

Theoretische Grundlagen der Filmkomödie

Kritische Darstellung der wichtigsten für den Film geeigneten Komödienkonzepte
und deren Umsetzung im Drehbuch
„Echte Kerle“ von Rolf Silber und Rudi Bergmann

Hausarbeit im Seminar "Lessings Dramen"
des Instituts für neuere deutsche und europäische Literatur
an der Fernuniversität Hagen

Leitung: Prof. Dr. Ter-Nedden

vorgelegt von

Thomas Hernádi

Matrikel-Nr. q3315363

Studiengang:

Hauptfach Philosophie (Hauptstudium)

1. Nebenfach: Neuere deutsche und europäische Literatur (Grundstudium)

2. Nebenfach: Volkswirtschaftslehre (Hauptstudium)

WS 1999/2000

Datum der Abgabe: 14.01.2000

INHALTSVERZEICHNIS

Literaturverzeichnis	19
Vorwort	2
Einleitung	3
I. Komödientheorien und ihre Umsetzung im Drehbuch	4
1. Kontrasttheorie	4
2. Bergson-Theorie	5
3. Prinzip der Verknennung	6
4. Typenkomödie	7
5. Tragikomödie	8
6. Prinzip der Überraschungen und Richtungswechsel	8
7. Prinzip der Überlegenheit	9
8. Inkongruenztheorie	9
9. Theorien zum Dialog	10
II. Analyse des Drehbuches „Echte Kerle“	12
1. Synopsis	12
2. Thema	13
3. Figuren	13
4. Handlung	14
5. Dialoge	15
6. Visualisierung	17
ZUSAMMENFASSENDE BETRACHTUNG	17
ANHANG	
Technische Daten und Filmkritik „Echte Kerle“ aus dem Filmlexikon des internationalen Films	
Echte Kerle - Drehbuch von Rolf Silber und Rudi Bergmann	

V o r w o r t

Um das Thema dieser Hausarbeit in seinem vollen Umfang zu erfassen, bedarf es ohne jeden Zweifel einer Doktorarbeit, da das weite und äußerst komplexe Feld der Komödientheorien und ihrer praktischen Anwendung, ob jetzt in der Literatur, bei Film-, Funk- und Fernsehen oder auf der Bühne weitreichenderen Forschungen bedarf, als dies im Rahmen einer Hausarbeit möglich ist. Dies wäre allerdings ein lohnendes Unternehmen, da die Komödie in der einschlägigen Filmliteratur zum Drehbuchschreiben bis dato kaum eine Rolle spielt.¹

In der vorliegenden Hausarbeit werde ich dennoch versuchen, immer wiederkehrende Prinzipien des Handwerks aufzuzeigen und diese anhand des Drehbuches zu „Echte Kerle“ von Rolf Silber und Rudi Bergmann, einer deutschen Komödie, die deutlich über dem mageren deutschen Komödiendurchschnitt der Neunziger Jahre liegt, auch im Rückgriff auf mittlerweile zum Klassiker avancierten Theaterstücken der Weltliteratur, zu verdeutlichen. Dies kann beim Schreiben einer Komödie sehr hilfreich sein, wenngleich es den Sinn für Humor, das intuitiv „gute Händchen“ für witzige Situationen und Figuren sowie das scheinbar gottgegebene Talent zu Schreiben, nicht ersetzen kann und will.

Ziel dieser Arbeit ist es, die Erfolgsfaktoren von „Echte Kerle“ auf dem Hintergrund der gängigen Komödientheorien zu beleuchten und sie abzuwägen, um somit nicht zuletzt für die eigene berufliche Tätigkeit als Drehbuchautor zu profitieren.

¹ „So much remains to be done that the student of humor has a real opportunity to make a significant contribution to the field” - Jeffrey Goldstein and Paul McGhee, HELITZER, S. 15

Einleitung

Die Komödie ist schwer zu fassen, nahezu unmöglich zu kategorisieren oder in ein Begriffssystem zu zwingen, das allen wissenschaftlichen Prüfungen standhalten könnte. Zwar wissen wir in der Regel, worüber wir lachen, jedoch lässt sich nicht immer mit Sicherheit sagen, warum wir dies eigentlich tun. Aussagen über die Komödie, die Komik oder den Humor schlechthin, scheitern zwangsläufig an ihrer zwingenden Notwendigkeit. Der Versuch, die Gesetze der Komödie, ihre Kennzeichen oder ihre Funktionsweisen zu systematisieren, würde auf bloße Beobachtung von Ursache und Wirkung beruhen - ein empirisch gefärbtes Unternehmen also, das sehr bald an seine Grenzen stoßen würde. Dies nicht zuletzt deshalb, weil sich das Lachen, in seiner Funktion als auditiv wahrnehmbares Ergebnis einer gelungenen Komödie, als eine höchst individuelle, von soziokulturellem, historo-ethnologischem und soziodemographischem Kontext geprägte Angelegenheit darstellt² und sich der äußerst komplexe Prozess von der Aufnahme eines audiovisuellen Reizes über die psychoneurologischen Vorgänge bishin zu eindeutigen Muskelbewegungen, die wir gemeinhin als Lachen bezeichnen, nicht lückenlos nachvollziehen und beweisen lässt, zumal das Lachen darüber hinaus von temporären Befindlichkeiten des Rezipienten zum Zeitpunkt ihres Wirkens beeinflusst wird.

Komödientheorien erheben deshalb keineswegs einen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie stellen interdependente und partiell gültige Systeme dar, die sich induktiv zu keinem eindeutig funktional definierbaren Gesamtsystem verknüpfen lassen. Dennoch tauchen ihre Prinzipien in allen erfolgreichen Film- und Fernsehkomödien immer wieder auf. Aus diesem Grund ist es lohnenswert, sich im Nachfolgenden mit ihnen auseinanderzusetzen, sie kritisch zu beleuchten und sie hinsichtlich ihrer Einbindung in den dramaturgischen Aufbau einer Komödie im Film- und Fernsichtbereich zu analysieren.

² in Ansätzen bei GOTTSCHED, S. 632 ff

I. Komödientheorien und ihre Umsetzung im Drehbuch

Frei nach Ch. S. Peirce, dem Vater des Pragmatismus, stellt sich bei jeder Theorie die Frage nach ihrer handlungsrelevanten Umsetzung. Komödientheorien sind, wie wir im Nachfolgenden sehen werden, von recht allgemeiner Natur. Sie beziehen sich auf den Humor, die Komik, das Komische, auf Figuren, soziale Funktionen der Komödie oder auf das Lachen an sich. Für den Drehbuchautoren sind sie erst dann von Nutzen, wenn er sie im Lichte der konstitutiven Elemente eines Drehbuchs sieht, sie dahingehend interpretiert und anwendet. Diese Elemente sind: die Handlung, die Figuren, das Thema, der Dialog, die Visualisierung, der Ton, die Musik und filmische Stilmittel, die in verschiedenen Genres unterschiedlich gewichtet bei der Realisierung am Set zu einem Film werden.³ Jedes dieser Elemente ist in der Lage Komödie zu vermitteln, sie zum Zuschauer zu transportieren. In diesem Zusammenhang stellt sich analog die Frage nach der Gewichtung, nach der rechten Mischung der Komödienansätze selbst. Ist es beispielsweise ratsam, in einem Drehbuch, das von Situationskomik lebt, die Figuren zu überzeichnen? Macht es Sinn, den Dialog so witzig wie möglich zu gestalten, wenn der Stoff von tragischen Missverständnissen des Figurenensembles lebt? Lässt eine Komödie, die auf schrille Figuren setzt, Raum für ein dem Autoren am Herzen liegendes Thema? Es gilt also zu untersuchen, inwiefern ein harmonisches Miteinander aller Komödientheorien überhaupt möglich ist. Eine „Harmonielehre der Komödie“, wie sie analog auch in der Musik beim Orchestrieren und Arrangieren zum Zuge kommt, würde diese Fragen beantworten.

