

Nicole Kallwies

Plädoyer für eine pragmatische Annäherung an die Filmkomödie

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14434>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kallwies, Nicole: Plädoyer für eine pragmatische Annäherung an die Filmkomödie. In: Nicole Kallwies, Mariella Schütz (Hg.): *Mediale Ansichten*. Marburg: Schüren 2006 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 18), S. 27–34. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14434>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Nicole Kallwies

Plädoyer für eine pragmatische Annäherung an die Filmkomödie

Auch wenn es relativ leicht ist, sofort eine Vorstellung von einem Genre zu gewinnen [...], so ist es doch relativ schwierig, genau zu benennen, welche Elemente für ein Genre notwendig und hinreichend sind. Ein <Genrekern> lässt sich offenbar nur schwer in der Weise definieren, dass er für alle Filme eines Genres zutrifft.¹

Das methodische Vorgehen in der Genretheorie war bislang dominant syntaktisch oder semantisch, oder eine Kombination aus beiden.² Gerade für die Filmkomödientheorie scheinen die bisherigen Genredefinitionen und die methodische Basis unzureichend zu sein. Anstelle der sonst meist mimetischen Vorgehensweise in Form eines Regelkataloges des komischen Plots, der komischen Figurenkonstellation und des komischen Konfliktes soll hier ein pragmatischer Ansatz verfolgt, die Ansätze von Wittgenstein und Peirce für eine pragmatische Sicht des Genre-Begriffs fruchtbar gemacht werden, um sich dann in einem zweiten Schritt auf der Basis dieser Vorüberlegungen dem Genre Filmkomödie anzunähern.³

Der pragmatische Ansatz nach Wittgenstein und Peirce

Wittgenstein spricht sich vehement gegen Definitionen aus. Die Bedeutung eines Wortes ist nach Wittgenstein sein Gebrauch. Wittgenstein zeigt auf, dass Begriffe im alltäglichen Leben in der Verständigung helfen, wir diese beherrschen und dennoch, wenn wir nach einer Definition von ihnen gefragt werden, diese häufig nicht geben können. Begriffe und Wörter haben ihren Platz im Sprachspiel, das unser Gemeingut ist.

So ist es auch mit dem Begriff des Genres, er ist ein Verständigungsbegriff, Teil des Sprachspiels der Kommunikation über Filme. Unser Wissen von Genres hat sich zunächst im praktischen Umgang geformt. Kein Zuschauer wird erst eine Definition der Komödie erlernt haben und dann Filmkomödien ansehen, sondern er kann sich umgekehrt nach und nach, durch Schauen mehrerer Filmkomödien, eine Vorstellung des Genres bilden. Diese Vorstellung ist im Verlauf der Zeit bei fortschreitender Rezeption weiterer Genrefilme offen für Modifikationen. Filmgenres dürfen deshalb nicht als statische Regelsysteme angesehen werden, sondern sind als veränderbare, dynamische Konstruktionen zu verstehen.

Anstelle von ausgrenzenden Definitionen soll Wittgensteins Konzept der Familienähnlichkeiten als Anregung dienen, das Filmgenre durch Eingrenzung zu bestimmen. In § 32 der Philosophischen Grammatik schreibt Wittgenstein über Ballspiele:

Denken wir uns, wir wollen die Ballspiele beschreiben. Da gäbe es solche, wie Fußball, Cricket, Tennis, mit einem ausgebildeten komplizierten System von Regeln; dann aber ein Spiel, das nur darin besteht, dass jeder einen Ball so hoch wie möglich wirft als er kann, endlich eines, wie es kleine Kinder spielen, indem sie einen Ball in beliebiger Richtung werfen und ihn dann wieder holen. Oder es wirft Einer einen Ball aus Freude hoch und fängt ihn wieder, ohne aber mit einem Anderen dabei zu konkurrieren. Vielleicht, wird man manches kein Ballspiel mehr nennen wollen; aber ist es klar, wo hier die Grenze zu ziehen ist?

