

Nicole Kallwies

Chancen polyvalenter Filmkomödien: Eine kontrastive Analyse von LE FABULEUX DESTIN D'AMÉLIE POULAIN und TANGUY

2005

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14417>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kallwies, Nicole: Chancen polyvalenter Filmkomödien: Eine kontrastive Analyse von LE FABULEUX DESTIN D'AMÉLIE POULAIN und TANGUY. In: Thomas Barth, Christian Betzer, Jens Eder u.a. (Hg.): *Mediale Spielräume*. Marburg: Schüren 2005 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 17), S. 43–50. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14417>.

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

Chancen polyvalenter Filmkomödien: Eine kontrastive Analyse von *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* und *Tanguy*

In Frankreich erfreut sich die nationale Filmkomödie einer großen Beliebtheit. Gerade die französischen Komödien können mit den amerikanischen Produktionen um die Publikumsgunst konkurrieren.¹ Denn während das französische Publikum zwar amerikanische Actionfilme bevorzugt, ist ihr eigener Komödien-Stil den Franzosen doch am liebsten.² Trotz dieser Popularität mangelt es bislang an wissenschaftlicher Beachtung.³

Die aktuelle französische Filmkomödie räumt narrativen Strukturen sowie Dialogen größeren Platz ein. Der Zuschauer erlebt die Komödie durchaus nicht nur als Abfolge von Lacheffekten, die „anderweitige Handlung“ (Hartmann) hat zunehmend an Bedeutung gewonnen.⁴ Subtile Filmkomödien wie *Chacun cherche son chat* (Klapisch 1998) zeigen, dass eine Komödie durchaus nicht nur von vielen Gags durchdrungen sein muss. Eine Typologie der aktuellen französischen Filmkomödie reicht von Komödien mit dominantem komischen Paradigma, die primär Mithandlungsangebote (Sympraxen)⁵ des lauthalsen Lachens offerieren, subtilen Komödien, die einen maximal zum Lächeln auffordern bis hin zu tragikomischen Komödien oder den in Frankreich sehr beliebten Kultkomödien, wie *Le père Noël est une ordure* (Poiré 1982), *Les bronzés* (Leconte 1978) und anderen. Hier soll nun die Aufmerksamkeit auf das Phänomen der polyvalenten französischen Filmkomödie gelenkt werden.

Die polyvalente französische Filmkomödie des ausgehenden letzten und beginnenden neuen Jahrhunderts bietet dem Zuschauer jenseits der heiteren Oberfläche tiefsinnige und vielschichtige Mithandlungsangebote. Mit der Sicherheit des durch das Genre implizierten „guten Endes“ ermöglicht sie für ein in sich differenziertes Publikum die Annahme problematischer Situationen. Sie erreicht sowohl im In- als auch im Ausland eine große Bandbreite der Gesellschaft und vermag in ihrer Leichtigkeit und ihrem filmischem Raffinement dem Zuschauer mit und über die vielfältigen Arten des Lachens, vom distanzierten Verlachen bis hin zum annehmenden Mitlachen, leisen Lächeln, Schmunzeln etc., Sympraxen anzubieten, die imstande sind, weit in das Vorbewusste einzudringen.

Häufig kommt es in der französischen Filmkomödie zu einer Verschiebung der gewohnten Funktionshierarchie während der Rezeptionszeit. Über die traditionsreiche „Leichtigkeit“, welche die französische Filmkomödie aus der Theatertradition fortgeführt hat, und ein witziges, häufig in der Exposition sich ballendes, komisches Verhaltensangebot wird die Bereitschaft des Zuschauers zum Einlassen hergestellt. Durch das anfängliche Amüsement und die Erwartung

eines guten Endes wird – in ästhetisch reichen Komödien – die Funktionslust des Zuschauers, die Freude am scheinbar mühelosen und dennoch erfolgreichen Lernen mit den filmischen Strukturen (Deuterolernen)⁶ gefördert. Im Hauptteil kann so die geballte Problemorientierung und die Involvierung der eigenen Person stärker fokussiert werden. Gerade die polyvalente französische Filmkomödie bietet in ihren Spitzenleistungen sowohl Momente der Entspannung als auch gleichzeitig vielschichtige Lernangebote und häufig die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen oder sozialpsychologischen Problemen, welche sonst äußerst schwierig anzusprechen sind.