1. Kontrasttheorie

Wie der Name schon sagt, geht es in der klassischen Kontrasttheorie darum, Kontraste zu schaffen, eine möglichst große Divergenz zwischen Aufwand und Ergebnis einer Handlung zu erzielen. Der Zirkusclown, der einen langen Anlauf nimmt, um sich nach dem Absprung nur wenige Zentimeter vorwärts zu bewegen, wirkt beispielsweise genauso komisch, wie eine Hausfrau, die den ganzen Tag, im Zuge der Vorbereitungen eines noblen Abendessens, die ganze Familie mit Putzaktionen tyrannisiert, beim Servieren am Abend aber auf dem extra für die Gäste hochglanzpolierten Boden ausrutscht und dabei das Festtagsmenü auf dem Parkett verteilt. Lessing formuliert die Kontrasttheorie folgendermaßen: „Jede Ungereimtheit, jeder Kontrast zwischen Mangel und Realität, ist lächerlich.“⁴ Kant sieht im Lachen „einen Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts“.⁵ Film lebt grundsätzlich von Kontrasten, vor allem aber von Figurenkontrasten, die für ein notwendiges Spannungsfeld sorgen, in dem sich die Hauptfiguren entwickeln können.⁶ Zieht man die generelle Bedeutung von Kontrasten, ob jetzt in der Figurenentwicklung oder in der visuellen Gestaltung eines Filmes in Betracht, so erscheinen Kants und Lessings Kontrasttheorien im Kontext der Komödie viel zu eng gefasst. Gerade Figurenkontraste führen zu urkomischen Ausgangssituationen, die eine Fülle von humoresken Anknüpfungsmöglichkeiten nach sich ziehen. Hierzu einige Beispiele: „Scott and Huutch“⁷, eine Komödie, in der sich ein Polizist mit einem sabbernden Hund (großer Kontrast) zwangsweise anfreunden muss, um mit ihm gemeinsam gefährliche Abenteuer zu bestehen. In „Besser geht's nicht“⁸ treffen ein verhaltensgestörter Chauvinist und ein Weichei-Homosexueller aufeinander - die Fetzen

³ TAFLINGER, Neo Aristotelian Analysis, S.1.

⁴ LESSING, S. 302

⁵ KANT, § 54

⁶ SEGER, Unforgettable Characters, S. 97

⁷ „Scott and Huutch“ mit Tom Hanks, Regie: Roger Spottiswoode, 1990

⁸ „Besser geht's nicht“ mit Jack Nicholson, Regie: James. L. Brooks, 1998

fliegen. In „Harry und Sally“⁹ finden zwei äußerst unterschiedliche Figuren ihre große Liebe und verstricken sich auf dem Weg zueinander in urkomische Situationen. „Dick und Doof“ oder „Don Camillo und Peppone“ dürften wohl die schmackhaftesten und bekanntesten Vertreter für nahezu perfekte, der Komödie dienliche, Figurenkontraste sein. Auch ein komplettes Figurenensemble kann von Kontrasten profitieren, wie „Notting Hill“¹⁰, die Geschichte des Hollywood-Stars, der sich in ein kleines englisches Provinznest verirrt (soziale Figurenkontraste) eindrucksvoll beweist. Eine „erweiterte Kontrasttheorie“, die Figurenkontraste mit einschließt, scheint weitaus mehr Potential für Komik zu bieten, als Lessing, der sich in seiner Aussage nur auf „Mangel und Realität“, die sich zwangsläufig in sequentiellen Handlungsabläufen materialisieren, bezieht, es formuliert. Dies gilt auch für Kant, denn eine „plötzliche Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts“ bezieht sich ebenfalls nur auf die Handlung, lässt somit die Figuren, zumindest primär, außer acht. Dabei arbeitet Lessing ebenfalls erfolgreich mit Figurenkontrasten, wie beispielsweise im „Freigeist“, in dem sich die beiden anfangs feindlichen Brüder Adrast und Theophan gegenüberstehen.¹¹

2. Bergson-Theorie

Ganz im Gegensatz zur klassischen Kontrasttheorie steht in Bergsons Komödientheorie der Mensch, also die komische Figur, als Ausgangspunkt aller Überlegungen. Aus seiner Sicht entsteht Komik aus dem Unvermögen des Menschen sich an die Gegebenheiten seines Umfeldes anzupassen. Diese Starrheit gibt den Figuren etwas Mechanisches, Automatenhaftes und sorgt in einer Komödie für große Reibungsflächen mit einem lebendigen Umfeld, das die Figur immer wieder aufs Neue herausfordert. „Komisch sind die Haltungen, Gebärden und Bewegungen des menschlichen Körpers genau in dem Maß, wie uns dieser Körper an einen gewöhnlichen Mechanismus erinnert.“¹² „Besser geht’s nicht“, der bereits oben zitierte Film, wäre auch hierfür ein gutes Beispiel, denn Jack Nickolson verkörpert par excellence eine Figur, die zwanghaft an Lebensgewohnheiten und Marotten festhält und den Turbulenzen um ihn herum nicht gewachsen ist. Natürlich schließt Bergsons Komödientheorie, wenn auch nicht explizit, den umgekehrten Fall mit ein.¹³ Eine in höchstem Maße dynamisch-lebendige Figur voller Tatendrang wie etwa Michael J. Fox, in der Rolle eines Schönheitschirurgen aus der Großstadt (L.A.), der nach einem Autounfall auf dem Land in einem kleinen Dorf festsetzt und mit der Starrheit und Unlebendigkeit seiner Umgebung zu kämpfen hat, beweist¹⁴. Auch im schon oben zitierten „Freigeist“ offenbart sich in Lessings Arbeit der Bergsonsche Komödienansatz, denn die Gegensätzlichkeit der Brüder findet ihren Grund in einer beiderseitig fehlenden Bereitschaft, den anderen über die geläufigen Einordnungsschemata hinaus in seiner individuellen Eigenart zu verstehen.¹⁵ Letztlich ließe sich Bergson auch unter die Kontrasttheorie subsumieren, denn die Komik entsteht ohne jeden Zweifel primär aus Figurenkontrasten, die Bergson aber auf „lebendig“ und „unlebendig“ im weitesten Sinne eingrenzt. Beide Theorien kränkeln daran, dass sie, ohne dies explizit zu erwähnen, zwischen Figur und Handlung als primäre Ursache des Komischen, unterscheiden. Dies lässt aber außer Acht, dass eine Handlung ohne Figuren nicht möglich ist und Figuren, die nicht handeln, keine Geschichte erzählen. Taflinger geht sogar so weit, dass

⁹ „Harry und Sally“ mit Billy Crystal und Meg Ryan, Regie: Rob Reiner, 1990

¹⁰ „Notting Hill“ mit Julia Roberts und Hugh Grant, Regie: Roger Michell, 1999

¹¹ LESSING, Freigeist

¹² BERGSON, S. 27

¹³ So schreibt Bergson in seinem Werk „Das Lachen“: „Komik entsteht innerhalb einer Gruppe von Menschen, die einem einzelnen unter ihnen ihre volle Aufmerksamkeit zuwenden.“

¹⁴ „Doc Hollywood“ mit Michael J. Fox, Regie: Michael Caton-Jones, 1992

¹⁵ N.N., Nachwort zu Lessings Freigeist

er unter „Handlung“ dreierlei versteht: „plot of action, plot of charcter und plot of thought“. ¹⁶ Mit dieser sehr zutreffenden Kategorisierung ließen sich die unterschiedlichen Ansätze Lessings, Kants und Bergsons auf einen Nenner bringen, zumal Handlung in der Tat sowohl von der handelnden Figur als auch vom Thema des Films geprägt ist. Im übrigen geht Bergsons Komödientheorie, wie wir später sehen werden, im weitesten Sinne auch mit der „Typenkomödie“ konform, denn sie ist eine Institution der Intoleranz gegenüber Anpassungsdefiziten und idiosynkratischen Besonderheiten. ¹⁷