Wittgenstein sieht Gruppenzugehörigkeit durch Familienähnlichkeiten determiniert. In Anlehnung an dieses Konzept, das die einzelnen Mitglieder einer Familie nicht durch ein allen gemeinsames Merkmal, sondern ein „Netzwerk von Ähnlichkeiten“ verbindet, lassen sich auch Genrefilme durch ein derartiges Netzwerk fassen. Dabei können zwei Filme das eine, andere Filme andere Merkmale teilen. Die Einordnung in eine bestimmte Gruppe ist nach Wittgenstein dadurch legitimiert, dass die Verwendung des Begriffs sich in die Gruppe der Familienähnlichkeiten anderer Verwendungen des Begriffs einreicht.

Der wichtigste, in vielen Ansätzen jedoch außer acht gelassene Nutzer von Genrebezeichnungen ist der Zuschauer. Der Zuschauer benutzt Genrebezeichnungen um sich in der Vielfalt des filmischen Angebotes zu orientieren. Stärker als irgendwelche Plotstrukturen stehen bei dem Umgang mit dem Genre die Erwartungshaltungen im Bezug auf das zeichenhafte Mitgehen im Vordergrund. Im Sinne des Pragmatismus von Peirce und der Sympraxistheorie⁴ von Kloepfer ist ein fiktiver Film weniger dazu gemacht, einen bestimmten Weltausschnitt (Mimesis) zu zeigen, sondern vielmehr, um uns als Adressaten zeichengelenkt in das filmische Universum hineinzuziehen, uns leibhaftig zu berühren und zu immer größerer Gedächtnisleistung und umfassender Sinn-Erfahrung einzuladen.⁵

Relative Dominanz einer optimistischen Grundhaltung

Scheinbar funktioniert die Zuordnung eines Films zum Genre der Filmkomödie in der Praxis. Und dennoch weisen einige Indizien darauf hin, dass die Kriterien der Zuordnung in der Regel zu eng sind. Als Art «Minimaldefinition» für die Zuordnung eines Films zum Genre der Komödie scheint sich im kollektiven

Gedächtnis mimetisch das gute Ende, sympraktisch Komik sowie das Lachen durchgesetzt zu haben, während der spezifisch filmische Diskurs bislang wenig Beachtung findet.⁶ Diese Minimaldefinition ist insbesondere in der Dominanz der mimetischen Kriterien kritisch zu hinterfragen. Was bedeutet ein gutes Ende? Heißt das, dass alle Probleme am Ende gelöst sein müssen? Die Figuren glücklich sind? Oder geht es mehr darum, dass wir als Zuschauer am Ende „glücklich“ oder zufrieden mit der Lösung sind? Wie sieht es mit Komödien aus, in denen am Ende der Protagonist stirbt? Von der Minimaldefinition wären diese Filme eher der Tragödie zuzurechnen, doch was ist, wenn der Tod als Erlösung inszeniert wird, wie es bspw. in *Les invasions barbares* (*Die Invasion der Barbaren*, 2003) der Fall ist?

Auch die zweite Minimaldefinition, das Lachen, erscheint zu eng gefasst. Einige Zuschauer werden eventuell *Le goût des autres* (*Lust auf anderes*, 2000) spontan nicht als Komödie bezeichnen, wenn sie mit Lachen ausschließlich an das laute Lachen denken. Jedoch ist dies nur eine Form einer in sich unendlich vielfältigen Körperreaktion mit verschiedensten Nuancierungen wie fröhlich, süffisant, höhnisch, derb, schelmisch, begeistert, verblüfft, überheblich, aggressiv etc. Sie reicht von dem lauten, geöffneten Lachen bis hin zum ebenfalls nach außen getragenen, aber lautlosen Lachen, dem leisen, nach innengerichteten Lächeln und kaum sichtbaren Schmunzeln. Lachen in dieser Bandbreite drückt einerseits Sympathie und gelöste Stimmung aus, andererseits gibt es auch das aggressive, zynische oder schadenfreudige Lachen. Die Art des Lachens ist vielfältiger Natur, vom Verlachen, zum Weglachen mit verschiedenen Ausprägungen, bis hin zum Mitlachen mit einer Figur, dem Lachen aus Freude über die Eignung für eine wundersame Welt, aus Lust am Aufdecken von Wortspielen oder versteckten Bedeutungen, aus Überraschung, dem verzweifelten Lachen angesichts einer überfordernden Situation oder am Abgrund einer Katastrophe. Einerseits ist Lachen ein spontaner Vorgang, andererseits benötigt Lachen häufig Hintergrundwissen und Verstehen. Lachen ist damit ein sehr komplexer Ausdruck und die erste Minimaldefinition ist – besonders wenn ausschließlich das laute Lachen als Kriterium anerkannt wird – zu eng gefasst. Gerade in der aktuellen Filmkomödie tritt das laute Lachen zunehmend in den Hintergrund und macht subtileren Ausprägungen Platz, die Filmkomödie schöpft aus der aufgezeigten Komplexität.