Eine Revidierung der eigenen Wirklichkeitskonstruktion fällt in der Regel äußerst schwer. Die Menschen sind bemüht, die Herrschaft über sich und ihre Wirklichkeitskonstrukte zu behalten. Je mehr ein Film sich nun anstrengt, sie im Innersten zu berühren, desto größer ist häufig die Aversion, denn gerade die tiefsten, besonders wenig bewussten Gewohnheiten werden von uns vehement verteidigt.⁷ Über eigene Schwächen zu reden ist häufig sehr schwer, und viele Menschen können sich nur mühsam öffnen. Nimmt der Zuschauer eine zu distanzierte Rezeptionshaltung ein, kann der Film seine Wirkung häufig nicht entfalten, denn wir sind aus Angst, unsere Souveränität aufzugeben, blockiert. Wir fühlen uns schutzlos und verweigern ein Annehmen, das uns zu stark involvieren könnte. Gerade ein komischer und humorvoller Film kann den Zuschauer durch die scheinbare Zwangslosig- und Leichtigkeit und die Gewissheit des guten Endes dazu bringen, diese Herrschaft über sich selbst aufzugeben (Plessner)⁸, in einem doppelt gefahrenfreien Raum eigene Einstellungen zu überprüfen,⁹ die eigene Wirklichkeitskonstruktion in Frage zu stellen und sich für alternative Werte- oder Lebensmodelle zu öffnen.¹⁰

***Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*: Eine polyvalente Filmkomödie, die zur Entdeckung des eigenen Reichtums anleitet**

Le fabuleux destin d'Amélie Poulain (Jeunet 2001) ist eine in jeder Hinsicht polyvalente Filmkomödie. Die Komikelemente ballen sich in der Exposition, während sie über weite Teile des Films in den Hintergrund treten. Bereits in der Rahmenhandlung wird unsere Wahrnehmung durch skurrile Einfälle deautomatisiert. Mit der ersten Einstellung werden wir in eine in atmosphärisch gelbes Licht getauchte Straße versetzt. Die Kamera folgt einer bis ins kleinste Detail charakterisierten Mücke, die dann kurzerhand überfahren wird. Der Zuschauer baut eine sich in diese Atmosphäre einlassende Erwartungshaltung auf, die mit dem Überfahren jäh in sich zusammenfällt und durch diese schnelle, unerwartete Auflösung einen Schwenk ins Komische erfährt.¹¹

Mit der nächsten Einstellung werden wir in ein Büro auf Montmartre versetzt. Durch das Fenster ist ein strahlend-blauer Himmel wahrzunehmen, doch auch die kurzweilig evozierte Frühlingsidylle wird unterbrochen, indem der Mann den Namen seines besten Freundes aus dem Adressbuch streicht. Wir verstehen, dass der Freund gestorben ist, was eigentlich keineswegs komisch ist, was allerdings durch die filmische Gestaltung und die Metapher des Ausstreichens eines Menschen – als wäre dieser eine leblose Sache – nach Bergson¹² komisch wirkt.

In das folgende Bild versetzt, sieht der Zuschauer magisch im Wind tanzenden Gläsern zu. Der umgekehrte Vorgang der *<mécanique plaqué sur du vivant>*¹³ lässt uns schmunzeln: nicht ein Mensch wird mechanisch erfahrbar, sondern einer Sache werden menschliche Eigenschaften zugesprochen. Gleichzeitig erhalten wir einen ersten Hinweis auf das zentrale Thema der kleinen Wunder des Alltags. Auch die Eltern werden als unbeweglich und mechanisch erfahrbar dargestellt – nur die Kamera ist in steter Bewegung und zoomt auf sie zu. Dieses Verhältnis von Figuren und Kamera entspricht nicht unseren Sehgewohnheiten, was die Komik durch Deautomatisierung verstärkt.