3. Prinzip der Verknennung

Obwohl der deutsche Lessing als „Vater des Verknennungsprinzips“ in der Komödie anzusehen ist, setzte sich die Tradition der Situationskomödie im deutschen Film, ganz im Gegensatz zum englischen und amerikanischen Kino, nicht konsequent fort. Deutsche Komödien leben bis dato allzu gerne von purer Schadenfreude, von „langen Anläufen, die zu kurzen Sprüngen führen“, von Slapstick, schnödem Klamauk und, wie weiter unten beschrieben wird, von schrillen Figuren im Sinne einer falsch verstandenen Typenkomödie. Kein Wunder, dass nur die wenigsten deutschen Komödien an der Kinokasse reüssieren. Die Situationskomödie, die auf dem Verknennungsprinzip beruht, ist in der Filmwelt anerkanntermaßen immer noch die schwierigste Aufgabe und somit die Königsdisziplin. Alle global erfolgreichen Kinokomödien der letzten zehn Jahre sind Situationskomödien! Syd Field, einer der weltweit führenden Dramaturgen, bringt es auf den Punkt: „*Comedy works by creating a situation, then letting people act and react to the situation and each other. In comedy, you can't have your characters playing for laughs; they have to believe what they're doing, otherwise it becomes forced and contrived, and therefore, unfunny.*“ und „*The characters are caught within the web of circumstances and play their roles with exaggerated seriousness; the result is film comedy at its best.*“ ¹⁸ Diese Art von Komödien setzen auf ein Verwirrspiel der Figuren, die sich gegenseitig in ihrer Funktion, in ihrem Wirken, ja schon in ihrer Anlage, beim ersten Aufeinandertreffen, verkennen. Sie verwechseln, verkleiden, verfehlen und täuschen sich. Das Verknennungsprinzip wirkt dabei auf alle dramatischen Elemente eines Drehbuches ein. Dabei ist es wichtig, dass nur der Zuschauer in allwissender Position die Missverständnisse als solche durchschaut. Shakespeares „Komödie der Irrungen“ ist dafür ein sehr gelungenes Beispiel, das auch in einer modernen Adaption fürs Kino mit Bette Middler und Lily Tomlin sehr gut funktioniert hat. ¹⁹ Lessing sieht im Gegensatz zur Typenkomödie, deren prominentester Vertreter Molière ist, das wahrhaft Komische nicht in der Darstellung abartiger oder gar „greller“ Zeitgenossen, die es zu verlachen gilt, sondern darin, dem Zuschauer zu zeigen, wie er sich selbst tagtäglich ein Bein stellt. Er bricht somit mit der „Grobschlächtigkeit“ der bis vor seiner Zeit dominierenden Typenkomödie ²⁰. Der Komödienschreiber „ist ein Mensch, der die Laster auf ihrer lächerlichen Seite schildert.“ ²¹ Dies wird in seinem bereits weiter oben zitierten Freigeist, der auf das Prinzip der Verknennung schon in der Figurenanlage baut, erkennbar. Gegen Ende des Stückes wird nämlich deutlich, dass Theophans Vernunftgebaren nicht seiner Natur entspricht, sondern lediglich eine Aufführung war, nichts als eine Strategie, die „der natürlichen Anziehung“ der Herzen zu ihrem Recht verhelfen sollte. ²² Die Aussage des Freigeistes, also das Thema des Stückes, könnte man darin sehen, dass erst im Bezug von Vernunft und Natur (Prozess der

¹⁶ TAFLINGER, Neo Aristotelian Analysis

¹⁷ BÖHLER, S. 252

¹⁸ FIELD, S. 135 f.

¹⁹ „Zwei mal Zwei“ mit Bette Midler und Lily Tomlin, Regie: James Abrahams, 1987

²⁰ N.N., Nachwort zu Lessings Freigeist, S. 101

²¹ N.N., Nachwort zu Lessings Freigeist, S. 102

²² A.a.O., S. 111

Annäherung der beiden Brüder) aufeinander die Entzweiung der Brüder aufhebbar ist.²³ Lessings Komödien brauchen keine Spottfiguren. Sie setzen auf Beobachtung des Menschen, ein Grundsatz, der auch nach Helitzer zum Handwerkszeug eines jeden guten Komödienautoren gehören sollte. „Look for the absurdities of life. Notice the physical actions which bring a smile to people’s lips.“²⁴ Für Lessing dient das Lachen im Gegensatz zu Bergson oder den Vertretern der Typenkomödie nicht mehr der sozialen Kontrolle von abweichendem Verhalten einzelner Mitglieder unserer Gesellschaft, sondern es wird gleichsam ein Mittel der Selbstkontrolle.²⁵ Damit entsteht die Komik nicht mehr nur durch den Kontrast der typisierten Figur zum Normalverhalten, sondern durch den Kontrast zwischen einer stereotypisierenden Vorstellung über eine menschliche Figur, was wiederum mit dem Verknüpfungsprinzip einhergeht.²⁶ Die aufgestellten Typenmuster werden in der Komödienhandlung nicht dem Gelächter preisgegeben, sondern das Typenbildungsverfahren selbst wird als vorurteilsbehaftetes Denken demaskiert.²⁷ Das reine Lachen, das den Rezipienten in der komödiantischen Behebung von Schwächen eben diese Schwächen als Teil seiner Natur und in dieser Erkenntnis als überwindbar begreifen lässt, hat also in gleichem Maße die Funktion eines Erkenntniszuwachses beim Zuschauer. Die Komödie wird zum Erkenntnismedium. Dies ist allerdings kein spezielles Kennzeichen der Komödie, denn jeder gute Film sollte ein starkes Thema bedienen, eine Aussage transportieren und damit eine lebensexistenzielle Grundfrage, die uns bewegt, beantworten.²⁸

4. Typenkomödie

Bei der Typenkomödie steht die Charakterkomik, also ein komischer Typ, im Mittelpunkt. Ihr geht es in erster Linie darum, ein menschliches Laster oder eine Schwäche lächerlich zu machen, um sie so anzuprangern. Die Typenkomödie ging historisch der Situationskomödie voraus. Klassische Beispiele hierfür sind Molières „Der Geizige“ oder „Der eingebildete Kranke“. Die Unzulänglichkeiten der Menschen werden karikiert, zumeist überspitzt dargestellt. „Die Komödie ist nichts anderes als eine Nachahmung einer lasterhaften Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch zugleich erbauen kann.“²⁹ Die an die „Typenkomödie“ gerichteten Vorwürfe, sie sei eine bloße „Auslachkomödie“, so wie sie Lessing im Kontext seiner Zeit verstanden hätte, ist aus heutiger Sicht aber problematisch, weil es sie in dieser Form nicht mehr gibt und der Begriff der Typenkomödie im Filmbereich eher als Komödie der schrillen Figuren missverstanden wird. In der heutigen Typenkomödie geht es bei Film und Fernsehen nicht mehr um das Anprangern von Obrigkeit und Klerus. Lediglich in Stand-Up Comedies oder Klamauksendungen wie beispielsweise „Samstag Nacht“ (RTL) oder „Die Wochenschau“ werden Figuren in altbewährter Weise karikiert und böseartig angegriffen. Typenkomödie im Film müsste heute eigentlich „Komödie des Schrillen“ heißen. Diese Typen färben ein Drehbuch mehr, als sie ihm ein Gerüst verleihen. Figuren werden immer mehr zu Abbildern unserer multikulturellen bunten Gesellschaft, die sich schon im normalen alltäglichen Leben vor Exzessen in alle möglichen Richtungen kaum mehr retten kann. Das Schrille ist nicht mehr ungewöhnlich, das Unlebendige und Nichtanpassungsfähige würde in unserem von Vernetzung und pluralistischer Massenkommunikation geprägtem Zeitalter auch gar nicht überleben. Solche Typen sterben aus und mit ihnen die klassische Typenkomödie. Marotten

²³ A.a.O.

²⁴ HELITZER, S. 301

²⁵ BÖHLER, S. 253

²⁶ BÖHLER, S. 259

²⁷ A.a.O., S. 257

²⁸ HANT, S. 24

²⁹ GOTTSCHED, S. 113

und Unzulänglichkeiten sind so normal, das es sich nicht mehr lohnt, auf ihnen 90 Minuten lang herumzureiten. Die Typisierung wird zum Nebenaspekt, der den Figuren lediglich eine stärkere Mehrdimensionalität verleihen soll.

5. Tragikomödie

Ein Clown tritt immer mit einem lachenden und einem weinenden Auge auf. Er ist, wengleich in vielen Variationen und Schattierungen, in allen guten Komödien vertreten. Auch nach Lessing muss die wahre Komödie sowohl erheitern wie auch rühren³⁰. Auch wenn Humor in erster Linie eine Verstandesangelegenheit ist, wird er in einem Film nur dann Wirkung entfalten, wenn er Empathie für den Helden zulässt. Identifikation des Zuschauers mit der Hauptfigur, das oberste Prinzip eines jeden Filmemachers, setzt emotionale Anteilnahme und eine vielschichtige Figur, die Höhen und Tiefen durchlebt, voraus. „Schlaflos in Seattle“ ist ein besonders drastisches Beispiel dafür, wie stark die Tragödie in die Komödie eingeflochten sein kann. Diese romantische Komödie beginnt mit dem Tod der Frau des Helden, dessen Sohn alles unternimmt, um ihn mit einer neuen Frau zu verkuppeln.³¹ Gerade weil wir mit der Figur in ihrer grenzenlosen Trauer mitfühlen, lachen wir später, im Laufe der Handlung umso befreiter auf, als sich alles zum Guten wendet. Ein Mangel an tragischen Elementen ist im übrigen auch eines der Kennzeichen unzähliger Flops deutscher Komödien an der Kinokasse. Kein Mensch ist nur komisch, gerät ständig von einer komischen Situation in die nächste. Es fehlt an Figurenvielschichtigkeit und führt deshalb zu gravierenden Identifikationsproblemen. Das Lachen wird inflationär und degradiert zur reinen „Blödelei“, wenn ihm kein gelegentliches „Weinen“ im Sinne eines starken Kontrastes, der für Emotion sorgt, gegenübersteht. Dürrenmatt ist der Auffassung, dass ein Begriff wie die Komödie ebenso einen Gegenbegriff, den der Tragödie, braucht, um existieren zu können, wie es auch kein Gut ohne ein Böse gibt. „Das Tragische und das Komische sind für mich hauchdünn getrennt, sind für mich nicht sachlich unterschieden, sondern rein im Bewusstsein, rein psychologisch.“³² Was Dürrenmatt aber auf keinen Fall möchte, ist eine Identifikation des Zuschauers mit Personen oder dem Geschehen seiner Stücke. Deshalb hält er die groteske Form der Komödie für die einzig wirkungsvolle, denn die Groteske löst einen Verfremdungseffekt aus, führt somit zu Distanz und zur Nichtidentifikation des Zuschauers mit der Handlung; dies soll ihn „dem Spiel gegenüberstellen“ und somit „Überlegungen möglich machen“.³³ Im Lichte des oben Gesagten lässt sich festhalten, dass Dürrenmatts Groteske, die er als Mischform aus Tragödie und Komödie sieht, nicht für den Film geeignet ist.