Doch auch das Kriterium des Lachens in seinen verschiedenen Ausprägungen erlaubt noch keine eindeutige Zuordnung zum Genre der Filmkomödie, auch in

anderen Genres wie im Melodrama oder im Actionfilm kann der Zuschauer lächeln, schmunzeln, lachen. Umgekehrt wird man bei einigen Komödien eine Zeitlang gar Bestürzung empfinden, oder, wie in *Un air de famille* (*Typisch Familie*, 1996), zwischen Lächeln und betroffener Anteilnahme oszillieren. Neale hat das Problem der Genrezuordnung mit einer Differenzierung notwendiger und möglicher Bedingungen zu beheben versucht. So ist nach Neale heterosexuelles Begehren, was er dem Melodrama und dem Musical zugeordnet hat, keineswegs nur in diesen Genres vorzufinden. Dennoch sieht er dieses Merkmal für die beiden genannten Genres zentraler als für andere Genres: „its presence is a necessity, not a variable option.“⁷

Anstelle von Neales Kriterium der notwendigen und variablen Bedingung soll hier der von Jakobson geprägte Begriff der relativen Dominanz für eine Differenzierung genutzt werden. Genau wie in jeder Kommunikationssituation eine relative Dominanz verschiedener Faktoren vorliegt, kann man die Komödie besser fassen, wenn man eine relative Dominanz einer optimistischen Grundhaltung, verbunden mit den vielfältigen Formen des Lachens, als Kriterium betrachtet. Dieses Konzept lässt zu, dass der Zuschauer zeitweilig in ernste Betroffenheit versetzt wird, während umgekehrt andere Genres, in denen andere Mit-handlungsangebote und Emotionen dominieren, ausgeschlossen werden.

Analyse des Lachens als intersubjektives Angebot

Im Gegensatz zum Forschungsstand zur Komödie gibt es zur Komik und zum Lachen eine Fülle an Literatur. Holland zeigt auf, dass es ca. 1500 Werke über das Lachen gibt und dennoch keine in ihrer Definition uneingeschränkt akzeptiert wird.⁸ Die für eine Analyse filmischer Komik hilfreichen Komik- und Lachtheorien rücken jeweils unterschiedliche Aspekte in das Zentrum, lassen die für eine wissenschaftliche Analyse wichtige Frage nach der Intersubjektivität von Komik jedoch außen vor. Häufig bleibt unbeachtet, dass Komik und Lachen notwendigerweise ein wahrnehmendes Subjekt involviert. Lachen in den dargelegten vielfältigen Veräußerungsformen ist jedoch eine Antwort in einem Kommunikationsprozess, der nicht gemäß der französischen Semiologie nach Saussure dyadisch, sondern mit dem Pragmatiker Peirce triadisch verstanden werden muss.⁹ Das mit der Komik intendierte Lachen ist im Sinne von Peirce *«Firstness»*, das heißt eine Möglichkeit. Komik kann als komisch empfunden werden und Lachen hervorrufen, jedoch ist dies nicht notwendigerweise der Fall. Mikos stellt treffend fest, dass Komik zwar in den textuellen Strukturen