Die Sympraxis des Verlachens oder lauthalsige Lacher hervorrufende Gags dominieren nicht, vielmehr fungiert die auf mehreren Ebenen entfaltete Komik als Angebot zur Einnahme einer lebensbejahenden Grundhaltung. Die Komikangebote können zum einen auf einer oberflächlicheren Ebene rezipiert werden und für entspannendes Vergnügen sorgen. Zum anderen bieten sie gleichzeitig tiefergehende Sinnebenen an, die der Zuschauer je nach Kompetenz für sich entdecken kann. Die Komik ermöglichen polyfunktional eine Herauslösung des Menschen aus seiner alltäglichen Starrheit hin zu einer dynamischen Lebendigkeit. Sie laden den Zuschauer zur Wahrnehmung und Umwertung ein¹⁴, zu einer positiven Annahme einer Welt, die durch alltägliche Situationen zu verwundern mag. In der Exposition wird der Zuschauer durch die komische Ballung geprägt, er wird von Anfang an eingeladen, sich fallen zu lassen und eine humoristische Grundhaltung einzunehmen.

Jeunets fabelhafte Welt erscheint einfach, amüsant und leicht verständlich. Er konfrontiert die Zuschauer jedoch bereits in der Rahmenhandlung mit einer derartigen Reizfülle, dass die meisten Zuschauer selbst bei mehrmaliger Rezeption nicht alle Wirkungsangebote aufspüren können. Diese Filmkomödie ist jedoch so polyvalent, dass trotz der großen Komplexität kaum ein Zuschauer mit einem Frusterlebnis aus dem Kino gehen wird. Die Fülle an Wirkungsebenen verspricht auf jeder einzelnen Rezeptionsebene spezifischen Genuss. Das Gefühl der Überforderung entsteht erst bei intensivem Nachdenken und im Rahmen der Bemühung einer analytischen Annäherung. Während „einfach gestrickte“ Filme im Verlauf der Zeit immer ersichtlicher werden, geht diese Filmkomödie den umgekehrten

Weg. Kein Zuschauer wird überfordert, doch stehen für diejenigen, die tiefer gehen wollen und bereit sind, die vermeintlich einfache Plotstruktur näher zu betrachten, immer neue Herausforderungen bereit, was größte Freude in der Entdeckung der reichen Angebotsvielfalt bereiten kann.¹⁵

Der Zuschauer wird gleich zu Beginn, ohne dass er sich durch einen Vorspann langsam auf die Filmrezeption einstellen kann, mit einer immensen Geschwindigkeit konfrontiert. Der Erzähler spricht sehr schnell und es findet ein rapider Einstellungswechsel statt. Die Polyvalenz des Films im gleichzeitigen Angebot unterschiedlicher Eindrücke wird sowohl auf mimetischer als auch auf diskursiver und sympraktischer Ebene ikonisiert. Innerhalb von nur wenigen Sekunden erhalten wir eine raffinierte Komposition aus vielen Details und wichtigen filmischen Motiven, die zunächst eine sofortige Verarbeitung verhindern. Der sich einlassende, kompetentere Zuschauer jedoch wird immer mehr Zusammenhänge dieser Details wahrnehmen können und sich lustvoll die angebotene Sinniefe erschließen.

Im Hauptteil dominiert das anderweitige Handlungssyntaxma in Form der Geschichte von Amélie und vieler weiterer, mehr oder weniger stark markierter Geschichten. Das Tempo wird langsamer, das anfänglich geballte Lachen wird durch Probleme der Figuren rhythmisiert. Auf der Referenzebene könnte Amélies Kindheit einen Tragödienstoff bilden: Von ihren Eltern hat sie nie die notwendige Liebe und Aufmerksamkeit erfahren, ihre Mutter starb früh und der Vater ist nur noch auf den Gartenzwerg fixiert. Die komischen Verfahren werten diese eigentlich tragischen Prägungen jedoch um und sorgen dafür, dass der Zuschauer sie keinesfalls als tragisch erfährt. Gleichzeitig wertet Amélie auf mimetischer Ebene um und mit ihr leiten die diskursiven Verfahren den Zuschauer an, seine Augen zu öffnen. Mit Durchbrechungen gewohnter Sichtweisen bringt Jeunet den sich einlassenden Zuschauer dazu, „verwunderbar“ zu werden und die scheinbar kleinen und doch wunderbaren Sinneseindrücke des Alltags wahrzunehmen.