6. Prinzip der Überraschungen und Richtungswechsel

Filmkomödien überzeugen im Gegensatz zu fast allen anderen Filmgenres, außer vielleicht dem Action-Film, durch hohes Tempo. Diese Geschwindigkeit gewinnen sie dadurch, dass die Figuren sich durch einen turbulenten und von vielen Überraschungen und Wendungen gepflasterten Plot bewegen. Die komischen Szenen, für sich abgeschlossene Mini-Dreiakter, funktionieren teilweise wie ein gut erzählter Witz, der am Schluss eine überraschende Pointe aus dem Ärmel zieht und uns zum Lachen bringt. Es fällt in der Tat auf, dass erfolgreiche Komödien neben den wichtigen Wendepunkten am Ende des ersten und am Ende des zweiten

³⁰ N.N., Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele, S. 56

³¹ „Schlaflos in Seattle“ mit Tom Hanks und Meg Ryan, Regie: Nora Ephron, 1993

³² DÜRRENMATT, Gespräch mit Arnold, S. 25

³³ DÜRRENMATT, Dramaturgisches und Kritisches, S. 169

Aktes mit vielen kleinen „Turns“ und „Twists“ aufwarten können, die nicht gleich einen Perspektivwechsel der Figur erzwingen, zumindest aber den Weg des Helden durch die Geschichte für uns überraschend verändern. Wenn beispielsweise Sally in einem amerikanischen Diner zum Beweis, dass Frauen einen Orgasmus aus dem Stehgreif vortäuschen können, diesen an Ort und Stelle lautstark spielt und somit die Aufmerksamkeit aller Anwesenden erregt - was für sich allein schon eine unglaublich witzige Situation ist - und dann noch eine ältere Dame (Pointe) die Kellnerin fragt, was die junge Frau (Sally) verzehrt habe (in der Hoffnung, das Essen würde in ihr die gleiche Leidenschaft wiedererwecken), dann wirkt diese Scene wie ein perfekt erzählter Witz, der jedoch nicht aufgesetzt wurde, sondern sich wunderbar aus der Figurenanlage ergibt. Diese Überraschung am Schluss toppt die Situation und steigert die Komik ins Unermessliche. Helitzer bezeichnet das Überraschungsprinzip sogar als eine der wichtigsten Komödienprinzipien.³⁴

7. Prinzip der Überlegenheit

Dieses Komödienprinzip baut auf die menschliche Eigenschaft ein Verlangen nach persönlicher Größe zu verspüren. Wir erlangen Größe entweder, indem wir etwas nach Außen hin Großartiges leisten und damit Anerkennung ernten, oder wir kritisieren die Leistungen der anderen, machen sie klein, damit wir an Größe gewinnen.³⁵ Wir erleben im Lachen unsere eigene Überlegenheit angesichts der Schwäche des Anderen, die uns als unwert und nichtig erscheint.³⁶ Daraus erwächst Schadenfreude, das Lachen auf Kosten eines anderen. Diese fast schon an Perversion grenzende Eigenschaft scheint weit verbreitet zu sein. Nicht umsonst haben Unterhaltungsshows wie „Pleiten, Pech und Pannen“, die in jeder Sendung ein gutes Dutzend Clips von Babys zeigen, die in halsbrecherischen Aktionen von einer Schaukel oder von ihrem Wickeltisch fallen, Hochkonjunktur. Diese Art von Humor funktioniert bei einem breiten Publikum. Dieses, auf den ersten Blick niederste aller Komödienprinzipien, lässt sich dennoch gewinnbringend in einer guten Komödie verwerten. Kleinere Missgeschicke veranlassen zum Schmunzeln, geben einer Komödienfigur Profil, sorgen auch für Abwechslung. Eine Figur, die von einer Bananenschale zur anderen rutscht führt aber sehr schnell zu gähnender Langeweile. Was die Schadenfreude betrifft, so funktioniert diese sehr gut, wenn sie auf den Antagonisten angewandt wird. Der Held/die Heldin trägt im dritten Akt in der Regel einen Sieg davon und sein/ihr größter Widersacher verliert. Wenn ihm darüber hinaus noch ein Malheur widerfährt, empfinden wir dies als gerecht und schmunzeln. An einer solchen Stelle ist die Schadenfreude recht platziert. Es kommt eben auf die Dosis und den jeweiligen Szenenkontext an.

8. Inkongruenztheorie

Die Kongruenztheorie wird sehr oft mit dem Prinzip der Überraschungen verwechselt. Es überrascht in „Harry und Sally“, dass ein weiblicher Gast nach dem, was Sally gegessen hat (siehe oben) fragt. Wir haben eigentlich gar nichts erwartet, weil der vorgetäuschte Orgasmus eigentlich schon komisch genug ist. Das was passiert, ist bloße Überraschung, also keine etwaige Diskrepanz zwischen einer Erwartungshaltung und dem, was eintritt. Wenn ein Sohn beispielsweise an der Tür seiner siebzigjährigen Mutter klingelt und ihm plötzlich ein halbnackter junger Mann die Tür öffnet, den sie noch dazu von hinten, im Morgenrock mit einem schelmischen Lächeln auf ihren Lippen und in einer zärtlichen Geste umarmt, dann ist

³⁴ HELITZER, S. 17, S

³⁵ HELITZER, S. 18

³⁶ BÖHLER, S. 247

dies auch eine Überraschung, aber sie spielt im Gegensatz zu obigem Beispiel mit Erwartungshaltungen. Wir erwarten bei einer Siebzigjährigen keinen jungen Liebhaber. Die Diskrepanz zwischen Erwartungshaltung und dem tatsächlichen Geschehen ist in diesem Fall komisch. Das Verhalten der Siebzigjährigen ist nicht kongruent mit dem, was wir von ihr erwarten. Noch komischer wäre es, wenn dem Sohn ein Werwolf die Tür öffnen würde. Um ein kongruentes Gefüge zu erschüttern, muss der Autor dieses vorher natürlich erst einmal erschaffen. Er muss Regeln aufstellen, Systeme etablieren, innerhalb derer sich die Figuren überhaupt inkongruent verhalten können. Dabei lassen sich interne und externe Systeme unterscheiden.³⁷ Interne Systeme sind die Summe aller im Drehbuch etablierten Regeln. Es ist das Universum, in dem der Autor die Figur bewegt. Externe Regeln sind die unserer Gesellschaft, die wir alle, auch wenn sie nicht ausgesprochen werden, teilen. Im Prinzip hat der Autor beim Aufstellen der internen Regeln Narrenfreiheit, solange er sich in der Logik seines eigenen Universums nicht verzettelt, aber auch wenn er sich auf fremden Planeten bewegt, sprechende Roboter mit Menschen interagieren, es wird immer einen für die Identifikation notwendigen Bezug zu den uns bekannten externen Regeln, die die menschliche Natur, das Zusammenleben in einer Gesellschaft, widerspiegeln, geben. Die häufigsten drei Techniken, um komische Inkongruenzen zu erzeugen sind die „wörtliche Umsetzung“, die „Umkehr“ und die „Übertreibung“.³⁸ Wenn jemand beispielsweise davon spricht, er habe „einen Frosch im Hals“ und nach einem Hustenanfall plötzlich einen Frosch aus seinem Mund ziehen würde entsteht eine komische Situation aufgrund einer unerwarteten Inkongruenz zwischen dem Erwarteten, der Redensart und dem tatsächlichen Effekt, dem real lebenden Frosch. Die Umkehr betrifft alle Situationen, in denen genau das Gegenteil von dem, was man erwartet eintritt. Ein Haus, das deshalb einstürzt, weil jemand davor steht und heftig niest, wäre ein Beispiel für die Übertreibung.