angelegt ist, sich aber im Zuschauer vollenden muss.¹⁰ Die Wichtigkeit des Betrachters klingt bereits bei Jean Paul und Vischer an und wird auch von Plessner betont.¹¹ Der Zuschauer mit seinem persönlichen Geschmack, seinen Erfahrungen und seiner Gemütsverfassung macht die Relation von Komik und Lachen äußerst komplex. Nach Holland impliziert die Frage nach dem Lachen immer weitergehende Fragen nach der Art unserer Wahrnehmung.¹² Er geht so weit, zu behaupten, dass unsere Reaktionen auf das Werk immer rein subjektiv sind. Man lache immer aus persönlichen Gründen, weshalb er fordert, vor jede Erklärung des Lachens ein einschränkendes „für mich“ hinzuzufügen.

Heißt das nun, dass keine wissenschaftlichen Analysen von Filmkomödien möglich, alle Analysen subjektiv sind? Der Pragmatismus nach Peirce lehrt uns, dass wir durchaus intersubjektive Analysen erreichen können. Zum einen haben wir als Menschen eine ähnliche Sozialisation durchlaufen und teilen innerhalb einer Kultur kollektive Wertevorstellungen. Subjektivität entsteht erst aus gesellschaftlicher Prägung und hat, wie Kloepfer betont, „Intersubjektivität als notwendiges Pendant“.¹³ Zum anderen ist eine Reaktion wie das Lachen in dem Moment, wo ich sie zeige, ein öffentliches Zeichen, das ich mit anderen teilen kann. Zum dritten entsteht insbesondere das Lachen über komische Momente im Film nicht in einem luftleeren Raum, sondern es wird durch die filmischen Zeichen hervorgerufen und kann in einer wissenschaftlichen Analyse an sie zurückgebunden werden.

Müller-Freienfels sieht in als „komisch“ bezeichneten Situationen „eine Objektivierung einer als typisch gesetzten subjektiven Reaktion“.¹⁴ Lefebvre unterscheidet <feeling> und <emotion>: Unter <feeling> fasst er subjektive Empfindungen, die an den Moment der Empfindung gebunden sind, während <emotion> eine Verallgemeinerung dieser Empfindungen ist, die uns einen kommunikativen Austausch ermöglicht.¹⁵ In ähnlicher Weise kann ich mit der Aussage, dass eine bestimmte Sequenz komisch ist, die während dem Film empfundene Komik beschreiben und intersubjektiv zugänglich machen. Intersubjektivität über die in der Komödie angebotene Komik und das Lachen wird möglich, indem die Komik einer Filmsequenz mikrostrukturell analysiert wird. Eine wirkungsästhetische Vorgehensweise kann das jeweils subjektive Komikempfinden intersubjektiv zugänglich machen, indem sie die Strukturen offen legt, denen unsere Reaktion und die im Rahmen der Analyse erfolgte Verallgemeinerung entspringt. Zwar kann der ein oder andere Zuschauer über eine bestimmte Art von Komik nicht lachen, dennoch kann er im Austausch und in der Analyse die Gründe, die

die anderen zum Lachen animiert haben, teilen, oder auch in Frage stellen. So wird gerade in der wissenschaftlichen Analyse eine Basis ermöglicht, die nicht beliebig ist, sondern sich in wirkungsästhetischer Vorgehensweise immer wieder an die filmischen Strukturen zurück bindet.

