

Vorlesung (Winter 09/10):

Der lustige Film

Vorlesung 3 (29. 10. 2009): **Leoparden küßt man nicht** (Bringing Up Baby),
Howard Hawks, USA 1938

(Lorenz Engell)

0. Übersicht: 1. Begrüßung und Rückblick; 2. Man bekommt, was man schon hat: „Leoparden ...“ als „Remarriage Comedy“: Die Interpretation Cavells; 3. Glück als Anders-Werden: „Leoparden...“ und das Kostüm.

1. Begrüßung, Ausblick, Rückblick.

- Begrüßung
- Ausblick s.o.
- Rückblick fällt diesmal etwas ausführlicher aus: Rückblick auf die BEIDEN vorherigen Vorlesungen (Chaplin und Laurel/Hardy).

2. Rückblick 1. Charlie Chaplin: Modern Times

- Die Methode J.W. Ottens: Das herausgehobene Bild eines Films; hier: Der (doppelt) Blick geradeaus in die Kamera in der Gefängnis-Besuchs-Szene.
- **1. Der Blick:** Dieser Blick aus dem Bild heraus auf den Zuschauer bezieht den Zuschauer mit ein, kommuniziert jedoch nicht mit ihm, sondern geht durch ihn hindurch, ignoriert ihn. Zuschauer werden zugleich einbezogen und hinausgeworfen.
- Vergleich dazu: Der Blick Oliver Hardy's aus dem Bild heraus, der bei uns ankommt und uns zu Komplizen macht.
- In dem Chaplinschen Blick liegen zwei verschiedene Filmauffassungen vor: Der autonome Film der klassischen (Ton-)Filmära, der eine unbeobachtete Beobachtung und die Abwesenheit des Zuschauers (der

- Kamera) in der dargestellten Szene suggeriert. Hier ist der Blick in die Kamera verboten, der Film versucht zu überspielen, daß er ein Film ist..
- „Interaktiver“ Blick, der den Zuschauer mit einbezieht und mit dem Gegensatz Leinwand-Zuschauerraum spielt: Früher Film, der gerade darauf hinweist, daß er ein Film ist.
 - Beide Auffassungen bestehen hier ineinander: Zuschauer wird angesprochen, aber zugleich nicht angesprochen. Der Film weist auf sich selbst hin, verfehlt sich aber und schießt über sich selbst hinaus: Das war unsere Faustformel für den „Lustigen Film“.
- **2. Die Verdoppelung:** Der Blick findet hier gleich zwei Mal statt (Pastorengattin und Tramp).
 - Wir unterscheiden: Verdoppelung (im Raum) von Vervielfältigung (drei Mal, viele Male); Wiederholung (in der Zeit) von Serie (viele Male). Der Übergang vom einen zum anderen wird heute noch mal wichtig !
 - Symmetrie und Spiegelung sind Verdoppelungsphänomene, so auch hier. Es sind Phänomene des Verweises des Bildes auf sich selbst.
 - Symmetrie und Spiegelung ermöglichen dann auch: Variation, Verwechslung, Verschiebung usw. und sind dann die Quelle zahlreicher komischer Effekte.
 - Verdoppelungen können auch ihrerseits verdoppelt werden, miteinander überlagern. Hier: Zwei Personen, zwei Blicke, zwei Teetassen, zwei Geräusche.
- **3. Der Ton:** Chaplin dreht das Radio an, um die Kullergeräusche zu übertönen: Anmeldung der physischen Dinge. Es wird bei Chaplin kaum gesprochen: Wichtigkeit der Körper, der Körpersprache; vgl. a. : Hunger und Eßbares. So auch hier: Körper, Verdauung sogar, dann auch andere physische Dinge: Die Teetasse und die Haltung, die sie uns aufnötigt; Radio als technisches Ding: Wichtigkeit der Dinge, der Objekte für die Komik.
 - Radio: Erneut Hinweis auf den Ton des Tonfilms: technisch realisierter Sprechton. Komisch: Der Ton, der übertönt werden soll (Verdauungsgeräusch) wird erst recht verstärkt (Beitrag über Verdauungsstörungen). Wieder: Verweis – nunmehr des (Film-)Tons – auf sich selbst UND verfehlen, über sich hinausschießen.