9. Theorien zum Dialog

Das bisher gesagte bezog sich in erster Linie auf die Figurenarbeit und die Handlung, sofern wir nicht mit Taflinger einhergehen und einfach alles im weitesten Sinn als Handlung bezeichnen. Über den Dialog taucht in den vorangegangenen Komödientheorien recht wenig auf. Es sei auch hier noch vorzuschicken, dass der Film, anders als beim Theaterstück, auf Dialog weitgehendst verzichten sollte, weil er im Gegensatz zur Bühne eine Geschichte in Bildern und weniger in Worten erzählt. Bei einer Komödie ist dies aber anders. Sie lebt von hitzigen Wortgefechten, vom Aneinandervorbeireden, von witzigen Bemerkungen, spitzen Seitenhieben, kurzum: Dialog würzt das Gericht, rundet es geschmacklich ab - mehr aber auch nicht. *„Too many writers think that a few clever lines of dialogue or a quirky character make something a comedy, when the reality is that comedy must be based upon an inherently funny premise and brought to life with humorous situations“*³⁹ Dialog reicht nicht aus, um eine gelungene Komödie zu schreiben, aber er ist wichtig um das einmal gewählte Konzept zu unterstützen, um die Figuren zum Leben zu erwecken.

Helitzers „Comedy Writing Secrets“ ist sehr an Verbalkomik orientiert, richtet sich in erster Linie also nicht an Drehbuchautoren. Dennoch bietet sein Werk wie keine andere Schreibschule, satt an Theorie und Inspiration. Nicht alles lässt sich dabei für das Drehbuch verwerten, zumal Helitzer sich in erster Linie an TV-Komödientextschreiber (Daily Soap-Autoren, Entertainer, Moderatoren, Showmaster) und Improvisationskünstler richtet, die mit

³⁷ TAFLINGER

³⁸ A.a.O.

³⁹ KREVOLIN, S.127

kurzen Punchlines⁴⁰, Dreizeilern und kurzen, gewöhnlichen Witzen verwandten Anekdoten ihr Publikum unterhalten. Dennoch finden sich auch einige verwertbare Theorieansätze zum Dialog beim Drehbuch:⁴¹

- **Zweideutigkeit** - Ironie, Auswahl von Worten mit doppelter oder mehrfacher Bedeutung, wie z. B. „sie“ oder „es“⁴², Wörter in neuem Kontext, Malapropismen im Sinne von verdrehten Wortbedeutungen,⁴³ Oxymorone (widersprüchliche Wortpaare wie z. B. „freundliche Übernahme“, „Nullwachstum“ oder „pretty ugly“, „old news“, „the silent scream“)
- **Nackte Wahrheit** - Die Bedeutung von idiomatischen Ausdrücken wird wörtlich genommen. So ist z. B. der Dialog „Sie ist auf den Kopf gefallen“ witzig, wenn die Person über die gesprochen wurde, tatsächlich von der Leiter und dabei auf ihren Kopf fiel, der Dialogpartner darunter aber versteht, dass sie dumm sei.⁴⁴
- **Wortumformungen** - Wörter eines Satzes werden so verändert, dass der Rezipient das richtige Wort im Satz, ein Klischee erwartet, mit dem neuen Wort, meist ähnliche klingenden Wort aber überrascht wird. „He had a weight problem, he couldn't wait to eat!“⁴⁵
- **Der „Take Off“** - Spiel mit Klischees, dessen, was wir erwarten, um es im letzten Moment umzudrehen. „Wenn eine bestimmte Anzahl von Affen vor einer bestimmten Anzahl von Schreibmaschinen sitzen und tippen,... dann wäre der Gestank in dem Raum unerträglich!“
- **Freie Assoziation** - frei assoziative Verbindung von Wörtern oder Satzteilen. „Das letzte Mal, als ich diesen Witz erzählt habe, sah Michael Jackson noch wie ein Mensch aus.“ (Assoziation: Der Zeitraum wird über den Bezug zu einer Person, anders als man es erwarten würde, ausgedrückt).
- **Umkehrungen** - Umkehrung des Erwarteten. „Ich hab' einen Bruder am Max Planck-Institut.“ „Was studiert er denn?“ „Nichts, sie studieren ihn!“
- **Understatement/Overstatement** - solange der Zuschauer beispielsweise die Wahrheit über einen reichen Grafen, der sich als armes Weisenkind ausgibt, kennt, wirken seine Dialoge, in denen er sich klein macht, witzig. Ein Beispiel für „Overstatement“: „Sie müssen mir zweitausend Kakerlaken besorgen.“ (Der Mieter) „Warum?“ (der Vermieter) „Weil ich die Wohnung genau in dem Zustand übergeben möchte, in der ich sie vorfand!“
- **Vulgärsprache** - schockierende, teilweise anzügliche Sprache die Tabus bricht. In einem Restaurant: „Macht es Ihnen was aus, wenn ich rauche?“ (Kopfschütteln) „Nein... Macht's Ihnen was aus, wenn ich einen fahren lasse?“

Grundsätzlich sei an dieser Stelle anzumerken, dass eine Komödie nicht notwendigerweise auf komische Dialoge vertrauen sollte. Es ist im Extremfall sogar denkbar, dass gerade in den Situationskomödien nur sehr wenige Dialoge wirklich komisch sind. Die Komik entsteht, wie oben beschrieben, aus dem Zusammentreffen der Figuren, die sich in komische Situationen

⁴⁰ Unter „Punchline“ eines Witzes oder einer komischen Geschichte versteht man den letzten Satz oder die letzten Wörter, die den Humor transportieren, die Lacher beim Publikum auslösen

⁴¹ HELITZER, S. 49 ff

⁴² Beispiel: Teppichverleger machen es (Beruf oder Sex) auf den Knien - ein Beispiel für Doppeldeutigkeit

⁴³ Beispiel: „Ein verbaler Vertrag ist nicht das Papier wert auf dem er gedruckt ist!“

⁴⁴ Das Englische ist reicher an lebendigen idiomatischen Ausdrücken (idioms and phrasal verbs) und eignet sich deshalb besser für Wortspiele dieser Art. „Call me a doctor!“ „Why, are you sick?“ „No I just graduated from med school!“

⁴⁵ Der holländische Entertainer Rudi Carell hat dieses Prinzip übrigens in seinem Schlager „Goethe war gut“ durchgängig angewandt - ein besonders einfach nachzuvollziehendes Beispiel

hineinmanövrieren. Sie selbst nehmen sich in höchstem Maße ernst, gerade das macht die Situationskomödie so reizvoll.

II. Analyse des Drehbuches „Echte Kerle“

Nachdem „Echte Kerle“ von Rolf Silber und Rudi Bergmann sowohl bei der Kritik als auch beim Publikum gut ankam, soll es uns als Grundlage für eine Analyse hinsichtlich der angewandten Komödientheorien dienen. Ziel dieser Analyse ist es, herauszufinden, nach welcher „Harmonielehre“ dieses Drehbuch komponiert ist und warum es funktioniert.⁴⁶

1. Synopsis

Christoph, seines Zeichens Hauptkommissar, ein Macho par excellence, der es seiner neuen Kollegin Helen nicht gerade leicht macht, erlebt eine böse Überraschung: er erwischt seine Verlobte Ursula mit einem Muskelprotz in flagranti. Christoph ertränkt diesen Schock bei einem Kneipenstreifzug und gerät dabei an den schwulen Edgar, der Christophs Äußerung, „Männer seien die besseren Menschen“, in den falschen Rachen bekommt und ihn mit zu sich nach Hause nimmt.

Hetero Christoph wacht am nächsten Morgen neben Edgar auf, gerät in Panik. Was ist passiert? Edgar hält sich bedeckt, lässt aber durchblicken, dass er auf Christoph steht und bietet ihm an, vorübergehend bei ihm zu wohnen, was Edgar natürlich entsetzt ablehnt. Christophs Verlobte will nichts mehr von Christoph wissen, schmeißt ihn raus. Die erfolglose Suche nach einer Unterkunft beginnt. Dann wird noch sein Auto geklaut. Christoph landet zu guter letzt doch bei Edgar, der ihn mit mehr als offenen Armen bei sich aufnimmt. So kommt Autofrisierer Edgar an den Bullen Christoph, der Edgars Schwulsein mehr toleriert, als dass er es würdigt. Die gemeinsame Leidenschaft für Autos verbindet die beiden aber. Bei einem Ausflug werden Christophs Kollegen auf ihn aufmerksam. Sie wundern sich, was er mit dem Kleinganoven Edgar am Hut hat.

