schaulust ist hier vorprogrammiert.

Der in letzter Zeit an wissenschaftlicher Aufmerksamkeit gewinnenden Animationskomödie sind die analytisch am genauesten argumentierenden Beiträge gewidmet. So etwas wie den ersten Versuch einer Phänomenologie dieses Genres unternimmt Henri Baudin, indem er gegen das Realismusgebot des fotografierten Films in der Nachfolge André Bazins einen Katalog der vielfältigen exzessiv-irrealistischen Strategien aus Beispielen der langen Geschichte des (vornehmlich amerikanischen) Animationsfilms zusammenträgt und auf deren Wurzeln in der populären Burleske des 19. Jahrhunderts verweist (S.55-71). Komplementär hierzu liefert Patricia Deleuils Mikroanalyse „figurativer Codes" (S.73) in Tex Averys *Swing Shift Cinderella* (1945) ein überzeugendes Fallbeispiel dafür, welche Aussagekraft formale Interpretationen der visuellen Struktur auch einer Animationskomödie in Fragen der Narration und ideologischen Funktion eines einzelnen Films annehmen können. So kommen die beiden letztgenannten Beiträge in ihrer kühlen Detailbesessenheit vielleicht jener „Transposition des Moralischen ins Wissenschaftliche" am nächsten, die Bergson in seiner eingangs zitierten Studie als eigentliches Wesensmerkmal des Humors verstand: „Mehrere Autoren [...] haben bemerkt, daß der Humor konkrete Begriffe, technische Einzelheiten, genaue Tatsachen liebt. Ist unsere Analyse genau, so ist das nicht ein zufälliger Zug des Humors, sondern sein eigentliches Wesen." (*Das Lachen*, S. 86)

Michael Wedel (Amsterdam)