- **4. Die Geschichtlichkeit:** „Moderne Zeiten“ reflektiert auf seine filmhistorische Position „zwischen“ Tonfilm und Stummfilm, genauer: führt Elemente des Stummen mitten im Tonfilm mit sich: Z.B. szenische Bildauffassung; Figuren sprechen (fast) nicht: Zwischentitel !
- Zusätzlich bedient er auch (s.o.) die Filmauffassung des Frühen Films.
- Funktion der DINGE ist eigentlich typisch für den Stummfilm (v.a. Slapstick), wird aber hier fortgeführt und sogar mit den Mitteln des Tons (Geräusch als „Sprache der Dinge“) verstärkt.

- **5. Zusammenfassung:** Filmische Komik ist
- medienspezifisch: hat im Film mit Blick, Bild, Ton zu tun.
- verdoppelnd: Weist immer zwei Ebenen auf, Spiegelungen, Verwechslungen, Vertauschungen, Verfehlungen.
- physisch: geht mit den Körpern und den Dingen um.
- historisch und gesellschaftlich: hier zunächst: medienhistorisch (d.h.: sich seiner eigenen filmgeschichtlichen Position bewußt); gesellschaftlich: ist sich seiner Zuwendung zu den Zuschauern bewußt und spielt ostentativ mit ihr (hier: durch den Blick).
- Und in all dem: Auf sich selbst hinweisend („selbstindizierend“, ostentativ), sich selbst verfehlend, über sich selbst hinauschießend.

3. Rückblick 2. Laurel und Hardy / Jürgen Müller

- Müllers drei Punkte waren: ZEITLICHKEIT und SOZIALITÄT des Komischen; ÜBERTREIBUNG als Mittel speziell des visuell Komischen; PARODIE und IRONIE: Wer mich auslacht, ist selbst der Dumme. Ich fasse sie hier noch einmal und setze sie in Bezug auf Laurel und Hardy.

- **1. A – Zeitlichkeit: historische Dimension.** Komik, Humor usw. sind historisch relativ, nicht nur (wie bei Chaplin gesehen anhand seines Spiels mit frühem, stummem Film und klassischem Tonfilm – etwas Ähnliches gilt übrigens auch für Laurel und Hardy) auf kurze Distanz, sondern auf extrem lange historische Distanz:

- Was wir heute für komisch halten, unsere alteuropäische Lach-Praxis, hat seine Grundentstehung in der frühen Neuzeit erfahren (1450-1650: Renaissance, Reformation, Frühmodernismus) (Nebenbei: hier entsteht auch in wesentlichen Zügen unser Bild des neuzeitlichen Menschen in Relation zu Tier, Gott, Ding, usw.)
- **Narrative Dimension:** Witze sind Geschichten und müssen erzählt werden, d.h. in der Zeit entfaltet werden, auch komische Situationen entfalten sich in der Zeit. Hier liegt zweifellos die besondere Stärke des Films (im Vergleich zum ruhenden Bild)
- **Laurel und Hardy:** das TIMING: 1. Die verzögerte Reaktion insbesondere Oliver Hardy's; 2. die Unterbrechung (die „eigentliche“ Handlung wird durch Tanz- und Gesangseinlagen unterbrochen; die Gesamthandlung ist eigentlich eine lockere Reihung einzelner Szenen, von denen jede einzelne eigentlich den handlungszusammenhang zerlegt, stört, hindert: Handlung ergibt sich aus Umwegen, Verzögerungen, Hindernissen; 3. Die Wiederholung. Hier, bei Laurel und Hardy, kann man auch sehr gut den Übergang von der bloßen Wiederholung zur Wiederholung der Wiederholung und dann zur Serie („running Gag“) sehen: Die zweite Wiederholung steigert und verkehrt die erste. Hardy Absturz in das Wasserloch steigert bereits seinen Fall in den Bach (er ist ja schon nass); beim Rückweg fällt er erneut hinein (Wiederholung), beim erneuten Hinweg wieder, aber auf der anderen Seite gehend; – und auf dem Rückweg wieder (wieder), diesmal aber von hinten gesehen, in der Wegbewegung, und auf der anderen Seite gehend !
- **1. B – Sozialität:** Niemand lacht für sich allein: Im gemeinsamen Betrachten erst (so Müller) wird das Bild erst komisch: Wir müssen es beschreiben, darüber reden. Müller zieht hier Sprachlichkeit und Sozialität zusammen (Sprache als Anthropologicum).
- Beides wirkt zusammen z.B. in der Obszönität: Sehr viele sexuelle Anspielungen oder Darstellungen in der visuellen Komik: Ich will eigentlich nicht, daß andere wissen, daß ich mir das - mit Vergnügen ! – ansehe: Komik als Effekt der Überwindung negativer Sozialität !
- **Laurel und Hardy:** 2 Verschiebungen. 1. Betrachter wird nicht erst durch das darüber Sprechen in das Bild hinein gezogen und sozialisiert, sondern bereits durch das Spiel der Blicke (erneut: Hardy's Blick hinaus).