Das Spiel mit anderen Genres durch Kombination verschiedener Elemente des Märchens (Stimme des Erzählers, märchenhafte Moral), der Liebesgeschichte (Amélie und Nino) und des Detektiv- und Abenteuerfilms (die Suche nach Bretodeau) bereichert die Sympraxis. Es steht im Rahmen der ökonomischen Zeichenverwendung Jeunets, denn mit der Evokation verschiedener Genres nutzt der Regisseur die damit verbundenen Erwartungshaltungen. Mit kleinstem Zeichenaufwand werden komplexe Rezeptionshaltungen hervorgerufen. Die filmische Wirkung kann, gerade weil Jeunet sich nicht auf einfaches Zitieren stereotyper Genrekonventionen reduziert, sondern mit diesen Konventionen spielt, potenziert werden. Gleichzeitig erhöht das Spiel mit den Genres die Polyvalenz, indem es

auch die Zuschauer anspricht, die die Sympraxis des Mithoffens, der Spannung oder des Miträtselns suchen.

Der Zuschauer kann in dieser Filmkomödie nicht nur lachen und schmunzeln, mithoffen, mitbängen, sich mitfreuen etc., sondern auf vielen Ebenen das wichtige Gefühl der Eignung und eigenen Autorschaft erleben, sei es in der einfachen Antizipation der Reaktionen des Gemüsehändlers (evidentere Ebene), im Miträtseln oder in der tiefergehenden Involvierung seiner eigenen Person (höchste Ebene). Im Zentrum steht von Anfang an die Wahrnehmbarkeit, die vielen Menschen im Alltag, im Stress unserer Zeit und der damit verbundenen automatischen Zeichenverarbeitung fehlt. Wir bekommen durch Amélie Details und alltägliche Reichtümer so vorgeführt, dass wir merkfähig werden. Das in dieser Filmkomödie sehr ausgeprägte ästhetische Prinzip leitet uns an, uns selbst in unseren latenten Vermögen zu entdecken, wobei wir gleichzeitig immer wieder durch ästhetischen Genuss, durch skurril-komische Einfälle und hohe Kompetenz in der Nutzung der filmischen Möglichkeiten erfreut werden. Alle drei horazischen Wirkdimensionen werden uns – in einem Film verdichtet – offeriert und es liegt an uns, ob wir in der Lage sind, mehrere Ebenen anzunehmen, oder ob wir uns auf eine Ebene konzentrieren.

***Tanguy*, eine eindimensionale Filmkomödie in amerikanischer Tradition**

Tanguy (Chatiliez 2001) verfügt mit Sabine Azéma und André Dussolier über eine Starbesetzung und hatte auch gute Boxoffice-Ergebnisse. Die Komposition des Themas „Nesthocker“ ist durchaus innovativ und amüsant: Die Konstellation von klammernden Eltern, die an ihren vorzeitig in die Unabhängigkeit strebenden Kindern festhalten, wird gemäß der in den westlichen Industrienationen zunehmend verlängerten Jugend karnevalesk umgedreht, eine <monde à l'envers>¹⁶ wird entfaltet. Hier ist es der Sohn, der an den Vorteilen des familiären Nestes festhält, während die Eltern sich bald nach einem Privatleben ohne permanente Präsenz ihres Sohnes sehnen. Chatiliez durchbricht die klischeehafte Vorstellung des Nesthockers, denn *Tanguy* ist gerade nicht das zurückgebliebene, in jeder Hinsicht unbeholfene Kind. Er ist im Gegenteil charmant, von den Frauen begehrt und sehr intelligent. Sein Verweilen im Familiennest basiert gerade nicht auf einem Mangel an Möglichkeiten, sich sein eigenes Heim zu schaffen.