Christoph und Edgar geraten sehr bald in Fragen des Zusammenlebens aneinander, zumal Edgar immer wieder durchblicken lässt, dass er ihm am liebsten an die Wäsche gehen würde. Da taucht Marco, Edgars Liebhaber, auf und Helen, die eine Lesbe zu sein scheint, obwohl sie sich für Christoph interessiert, beginnt den derb-coolen Macho Christoph langsam, aber sicher zu durchschauen. Sie deckt seine Schwächen auf und demontiert seine harsche Fassade mit Erfolg, denn plötzlich kann Christoph Gefühle zeigen. Das zeigt Wirkung - auch bei Helen. Sie kommen sich näher. Der erste Anlauf im Bett scheitert aber kläglich. Christoph ist am Ende. Zum Glück hat er Edgar, der sich als wahrer Freund entpuppt. Ein Verwirrspiel kann beginnen. Edgars Mutter taucht auf und hält Christoph für Edgars neuen Liebhaber. Edgar hilft Helen beim Renovieren ihrer neuen Wohnung und gerät sofort in Verdacht, ein Verhältnis mit ihr zu haben, zudem wird Christoph mit Edgar in einer vertrauten Geste von den Polizeikollegen beobachtet. Christoph bekommt den Stempel des Schwulen aufgedrückt und wird zum Gespött der Kollegen, zumal es nun so aussieht, als würde er auch in krimineller Hinsicht mit Edgar unter einer Decke stecken. In der Tat ist Christoph schon fast

⁴⁶ Die nachfolgende Analyse bezieht sich ausschließlich auf die eingesetzten Komödiennelemente, wenngleich das Drehbuch sich ebenfalls als hervorragendes Beispiel für handwerkliches Können in Dramaturgie, Figurenführung, und Szenenarbeit eignen würde.

soweit, sich auf Edgar einzulassen. Es kommt sogar zu einem Kuss, aber mehr zum Abschied, denn Christoph will Helen und bekommt sie schließlich auch.

2. Thema

„Echte Kerle“ handelt auf den ersten Blick von Vorurteilen gegenüber Homosexuellen. Beim genaueren Hinsehen geht es aber um die Wandelung eines Menschen, der sich im Zuge der Ereignisse grundlegend verändert, eine Art Katharsis durchläuft, um sich in einer neuen Männerrolle zu emanzipieren. Ginge es nur darum, ihn zu verspotten, wäre die Typenkomödie das geeignetste Mittel, weil sie die Stereotypie des „Schwulen“ und des „Macho“ sauber bedienen könnte. Auch das Bergson-Schema wäre in diesem Fall nicht abwegig, zumal Christoph, der Held, anfangs unter mehr als nur Anpassungsschwierigkeiten in seinem Privatleben leidet. Wirklich sinnvoll, und dem Thema entsprechend passend gewählt, ist die Situationskomödie, die den Helden temporeich in ein Verwirrspiel verwickelt, und ihm so die Möglichkeit gibt, sich zu verändern, an sich zu wachsen. Dadurch ergibt sich, schon durch die Wahl des Themas, ein hohes Komödienpotential. Veränderung erfordert ein gewisses Maß an Leid, an Fegefeuer, um sich zu „reinigen“. Die Charakteristika der Tragikomödie liegen auf der Hand. Die Hauptfigur gerät in eine ganze Reihe tragisch-komischer Situationen, verdientermaßen und nie ohne Hoffnung, denn ein Abgrund am Ende der Geschichte würde aus ihr eine Tragödie machen. „Echte Kerle“ ist deshalb aus meiner Sicht eine tragische Situationskomödie.

3. Figuren

Alle Figuren sind so angelegt, dass sie den Kennzeichen einer Situationskomödie genügen. Ein Verwirrspiel entsteht. Sie verkennen sich gegenseitig und geraten so in komische Situationen. Bemerkenswert an diesem Stoff ist das Ausmaß des Verwirrspiels, denn jeder verkennt jeden. Das Prinzip der Täuschung regiert den Plot, der sich harmonisch aus den Figuren entwickelt. Jede Figur schätzt seine Mitspieler falsch ein, außer die Verlobte, die mit Christoph gleich zu Anfang bricht. Witzig daran ist, dass abgesehen von kleineren Notlügen, keine der Figuren bewusst eine andere Identität vortäuscht. Die Situation selbst gibt den Ausschlag für die Fehleinschätzungen, die sich immer weiter hochschaukeln. Dies ist auch ganz im Sinne Lessings, denn den „Echten Kerlen“ gelingt es komisch zu sein, ohne die Figuren auszulachen. Ganz im Gegenteil. Wir lachen eher über die Vorurteile und Einschätzungen, über die stereotypen Vorstellungen in den Köpfen der Figuren und entlarven diese in ihrer Funktion. So glaubt z. B. Edgars Mutter, dass Christoph der neue Freund ihres Sohnes sei. Helen glaubt lange, Christoph sei ein Supermacho, den es zu bekriegen gilt, schätzt ihn also völlig falsch ein. Helen selbst wird von ihrem Kollegen Mike für eine Lesbe gehalten, nur weil er sie in einer vertrauten Geste mit ihrer Schwester sieht. Christoph gerät in Verdacht schwul zu sein, was seinen Figurenbogen, also die Entwicklung vom Ausgangsprofil in der Exposition bis hin zum Ende seiner Wandelung, sehr schön ergänzt. Im Sinne einer „erweiterten Kontrasttheorie“ ist hier ein sehr schönes Spannungsfeld zwischen Christoph und Edgar entstanden. Ein Macho und ein Schwuler treffen aufeinander. Dies sorgt nicht nur für jede Menge Konfliktpotential, sondern auch für ausreichend komödiantischen Zündstoff. Die Figurenkontraste zwischen Edgar und Christoph stehen auch für zwei unterschiedliche Lebensauffassungen, für zwei Welten, in denen sich beide bewegen. Auf der einen Seite der harte Polizist, auf der anderen Seite der tolerante Außenseiter, der zudem noch in kriminelle Machenschaften verwickelt ist. Silber und Bergmann etablieren geschickt ein Regelsystem aus Normen und Wertvorstellungen, das sie szenisch aufeinanderprallen lassen.

Nur so sind Überraschungen und Inkongruenz im Verhalten der Hauptfiguren möglich. Komik entsteht, weil ein Macho-Polizist in den Armen eines Schwulen, wo er per se nicht hingehört, aufwacht, weil ein Polizist aus Sympathie ein Auge des Gesetzes für Edgar zudrückt, ihm sogar hilft, mit heiler Haut davonzukommen.

Um Christoph für den Zuschauer, der immer nach Identifikationsmöglichkeiten mit der Hauptfigur sucht, nicht gleich zu Beginn zu verlieren, arbeiten Silber und Bergmann nach dem Prinzip der Schadenfreude und den Elementen der Tragikomödie. Christoph ist so angelegt, dass er durchaus verdient, was ihm seine Verlobte antut und zeigt schon bald Anzeichen der Besserung. Manchmal kann er einem schon leid tun und sorgt so für Emotionalität und Identifikation.

4. Handlung

Hier zeigt sich ein weiteres Charakteristikum der Situationskomödie, nämlich ein hohes Tempo, das der Autor vorlegt und, was sehr schwierig ist, bis zum Schluss in harmonischem Rhythmus beibehält. Es liegt in der Natur der Sache, dass sich das Verkennungsprinzip nur in vielen Twists und Turns realisieren lässt. Dabei fällt jedoch auf, dass sich bei der Umsetzung des Situationskomödienkonzepts auch das „Überlegenheitsprinzip“ szenisch mit einschleicht. Gerade am Anfang entsteht ein Großteil der Komik aufgrund von nackter Schadenfreude. Christoph entdeckt den Bodybuilder Anton in Ursulas Wohnung, ein Auto zerlegt seinen Reisekoffer, ein Dieb stiehlt seinen Diplomatenkoffer, etwas später stiehlt ihm jemand den Wagen - um nur einige Beispiele zu nennen. Die Komik entsteht als Ergebnis von kleinen Tragödien, die wir aus zwei Gründen witzig finden. Erstens, weil es Christoph Recht geschieht und zweitens, weil es uns nicht passiert und wir uns deshalb nach Helitzer als dem Helden überlegen „geschmeichelt“ fühlen.