Überhaupt wird natürlich im Tonfilm durch den Ton das Sprechen ÜBER das Bild als Sprechen IM BILD in das Bild hineinverlagert ! Dadurch gewinnt man eine zusätzliche Ebene !

- 2. Massiver sexueller Subtext ist vorhanden: Das Paar, der Tanz, die „Stellungen“, die Entkleidungsszene bei der Suche nach dem Medaillon; die Kitzel-Szene auf dem Bett, jede Menge Sexuelsymbolik z.B. der Dicke Zeh, der aus dem Loch herausschaut, der Kopf, der durch die Öffnung ragt, der Bettpfosten, zahlreiche Behälter usw. usw.
- ABER: neu ist dabei die völlige „Unschuld“ der Protagonisten selber ! Da gibts kein Augenzwinkern, kein heimliches Einverständnis, die wissen gar nicht, daß sie obszön sind ! Dieses Motiv kehrt, wie wir gleich sehen werden, auch in Hawks' „Leoparden küßt man nicht“ unbedingt wieder ! Also erneut: eine Verdoppelung, eine zusätzliche Ebene (die die Bildfiguren der Gemälde so nicht haben).
- Diese „Unschuld“ ermöglicht auch das Freisetzen von Geschlechterrollen: Stans tiefe/hohe Stimme; Hardy mal als feminin-geziert-grazil, mal als dominant-machohaft.
- Darauf sind zwei Reaktionen möglich: Entweder muß ich mich jetzt selber als den Urheber der schmutzigen Gedanken begreifen.
- Oder aber ich mache mich genau so unschuldig wie es die Protagonisten sind und entlaste mich dadurch: „Der Film“, „die anderen“ sind es schuld ! Dieser Konflikt wird in Lachen/durch Lachen aufgelöst.
- **2. Übertreibung:** Hier können wir uns kurz fassen: Müller: Deformation, Verrenkung, Häßlichkeit als Quelle des Komischen. Hier:
- **Laurel und Hardy:** Das Dicksein des Dicken, die Verdinglichung des Körpers z.B. in den ungeheuren Stürzen und Verletzungen, die Kopf-Szene !
- Vor allem: Die Folgenlosigkeit: alles geht danach weiter, obwohl der Körper eigentlich zerstört sein müßte. Das hat wiederum mit der Zeitlichkeit zu tun (s.o.).
- **3. Parodie und Ironie:** Müller zeigt, wie in den komischen Figuren des 16. Jhdts. Reflexionen und Persiflagen berühmter Bildfiguren der Antike und

der Renaissance vorliegen. Und wie hohe Bildgattungen (Das Historienbild v.a.) durch niedere (das Genrebild) veralbert werden.

- **Laurel und Hardy:** Die Parodie des Western-Genres, z.B. in der gesangsszene, in der Tanzszene (denn solche Einlagen gehören zum Bestand insbesondere des frühen 30er Jahre Westerns, auch noch in z.B. Red River von Howard Hawks, unserem heutigen Regisseur !
- **Aber auch etwas neues, weiteres:** Selbstironie ! D.h. Das genre der komödie nimmt sich selber auf die Schippe. Beispiele: Spiel mit dem Tonfilm (Stans Stimme); der jetzt schon mehrfach aufgerufene Blick Hardys aus dem Bild heraus, Spiel mit der Erwartbarkeit (s. oben: Wasserloch, in das Hardy, immer anders, fällt). Bedenke. Genre = Erwartungssteuerung. Parodie nicht nur auf Ein genre, sondern auf Genrehaftigkeit überhaupt. Genau das wird jetzt auch der Anknüpfungspunkt sein, der uns zu Hawks' „Leoparden ...“ hinüberführt !