Die Komik, die im Film entfaltet wird, entspringt zu großen Teilen dieser Verkehrung, in der sich nicht der Sohn, sondern die Eltern nach Unabhängigkeit sehnen. Die Streiche, die sie sich ausdenken, haben den Anspruch, als Lachangebote zu funktionieren, jedoch sind sie nur punktuell und in ihren Anfangsstadien komisch. Nach Aristoteles und ihm folgend Bergson können wir nur dann über das Leid anderer lachen, wenn niemand dabei verletzt wird und derjenige es in

unseren Augen verdient oder eine andere Figur ihre Situation dadurch verbessern kann. Jedoch ist hier beides langfristig nicht der Fall. *Tanguy* verhält sich zwar wie ein Schmarotzer und ist zu Beginn des Film mit seiner übertrieben penetran-ten Höflichkeit so „aalglatt“, dass der Zuschauer ihm kleinere Streiche zunächst durchaus gönnt. Später verliert sich dies jedoch über weite Strecken des Films, während im Gegenzug die Streiche immer radikaler werden.

Kurzfristig spricht diese Filmkomödie – zunächst durchaus wirkungsvoll – die Schadenfreude des Zuschauers an. Die ersten „harmlosen“ Streiche wie der eingelaufene Pullover oder die nächtliche Ruhestörung sind noch amüsant. In der Gesamtkomposition besteht jedoch ein störendes Missverhältnis zwischen Aufwand und Ergebnis: Der Kauf eines Fisches, um einen üblen Geruch in der Wohnung zu erzeugen und das zerstörte Rücklicht sind in dem Maß unangemessen, wie sie übertrieben erscheinen und für die Eltern selbst erhebliche Nachteile mit sich ziehen. Die Streiche wiederholen sich, wobei sie gleichzeitig immer radikaler werden und immer weniger erfreuen können.¹⁷ Wenn *Tanguy* sich den Fuß am Nagel aufreißt und er durch den Tennisball des Vaters im Krankenhaus landet, ist die von Bergson geforderte Anästhesie des Herzens nicht mehr gegeben. Nachdem der Zuschauer zu Beginn eingeladen wurde, eine Komplizenschaft mit den Eltern zu entwickeln, wird diese durch Maßlosigkeiten aufgebrochen. Spätestens zu dem Zeitpunkt, als sie *Tanguy* wie ein Kleinkind behandeln und Vater Paul gar zwei Männer bezahlt, die *Tanguy* beseitigen sollen, wird der Zuschauer in seiner Sympraxis orientierungslos.

Das eigentlich gesellschaftlich bedeutungsvolle Thema Nesthocker, die Folgen eines allzu liberalen Erziehungsstils können zunächst noch erfreuen und zum Lachen animieren. Chatiliez zeigt vom Ansatz her ein zentrales Problem auf, jedoch wird dieses nicht ernst genommen und nicht sinnstiftend entfaltet. Am Ende führt *Tanguy* sein Nesthockerleben in China fort, die Chance einer alternativen Wirklichkeitsentfaltung wird damit verspielt. Der Zuschauer erhält weder polyvalente Mithandlungsangebote noch wird er durch verschiedene Geschichten involviert. Paul hat keine eigene Geschichte, Edith erhält außerhalb der Nesthockerproblematik nur durch kleine Sequenzen ein Eigenleben. Die Großmutter, eine durch ihre Luzidität herausragende, amüsante Figur, wird auch nur in Bezug auf das von ihr immer wieder angegriffene Nesthockersyndrom aktiv. Alles dreht sich um die Geschichte des Nesthockers *Tanguy*, welche chronologisch erzählt wird und den Zuschauer weder durch Rück- noch durch Vorgriffe fordert.

Der Zuschauer erhält von Anfang an einen raschen Einstieg in den Film, ihm werden lediglich einfache Sympraxen im zeichenhaften Erschließen abgefordert, die dann im Anschluss direkt bestätigt werden. Ediths verhängnisvolles Versprechen: „tu pourras rester à la maison toute ta vie“ am Ende des Vorspanns wird beispielsweise mit einem Paukenschlag markiert. Der Zuschauer erhält nicht

die Chance, sich die Bedeutung dieses Versprechens selbst zu erschließen, er bekommt diese Einsicht regelrecht aufgedrängt. Nur wenige Sequenzen – wie die Anfänglichen, in denen Ediths Unmut langsam aufkeimt oder einige Schlüsselsequenzen – fordern dem Zuschauer zur Entfaltung seiner Sympraxen ein Erinnern an vergangene Sequenzen oder eine vertiefte Wahrnehmung ab.