Auch das Prinzip der Überraschungen und Richtungswechsel kommt voll zum tragen. Ob jetzt Christoph in der Schwulenbar plötzlich mit seinen Kollegen konfrontiert wird, oder sich der „Fleurop-Bote“ alias Marco als Edgars Mutter entpuppt. Christoph vermutet Edgars Lover hinter dem Blumenstrauß und schnauzt deshalb die verblüffte Mutter an. Die Pointe folgt in Form einer Überraschung auf dem Fuße und sorgt für Lacher. Natürlich könnte man auch hier in Richtung der Inkongruenztheorie argumentieren, weil Christoph mit uns den Fleurop-Boten erwartet. Szenisch spielen Silber und Bergmann die Theorie der Inkongruenz sauber aus. Der Gedanke einen Macho-Polizisten in einer Schwulenbar vorzufinden, oder gar nackt in Edgars Badewanne (für mich die stärkste Szene im ganzen Film, weil sie auch handwerklich in Form eines Minidreiakters nahezu perfekt geschrieben ist) ist alles andere als kongruent. Das Unerwartete, das Aufeinandertreffen zweier Welten macht nicht nur neugierig, es ist auch komisch und zwar genau dann, wenn die Regelsysteme dieser beiden Welten vorher sauber exponiert sind. Nachdem wir über Edgar und Christoph genauestens Bescheid wissen, ergibt sich aus ihrer Anlage eine große komödiantische Spielwiese. Ein weiteres Beispiel für szenische Inkongruenz: Helen findet roten Libanesen bei Edgar, der sich wundert, weshalb sich Helen so gut auskennt. Hier entsteht der Witz ebenfalls aufgrund des zufälligen Zusammentreffens der für Recht und Ordnung sorgenden Polizeibeamtin mit Edgar, der offenbar der illegalen Droge ab und zu recht gerne zuspricht.

Um ein hohes Identifikationspotential zu wahren, wird die Emotionalität der Geschichte kontinuierlich erhöht. Neben wilden komödiantischen Turbulenzen, die der Held durchläuft, gewinnt er im Laufe der Geschichte immer mehr an Boden und erhält Raum, um seine Gefühle zu zeigen, oder sie, für den Zuschauer sichtbar, zu unterdrücken. Nachdem Helen ihn

durchschaut und ihm in einem grandiosen Dialog klar macht, wie ekelhaft er eigentlich ist (S.68) geht Christoph in sich und sucht Helen auf, um ihr zu sagen, dass sie eine großartige Kollegin ist. Seine weitere Entwicklung vollzieht sich an Edgar, der zum guten Freund wird, dem er sich anvertraut und den er schließlich, frei von Homophobie, die ihn anfangs recht plagt, sogar küsst. Der tragisch-komische Anfang löst sich in starker Emotionalität auf. Diese Szenen sind nicht witzig. Insofern lässt sich die von vielen Autoren verbreitete Theorie, dass Komödie eine reine Verstandesangelegenheit sei⁴⁷ nicht widerlegen, aber, wie bereits weiter oben erwähnt, kommt Kino ohne Emotionalität nicht aus. „Le Cinéma, c'est l'émotion grand écran“. Dies ist der Slogan einer Werbekampagne des CNC (Centre National de la Cinématographie) aus dem Jahre 1988 und trifft den Nagel auf den Kopf. Lachen kann auf 90 Minuten ermüden, wenn es keinen Moment des Weinens gibt und ohne emotionale Identifikation, ohne „Lachpause“ degradiert ein Film zur Aneinanderreihung von Sketchen und eignet sich bestenfalls geteilt für eine „Late-Night-Show“.

5. Dialoge

Auch auf Dialogebene werden die thematisch und bei der Figurenanlage gewählten Komödienprinzipien konsequent umgesetzt. „Echte Kerle“ verlässt sich nicht nur auf komische Dialoge, die für sich allein auch als Witz oder als kurze komische Anekdote in jeder Late-Night Comedy Show funktionieren würden, ohne szenisch das Gesagte zu untermalen. Gerade an „Echte Kerle“ wird besonders deutlich, dass einige der besten Dialoge, die im Kino für die größten Lacher sorgen, alles andere als komisch sind bzw. für sich isoliert betrachtet, außerhalb des szenischen Kontexts, ihren unbedingten Witz verlieren würden. Wenn Christoph beispielsweise vor der Tür zu seiner Verlobten sagt: „*Und außerdem brauch' ich meinen Autoschl...*“ (S. 25) und der Autoschlüssel schon „griffbereit“ durch den Posteinwurf purzelt, ist dies nur in dieser speziellen Szene komisch. Hier unterstützt der Dialog lediglich die in der Szene angelegte Komik. In den Teilen, in denen der Dialog den dialogtheoretischen Ansätzen wie z. B. dem Prinzip der Doppeldeutigkeit folgt, ließen sich Dialogklammerteile auch außerhalb der Szene als witzig verkaufen. Dialogtheorie und Dialog als unterstützendes Element, um das gewählte Komödienprinzip zu bedienen werden in einzelnen Szenen auch miteinander kombiniert.

Beginnen wir mit den Beispielen, die belegen inwiefern und wie der Dialog die vom Autoren angewandten Komödienprinzipien unterstützt. *Pizzabote*: „*Soll ich Ihnen noch'n Espresso und 'n Grappa vorbeibringen?*“ *Christoph*: „*Nicht nötig, stimmt so.... aber sagen Sie mal... könnte ich vielleicht heute nacht bei Ihnen schlafen...?*“ (S. 27) Hier kommt die Theorie der Inkongruenz sehr deutlich zum Tragen - ein Spiel mit dem Unerwarteten. Zwei bekannte „Regelsysteme“, nämlich ein externes (unsere allgemeine Vorstellung vom Leben und Job eines Pizzalieferanten) und ein internes (Exposition und Handlung der Hauptfigur) treffen aufeinander. Das, was passiert steht außerhalb der in diesen Systemen gängigen Verhaltensweisen und ist deshalb komisch.

Für das Prinzip der Verkennung finden sich zahlreiche Beispiele: *Christoph*: „*Also... soll ich Dir mal ehrlich was sagen...? Ganz ehrlich... also... so richtig... total... ehrlich...? Die Wahrheit? Männer... also Männer... sind einfach... die besseren Menschen.*“ (S. 13) Hier kommt die Bedeutung der Verkennung erst später zum Tragen, nämlich dann, wenn wir erfahren, dass Edgar schwul ist. Dies macht übrigens auch deutlich, dass sich Verkennungsprinzipien im Dialog nicht unbedingt zeitlich unmittelbar entfalten müssen.

⁴⁷ TAFLINGER

Wenn Christoph behauptet, dass Edgar nur ein entfernter Bekannter sei und somit Edgar eine andere Identität verpasst, folgt dies ebenfalls dem Prinzip der Verkenning. (S. 42)

Zwei Beispiele zum Prinzip der Überlegenheit (Schadenfreude): *Edgar*: „Also... jedenfalls nichts, was Du nicht gewollt hast...“ (S. 18) oder *Helen*: „Ich habe die grüne Zahnbürste benutzt... hoffe, das ist okay? (S. 98)“ (mit Edgars Reaktion, die klarmacht, dass sie seine Zahnbürste benutzt hat).

Das Prinzip der Verkenning, das Spiel mit Schadenfreude und mit Inkongruenzen sind die drei vorherrschenden Dialogansätze, die sich aus dem Gesamtkonzept der Komödie ergeben. Wenden wir uns nun den Belegen für die oben aufgeführten Dialogprinzipien zu.

Understatement: *Christoph*: „Naja... eher ein kleines Zwischentief.“ (S. 3)

Doppeldeutigkeit: *Kallenbach*: „Naja, der würde ich auch gerne mal was zeigen...“ (S. 3), *Ursula*: „Das ist mein neuer Turbo“ (S. 5) (Kombination mit „der nackten Wahrheit“, die Ursula in der gleichen Szene von sich gibt) oder *Edgar*: „Dich lass ich an alles von mir...“ (S. 53)

Nackte Wahrheit: *Ursula*: „Ich hab’s Dir gesagt... der Motor oder ich.“ (S. 5). Sehr markant und in seiner Wirkung tragisch-komisch ist Helens Dialog auf Seite 68, in dem sie Christoph reinen Wein einschenkt. Sie bringt Christophs vorheriges Leben auf den Punkt, trifft damit Christophs Herz. Eine sehr emotionale und zugleich äußerst komische Szene, die zudem beweist, dass Humor und Emotionalität sich unter bestimmten Voraussetzungen keinesfalls ausschließen.

Take Off: *Edgar*: „Bei mir. 52... 76... 49... wenigstens für die nächsten paar Wochen.“ (S. 44) (Edgar schockt Christoph damit, der in seiner Situation keine Widerrede leisten kann, ohne sich zu verraten).