Analyse der Filmkomödie in der Komposition

Die Komödie ist ein dynamisches, in zukünftigen Entwicklungen offenes Genre. Eine Beschäftigung mit der Komödie ist aufgrund der Entwicklung des Genres pragmatisch in einem Kontext konkreter Filmkomödien anzugehen.¹⁶ Filmkomik gibt es nicht in einem losgelösten Raum, sondern nur im filmischen Kontext. Je nach Kontext, Erwartungshaltung und diskursiver Gestaltung – wozu natürlich auch Atmosphäre, Lichtführung, Farbgestaltung etc. gehört – kann bspw. ein Überraschungseffekt Lachen oder Schrecken hervorrufen.¹⁷ Losgelöste Kriterien in Form von typischen Plotstrukturen, Figuren etc. sind wenig aussagekräftig. Der filmische Diskurs ist notwendigerweise in jede Annäherung an die Filmkomödie einzubeziehen. In vielen theoretischen Annäherungen der Filmkomödie wird das Diskursive, die Besonderheit des Mediums jedoch außer acht gelassen, Definitionen aus Philosophie, Narrativik und dem Theater auf den Film übertragen. Die Theaterkomödie und die Filmkomödie weisen zwar Gemeinsamkeiten auf, die eine Nutzung theoretischer Überlegungen in einem Medium für das andere Medium fruchtbar machen können, doch sind die filmographischen Verfahren, besonders die der Kamera und Montage, sowie die vielfältigen technischen Möglichkeiten eine dem Film eigene, essentielle Komikquelle.

Im Gegensatz zu Zehrer, der die Komik- und Lachttheorien für die Analyse von konkreten Komikverfahren als wenig fruchtbar erachtet, wird hier der Standpunkt vertreten, dass sie im Gegenteil sehr nützlich sein können. Jeder dieser Ansätze, sei es das Lachen als soziale Geste und Kritik an Erstarrungen (Bergson), als Grenzreaktion auf unbeantwortbare Situationen (Plessner), als Wertungsausdruck (Stern), als plötzliche Auflösung einer Erwartung in Nichts (Kant) oder das von Bachtin analysierte Lachen aus vitaler Lebensfreude, wird benötigt, um die im optimalen Fall in kompositorischer Ballung synergetisch zusammenwirkenden Komikverfahren erfassen zu können.

Dabei ist die Filmkomödie mitsamt ihren komischen Verfahren sowohl in der Diachronie als auch in der Synchronie zu komplex, um sie in zeitlosen, festste-

henden Definitionen erfassen zu können. Anstatt nach DER Komödientheorie zu streben, plädiere ich hier für eine pragmatische und wirkungsästhetische Sicht, die die Wirkung auf den Zuschauer untersucht und intersubjektiv zugänglich macht, die Komik der Filmkomödie und das Lachen nicht als Automatismus, sondern als aktualisierbare Möglichkeit sieht, und die Analyse des Genres Filmkomödie in einen Kontext konkreter, nach Wittgensteins Konzept der Familienzugehörigkeit zu gruppierender Werke einbindet.