4. Man bekommt, was man schon hat: Howard Hawks: Leoparden küßt man nicht, in der Interpretation Stanley Cavells. Teil 1. Genretheoretische Grundlagen

- Mit „Leoparden ...“ sind wir nun endlich im klassischen Tonfilm Hollywoods angekommen, ein Prachtexemplar dieser Gattung !
- Wir haben z.B.eine enorme Dialoglastigkeit, wie ja schon zu erwarten war !
- Und: Eine neue Begegnung mit der Historizität: Die Komik gründet zu einem großen Teil auf sprachlichem Witz. Der aber geht nicht nur aufgrund der Übersetzung verloren, sondern auch durch die Zeitdistanz. Vieles ist nur noch bedingt komisch !
- **Cavell's Lesart, 1: Vorbemerkungen über Genretheorie:** Stanley Cavell ist ein wichtiger Film-Philosoph. „Pursuits of Happiness“ ist seine wichtigste Monographie in diesem Bereich. Darin untersucht er das genre der film-Komödie, genauer: das Unter-Genre der „Screwball-Comedy“, und hier wiederum das Subsub-Genre der „Remarriage Comedy“ (das er hier überhaupt erst erfindet).

- Sein Hauptinteresse gehört eigentlich der Idee des Genres. Wir haben darüber hier auch schon kurz gesprochen: Theorien der Komödie vs. Theorien des Komischen. Theorien der Komödie fragen, wie ein Gegenstand funktioniert, der immer schon dadurch definiert ist, daß er „komisch“ ist/sein soll. Dagegen fragen sich Theorien des Komischen, was das sei, das Komische, und warum.
- Genre: Muster, nach denen Filme funktionieren, die entsprechend Regelrahmen für die Herstellung von Filmen setzen und umgekehrt die Erwartungen von Zuschauern bündeln, strukturieren, lenken und und leiten. So weiß man immer schon, was einen erwartet, aber diese Erwartung kann dann auch ganz, teilweise usw. enttäuscht werden, sich daraufhin beim nächsten Mal ändern usw. (Soziologisch gesehen sind Genres sogar ganze, komplexe Erwartungs PROGRAMME). Genres spielen überall in der Populärkultur eine Rolle, aber nirgends so wie beim Film. Beispiele: Western, Gangster, Thriller, SciFi, Abenteuer, Musical ... Mischgenres
- Cavell: Was ist das nun für ein Gebilde, das Genre? Es ist“etwas“ und hat zudem „seinssetzende“ Funktion (Cavell ist da durchaus ontologisch). Aber es gibt (das haben wir auch schon gesagt) keinen einzigen Film, der einem Genreschema wirklich entsprechen würde. Ein Genre besteht eigentlich nur aus Abweichungen und Fortentwicklungen !
- Die Komödie: Ursprünglich, als Gegenbegriff zur Tragödie: Alles, was gut ausgeht ? Das ist zu unscharf. Daher wird das Genre in zahllose Unter-Genres aufgelöst: Slapstick-Komödie, Salon-Komödie, Liebes-Komödie usw. In den dreißiger Jahren kommt mit dem Tonfilm auf: Die SCREWBALL-Komödie.
- SCREWBALL: Eigentlich wörtlich: Der Querschläger (beim Billard ein Ball, der sinnlos auf dem Tisch hin- und herprallt). Dann übertragend: Der Wirrkopf. Screwball-Comedy: Ein hektischer Wirrkopf, selber völlig durcheinander, bringt alles durcheinander, besonders seine Gegenfigur: den etwas hölzernen Dummkopf, den Einfaltspinsel, der unbedingt genau das braucht, was en Screwball beseitigt: Ruhe und Ordnung .
- Die beiden Rollen werden nun gegendert: Screwball ist eine Frau, Stupid ist ein Mann; und damit kann das Ganze auch in eine Liebesgeschichte eingeformt werden: Fertig !

- Cavell: Innerhalb dieses genres nun gibt es ein weiteres Subsubsub-Genre: Die „Remarriage Comedy“ mit Filmen wie „Adam’s Rib“, „The Philadelphia Story“, „His Girl Friday“ und eben auch „Bringing Up Baby“.
- Cavells These dazu ist nun folgende: Diese Filme halten nicht nur durch bestimmtes Personal, durch stereotype Handlung usw. zusammen, sondern durch eine Leitthematik: Man bekommt, was man schon hat.
- Sie werden zu recht sagen: Das stimmt doch hier gar nicht, denn David Huxley bekommt eben nicht die Frau, die er schon hat, sondern eine andere ! Wir kommen darauf natürlich zurück.
- Hier nur so viel: Eben ! Die Regel wird eben NICHT GENAU erfüllt, sondern nur in einer verschobenen Weise. Das genau ist ja der Witz beim Genre ! Man kann sagen: Gerade, weil es hier NICHT So IST, handelt es sich um eine typische Re-Marriage-Comedy !
- Und genau deshalb, so setze ich jenseits der Cavell-Argumentation hinzu, weil sie SICH VERFEHLT, ist sie erneut: KOMISCH (Vgl. unsere Ausgangsdefinition).
- Und da kommt für Cavell noch etwas hinzu: Die Re-Marriage-Comedy ist nämlich eine Meta-Komödie: Sie reflektiert und diskutiert nämlich das, was eine Screwball-Comedy überhaupt ist ! Die Re-Marriage-Comedy ist sozusagen eine filmförmige Theorie der Screwball-Comedy ! Ja überhaupt eine Genre-Theorie in der Form selbst des (komischen) Genres ! Sie ist eigentlich immer schon eine Genre-Parodie, und zwar letztlich nicht nur irgend eines SPEZIFISCHEN Genres, sondern der Genrehaftigkeit überhaupt !