Die Endsituation ist der Ausgangssituation sehr ähnlich, nur dass *Tangy* das Nest gewechselt und eine neue Familie gefunden hat. Genauso wenig wie er sich im Verlauf des Films entwickelt hat, konnte der Zuschauer mit dem Film lernen. Dem Rezipienten werden im gesamten Filmverlauf nur sehr einfache Sympraxen abgefordert. Wurde er zum Antizipieren angeregt, so wurde diese Antizipation zugleich bestätigt. Lustvolle Deautomatisierungen, ein genussvolles Revidieren eigener Einstellungen oder Weltsichten bleiben in dieser Filmkomödie aus. Der Zuschauer wird nicht persönlich involviert, er lernt nicht hinzu, sondern bekommt seine bereits vorhandenen Kompetenzen bestätigt. Diese Komödie ist dominant auf schadenfreudiges Verlachen ausgerichtet und kann im Vergleich zu der polyvalenten Filmkomödie *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* nur dann wirken, wenn der Zuschauer sich primär amüsieren möchte, sein Gedächtnis auf kurzzeitiges Lachen eingestellt ist und die im Sinne Bergsons gedachte Repetitionskomik von ihm ohne Anspruch auf Sinntiefe der Komposition rezipiert wird.

Anmerkungen:

- 1 “En France le genre [comédie] fut très tôt le plus populaire qu’il soit [...]” (Rollet Brigitte: “Rire et cinéma: les réalisatrices françaises contemporaines“. In: Nadiri, Mongi (Hg.): *2000 ans de rire*. Paris: Presses universitaires France-Comtoises 2002, S. 392).
- 2 “Mais si le public s’émotionne et s’extasie américain, les Français aiment rire français. [...] la préférence, quand il s’agit d’action, va plutôt au film américain [...] mais la tendance s’inverse avec le comique: c’est alors le cinéma américain qui tourne des remake des succès français“ (Prédal, René: *Le jeune cinéma français*. Paris: Nathan 2002, S. 104-105). “Si le cinéma français figure encore en bonne place face au géant américain et aux autres cinémas européens sinistrés, il le doit sans doute à son extrême diversité. Une bonne part de sa vitalité réside dans les farces, vaudevilles et comédies en tout genres qui abondent dans sa production, au point d’en devenir une spécialité“ (Puaux, François: *Le comique à l’écran*. CinémAction N°82, 1997, S. 140).
- 3 Wenn sie Erwähnung findet, dann nur in einzelnen Kapiteln innerhalb eines Gesamtwerkes, wobei die Darstellung meist auf der Inhaltsebene verharrt (siehe Mioc, Petra: *Das junge französische Kino – Zwischen Traum und Alltag*, 2000, Lanzoni, Rémi Fournier: *French Cinema from ist beginnings to the present*, 2002).
- 4 Warning, Rainer: „Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie“. In: Preisendanz, W. und Warning, R. (Hg.): *Das Komische*. München 1976, Poetik und Hermeneutik VII. Zu Hartmanns Begriff der „anderweitigen Handlung“: Ästhetik. In: *Ausgewählte Werke*, Leipzig 1888, Bd. 4, S.333-334.
- 5 Sympraxis ist ein von Novalis geprägter und von Klopfer weiterentwickelter Begriff, der „die ganze Breite dessen umfassen soll, was zeichengelenkte Gemütsregung im Sinne Kants