Vulgärsprache: *Christoph*: „Hoffentlich haste’ auf Mithören geschaltet und hoffentlich treibst Du’s gerade mit Deinem Anabolika-Monstrum... also, merkt’s euch gut: je mehr der Oberarm anschwillt, desto eher schrumpelt’s untenrum!“ (S. 46)

Overstatement (Übertreibung): *Edgar*: „Wir sollten heiraten.“ (S. 50)

Freie Assoziation: *Helen*: „Warum ist es auf dieser Welt eigentlich so eingerichtet, dass Männer erst mal Frösche sein müssen, bevor sie Prinzen werden können?“ (S. 59)

Umkehrungen: *Edgar*: „Du verträgst’s einfach nicht, mal derjenige zu sein, der angebaggert wird. Wenn Du nicht den Habicht machen kannst, spielst Du die verhuschte Haselmaus!“ (S. 62)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Silber und Bergmann es vorziehen, den Dialog derart szenisch einzubetten, dass er die komisch konzipierte Szene unterstützt ohne selbst dabei „mit Gewalt“ komisch zu sein. Eigenleben entwickeln seine Dialoge selten. Die oben genannten Dialogtheorien kommen jedoch voll zum Einsatz, insbesondere die Zweideutigkeit. Die Dialoge sind insgesamt in bezug auf die Figurenführung sehr zielsicher und präzise, d. h. sie sind nicht um ihrer selbst willen komisch, sondern entsprechen sehr genau der Figurenpsychologie, der Verfassung der Figuren in den jeweiligen Szenen. Insgesamt ein sehr harmonisches Zusammenspiel, das sich selten in deutschen Komödien wiederfindet

6. Visualisierung

„Echte Kerle“ reicht aus meiner Sicht über Fernsehformat aufgrund seiner unspektakulären Locations, der fehlenden visuellen Größe und der mageren, wenig originellen Inszenierung, im Sinne eines figurenunterstützenden Spiels mit dem Visuellen, nicht hinaus⁴⁸. Auch die visuellen Möglichkeiten der Komödie werden nicht voll ausgeschöpft. Erkennbar und positiv anzumerken sind jedoch Inkongruenzen bei der Wahl der Locations. Der Macho-Polizist findet sich in einer Schwulenbar wieder. Helen und Christoph müssen von einer Büroetage über einem Sexkino aus observieren und haben dort letztlich Sex. Der Einsatz von Props unterstützt ebenfalls die Figurendimensionierung und somit auch die Komödie. So finden Christoph und Helen allerlei vielsagende Gegenstände (Phallus, Poster) in Edgars Wohnung.

ZUSAMMENFASSENDE BETRACHTUNG

Mit der Theorie zur Komödie ist es bei weitem nicht so einfach wie mit der klassischen Dramaturgie, deren Regeln einfacher zu erlernen, klarer zu durchschauen und universeller anwendbar sind. Es gibt bei der Komödie kein „Schema F“, ein Muster, das sich konsistent durch einen Film oder ein Drehbuch ziehen könnte. Es gibt vielmehr eine ganze Reihe unterschiedlicher Komödienansätze, die eher den Begriff des Prinzips als den einer Theorie verdienen. Auch wenn „Echte Kerle“ nur eines von hunderten, wenn nicht tausenden deutschen Drehbüchern ist, es erfüllt zwei Kriterien, die die Konzentration auf nur dieses eine Werk, stellvertretend für alle anderen, legitimiert. Erstens, es war erfolgreich und zweitens es hat System und folgt, wie oben gesehen, gewissen Prinzipien, die konsequent umgesetzt werden. Eine Beweisführung zugunsten der einen oder anderen Komödientheorie lässt sich damit nicht erbringen, aber es lässt sich zumindest aufzeigen, dass es eine Art „Harmonielehre“ beim Komponieren einer Komödie gibt. Zum einen besteht sie darin, sich, ausgehend von den Figuren und dem gewählten Thema, auf ein Grundprinzip, hier die Situationskomödie, einzuschließen. Zum anderen zeigt es, dass, sobald dieses Grundprinzip einmal zur Maxime erklärt wird, alle anderen komödientheoretischen Ansätze, solange sie mit diesem Grundprinzip einhergehen und die Geschichte unterstützen, eingesetzt werden können. Es liegt die Vermutung nahe, dass es eine Mischkomödie nicht gibt, aber es ist legitim, verschiedene Prinzipien, innerhalb eines gesetzten Rahmens zu vermischen. Im Vordergrund sollte die Wahl des Themas und der Figuren stehen, da sie die Handlung des Filmes prägen. Auf Plotebene herrscht schon wesentlich mehr Flexibilität, solange die Funktion einer Szene innerhalb der Figurenentwicklung und des vorherrschenden Komödienprinzips liegt. Im Dialog herrscht die größte Freiheit, jedoch zeigt sich an dem analysierten Buch, dass eine Komödie nicht damit geschrieben ist, einen Witz nach dem anderen zu reißen. Beim Drehbuch kommt noch eine Sache, die sich anhand von „Echte Kerle“ gut nachvollziehen lässt, hinzu. Der „Todfeind“ einer Komödie⁴⁹, nämlich eine starke Emotionalität, die in der Regel über die Tragik transportiert wird, ist erforderlich, um eine ausreichende Identifikationsebene zu schaffen.

Aus meiner Sicht kann das Studium der Komödientheorien oder -prinzipien keine vorgefertigten Lösungen liefern. „Magische Formeln“ des Humors, wie sie etwa Helitzer über Humor⁵⁰ im allgemeinen, oder Taflinger über die Sitcom⁵¹ schreiben, wirken wie

⁴⁸ vgl. Kritik im Lexikon des internationalen Films im Anhang I

⁴⁹ TAFLINGER, Sitcom

⁵⁰ HELITZER, S. 25 ff

⁵¹ TAFLINGER, Sitcom

unausgereifte Korsetts, die in Einzelfällen zutreffen mögen, sich aber, aufgrund mangelnder Reife nicht auf alle Formen von Komik beim Film überstülpen lassen, obwohl einige ihrer Forderungen, wie etwa die der Emotionalität bei Helitzer, wieder derart allgemeiner Natur sind, dass sie sich in der moderner Drehbuchdramaturgie durch alle Genres hindurchziehen. Sie sind zudem keine Komödientheorien, sondern vielmehr trivialpragmatische Checklisten, die immer dazu verführen, die Intuition auszuschalten, um einem starren Schema zu folgen. Es ist deshalb aus meiner Sicht sinnvoller, sich lediglich intensiv mit Komödienprinzipien vertraut zu machen, sie zu verstehen, anhand von Beispielen zu exerzieren - mehr als eine Quelle der Inspiration als ein Komödienimperativ, das die Komödie eher ersticken, als dass sie sie beleben würde.

LITERATURVERZEICHNIS

- BERGSON Henri Bergson: Das Lachen, DTV-Verlag, München
- BÖHLER Michael Böhler: Lachen oder Verlachen?, in: Lessing und die Toleranz, Beiträge der vierten internationalen Konferenz der Lessing Society in Hamburg vom 27. bis 29 Juni 1985, edition text + kritik GmbH, München, 1985
- DÜRRENMATT Friedrich Dürrenmatt: Friedrich Dürrenmatt im Gespräch mit Herrn Ludwig Arnold, Hörkassette, Beltershm, 1996
- DÜRRENMATT Friedrich Dürrenmatt: Dramaturgisches und Kritisches, in: Friedrich Dürrenmatt, Theaterschriften und Reden Bd. 2, Arche Verlag, Zürich-Hamburg
- FIELD Syd Field: The foundations of Screenwriting, Dell Trade Paperback, New York, 1984
- GOTTSCHED Johann Christoph Gottsched: Von Komödien oder Lustspielen, in Johann Christoph Gottsched, Versuch einer kritischen Dichtkunst, Aufsatzsammlung, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1982
- HANT Peter Hant: Praktische Filmdramaturgie, Felicitas Hübner Verlag, Waldeck, 1992
- HELITZER Melvin Helitzer: Comedy Writing Secrets, Writer's digest books, Cincinnati, Ohio, 1987
- KANT Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, Reclam, 1996
- KREVOLIN Richard Krevolin: Screenwriting from the soul, Renaissance Books, Los Angeles, 1998
- LESSING G. E. Lessing: Der Freigeist, Reclam, Stuttgart, 1998
- LESSING G.E. Lessing: Lessings sämtliche Werke, Bd. 9, Hansa Verlag
- N.N. N.N. : Nachwort, in: G. E. Lessing, Der Freigeist, Reclam, Stuttgart, 1998
- N.N. N.N.: Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele, Nachwort zur Übersetzung von Gellerts „Abhandlung für das rührende Lustspiel“, Bd. 4

SEGER

Linda Seger: Creating Unforgettable Characters, Owl
Book - Henry Holt and Company, New York, 1990

TAFLINGER

Richard F. Taflinger, "Sitcom: What it is, how it works.
A Theory of Comedy"

<http://www.wsu.edu:8080/~taflinge/theory.html>
(30.5.96)

TAFLINGER

Richard F. Taflinger, "What it is, how it works. Neo
Aristotelian Analysis"

<http://www.wsu.edu:8080/~taflinge/neoarist.html>
(30.5.96)