-
- ¹ Hickethier, Knut: „Genretheorie und Genreanalyse“. In: Felix, Jürgen (Hg.), *Moderne Filmtheorie*. Mainz: Bender Verlag 2002, S. 79.
 - ² Altman schlägt einen semantisch-syntaktischen Ansatz vor (vgl. Altman, Rick: „A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre“. In: Barry Keith Grant: *Film genre reader III*. Austin: University of Texas Press 2003, S. 27-41.
 - ³ Mast identifiziert bspw. acht Plotstrukturen der Komödie (Mast, Gerald: *The comic mind. Comedy and the movies*. Chicago: University of Chicago Press² 1979). Sobchak sieht im Plot ebenfalls den wichtigsten Aspekt des Genrefilms (vgl. Sobchack, Thomas: „Genre Film: A classical experience“. In: Barry Keith G. (Hg.): *Film genre reader III*. S. 103-114).
 - ⁴ In Anlehnung an Novalis sowie an Humboldts Leitthese der Kommunikation als wechselseitigem Erwecken von Vermögen hat Kloepfer den Begriff der <Sympraxis> entwickelt. Als textimmanente Pragmatik bezeichnet Sympraxis alle zeichengesteuerten Formen des Mithandelns, die den Leser involvieren und ihn sukzessiv dazu bringen, sich mit all seinen Vermögen auf das Kunstwerk einzulassen. Sympraxis deckt im Sinne von Peirces' emotiven und energetischen Interpretanten insbesondere den Aspekt der Sinnerfahrung ab.
 - ⁵ Kloepfer hat die Wichtigkeit der in der Forschung kaum beachteten, leibhaftigen Involvierung betont. In der Wissenschaft dominiert dagegen häufig die Einstellung, dass der Forscher „von der eigenen Leibhaftigkeit abstrahieren“ muss. Die Folge ist ein Wiedererkennen vorgegebener, altbekannter Schemata. Um Habitualisierungen zu durchbrechen, neue Sinnebenen für sich zu entdecken, bedarf es zunächst einer leibhaftigen Berührung (vgl. Kloepfer, Rolf: „Die Konzeption einer neuen Blickweise für die eigene Geschichte – Sauras Film *Cría Cuervos*“. In: Teuber, Bernhard und Horst Weich (Hg.): *Iberische Körperbilder im Dialog der Medien und Kulturen*. Frankfurt a. M.: Vervuert 2002).
 - ⁶ „So begrenzt der Konsens ist [...]: es gibt neben dem Element guter Ausgang ein weiteres, das von der Mehrheit der Benutzer als zentrales Merkmal angesehen wurde und wird: das Wirkungselement *Lachen* und/oder sein strukturelles Pendant *Lächerlichkeit* bzw. Komik“ (Profitlich, Ulrich: „Komödien-Konzepte ohne das Element Komik“. In: Simon, Ralf (Hg.): *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*. Bielefeld: Aisthesis 2001).
 - ⁷ Neale, Steve: *Genre*. London: British Film Institute 1980, S. 23.
 - ⁸ Holland, Norman: *Laughing: A psychology of humor*. Ithaca, London: Cornell University Press 1982.
 - ⁹ Kloepfer zeigt auf, dass die östliche Semiotik im Gegensatz zu der Semiologie in der Nachfolge Saussures die „Vielfalt dynamischer Zeichensysteme [...] in ihrem spannungsreichen Zusammenwirken“ anerkennt (Kloepfer, Rolf: „Film als Dialog – Östliche Semiotik (Bachtin, Jakob-

son u.a.) und fernöstliche Praxis (Kurosawas Rashomon)“. In: Koch, Johann et al. (Hg.): *Strukturalismus. Osteuropa und die Entstehung einer universalen Wissenschaftskultur der Moderne*. Heidelberg: Synchron 2000).

- ¹⁰ Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK 2003.
- ¹¹ Jean Paul und Theodor Vischer sehen das Komische erst im Subjekt verwirklicht: “Das Komische [...] nie im Objekte wohnt, sondern im Subjekte (Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. Hamburg: Meiner 1990). Bei Vischer heißt es: “Die verschiedenen Formen des Komischen nur im Subjekt Platz haben” (Vischer, Theodor Friedrich: *Über das Erhabene und Komische*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967).
- ¹² Holland: Laughing: A psychology of humor.
- ¹³ Kloepfer, „Die Konzeption einer neuen Blickweise für die eigene Geschichte – Sauras Film *Cría Cuervos*“, S. 12.
- ¹⁴ Müller-Freienfels, Richard: *Das Lachen und das Lächeln: Komik und Humor als wissenschaftliche Probleme*. Bonn: Leuchtturm-Verlag: 1948, S. 26.
- ¹⁵ Es handelt sich bei dieser Unterscheidung um bislang unveröffentlichte Gedanken von Martin Lefebvre, die mir für meinen Ansatz fruchtbar erscheinen.
- ¹⁶ Cavell bspw. hat eine Gruppe amerikanischer Filmkomödien der 30er und 40er unter dem Begriff der „comedy of remarriage“ erfasst und ansprechend analysiert (vgl. Cavell, Stanley: *Pursuit of happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge: Harvard University Press 1981).
- ¹⁷ Olson zeigt, dass Termini wie Inkongruenz und Widersprechung in dieser Allgemeinheit aufgrund ihres polyvalenten Charakters unzureichend für eine Definition der Komödie sind und auch nicht ausschließlich in der Komödie vorzufinden sind (vgl. Olson, Elder: *A theory of comedy*. Bloomington: Indiana University Press 1968).