- sein kann“ (Kloepfer, Rolf: „Narrative Kooperation – Semiotische Anmerkungen zum ästhetischen Genuß“. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur Band C 1990).
- ⁶ Bateson unterscheidet zwei Arten von Lernen: Zum einen das >Proto-Lernen<, welches das kontinuierliche Fortschreiten im Verstehen meint und das >Deutero-Lernen<, das Lernen zu lernen, die Kompetenzerhöhung durch den Lernprozess (vgl. Bateson, Gregory: *Ökologie des Geistes – Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981).
- ⁷ Bateson postuliert, dass es gerade die allertiefsten Gewohnheiten sind, an die wir am schwersten herankommen, d.h. „es gibt einen Prozess, durch den Wissen oder „Gewohnheit“ in immer tiefere Ebenen des Geistes versinkt“ (ebd., S. 190).
- ⁸ Im Lachen gibt der Mensch seine sonst mühsam verteidigte Körperbeherrschung auf, in diesen Momenten <hat> er seinen Körper nicht, sondern er <ist> sein vom Lachen geschüttelter Körper (vgl. Plessner, Helmuth: *Philosophische Anthropologie*. Frankfurt: Fischer 1970).
- ⁹ Filmkomödien bieten einen in doppeltem Sinne gefahrenfreien Raum, indem sie als fiktive Kunst keine direkten Konsequenzen implizieren und durch die Sicherheit des guten Endes selbst im fiktiven Raum keine Gefühlstiefen erwarten lassen.
- ¹⁰ „Die befreiende Wirkung, die emotional und physiologisch das Lachen begleitet, schließt ein Moment der Selbstrelativierung mit ein, das von der Zurüstung gesellschaftlich erforderlicher Seriosität entlastet“ (Lederle, Josef: „Befreiendes Lachen, lächerliche Befreiung“. In: Karpf, Ernst et al. (Hg.): *Ins Kino gegangen gelacht. Filmische Konditionen eines populären Affekts*. Marburg: Schüren 1997, S. 21).
- ¹¹ Kant definiert Lachen als „Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts“ (Kant, Emmanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Vorländer 1959).
- ¹² Bergson geht in seinen Untersuchungen zum Lachen (*Le rire*, erstmals veröffentlicht 1899 in der *Revue de Paris*) davon aus, dass prinzipiell nur das Menschliche komisch ist und zwar jeweils im Hinblick auf bestimmte geistige Eigenschaften, in der fundamentalen Spannung zwischen der menschlichen Vitalität und der Erstarrung durch Überlagerung mit Mechanik.
- ¹³ Komik kann nach Bergson durch Aufdeckung von Reduktionen die menschliche Vielfalt wiederentdecken. In dem Maße, in dem eine Person der menschlichen Vielfalt und Individualität ermangelt und die somit an die Oberfläche tretende Erstarrung als >mécanique plaqué sur du vivant< überwiegt, wirkt diese komisch. Gesten, Bewegungen, Äußerungen sind demnach in dem Maße komisch, wie der menschliche Körper an einen bloßen Mechanismus erinnert.
- ¹⁴ Stern geht in seiner *Philosophie des Lachens und Weines* (1980) von einem axiologischen Ansatz aus, demzufolge unser Lachen immer mit Werten verbunden ist.
- ¹⁵ In Anlehnung an Kloepfer und Anz kann die Lust an Literatur, Film und anderen Medien mit der Lust am Spiel verglichen werden. Unter Berufung auf Erkenntnisse aus der Entwicklungspsychologie führt Anz vor, dass diese Lust gerade dann besonders intensiv wird, wenn der Rezipient optimal gefordert ist, ohne dabei überfordert zu sein (vgl. Anz Thomas: „Gesetze des Glücks und des Unglücks in der psychologischen Ästhetik“. In: Frölich, Margrit et al. (Hg.): *Alles wird gut. Glücksbilder im Kino*. Marburg: Schüren Verlag 2003, S.61-63).
- ¹⁶ Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt, Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987
- ¹⁷ Auch in der Presse wurde diese zunehmend weniger erfreuende Mechanik betont: „Während die beiden Stars mit grausamen Vergnügen [...] alle Tabus des Eltern-Kind-Verhältnisses brechen, geraten sie allerdings in die Mühlen einer langsam leer laufenden Mechanik“ (Sternberg, Anke: „Tangy zu dritt zu Hause“. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 03.06.2002, S.14).