5. Man bekommt, was man schon hat: Howard Hawks: Leoparden küßt man nicht, in der Interpretation Stanley Cavells. Teil 2: Durchführung

- Das wird also alles ziemlich kompliziert. Wie argumentiert Cavell jetzt im einzelnen ? Cavell macht eine Reihe von Punkten, ich zeichne hier mal vier davon als wichtig nach: alle haben mit dem Motiv der Überlagerung, der Verdoppelung zu tun.

- Einen Punkt habe ich schon genannt, er kommt zum Schluß: **Nur was schon ist, kann noch werden.** Die anderen betreffen **Sexualität und Sozialität; Verdoppelungstechniken; Zitatechniken.**
- **1. Sexualität und Sozialität:** Es gibt jede Menge Anspielungen und Doppelbedeutungen. Es wird auch durchaus nicht unoffen über Sex gesprochen, über erotische Anziehung, Liebe, sexuelle Orientierung. Aber: Daneben gibt es einen sexuellen Subtext, der den ganzen Film durchzieht und sich hinter symbolischen und allegorischen Verfahren verbirgt, wie wir sie auch schon aus der von Müller aufgerufenen Bildtradition kennen.
- Beispiele: Der Knochen natürlich. Er ist ein klares Phallussymbol. Wenn Huxley das erste Mal zu sehen ist, hat er einen Knochen auf dem Schoß. Der Knochen „claviculus intercostalis“ übrigens („Zwischenrippen-Schlüsselbein“) existiert nicht. Den Knochen wiederfinden, heißt: zur Sexualität (hier: Ehe) finden. David wird sogar ganz und gar mit dem Knochen identifiziert: Mr. Bones !
- Orte: In der Dusche, auf dem Bett, im Wald. Überall gibt es Pfosten (einmal streichelt Hepburn recht nett den Bettpfosten: ein Klassiker !), Pfähle usw., Kerzen auf dem Tisch, Blumen in der Vase, das Verschlucken der Olive als Oraltechnik....
- Zu Beginn: In der geplanten Ehe mit Ms. Swallow (!) darf nichts von der Arbeit ablenken, auch „das“ nicht, wobei erst im zweiten Anlauf geklärt wird, daß „das“ Kinder sind. Aber keine Kinder heißt dann eben auch: kein Sex. Dagegen heißt der Leopard: „Baby“, Hepburn hat also schon ein „Kind“, d.h. eine Sexualität, und natürlich ist die Raubkatze (gezähmt, ungezähmt) ein Symbol für das Begehren !
- Oder gar: Hepburn spricht in der Gefängniszene als Gangsterbraut : „Let me outta here and I open my puss“ (das heißt: sie verrät alles). Recht ordinär, aber natürlich nur: gespielt !
- Denn gleichzeitig sind die Heldenfiguren doch auch völlig „unschuldig“ ! Ähnlich wie bei Laurel und Hardy haben sie gar nichts Anzügliches, wenn sie mit Knochen und Pfosten herumspielen, oder mit Hüten. Es gibt keine Komplizenschaft dabei. Hepburn dsagt z.B. auch: Es ist doch nur ein alter Knochen !

- Vergleichen Sie mal (das ist völlig willkürlich gewählt) Halle Berry in Spike Lees „The Inside Man“ , wenn sie Denzel Washingtons Hut auf der Fußspitze balanciert oder wenn sie sagt: Komm bald nach Hause, die Handschellen werden kalt ...
- Diese Doppelung: Massiv sexuelle Schicht, die von einer Schicht der Unschuld überdeckt wird, macht das Wesen, so Cavell, der Latenzphase aus, das ist der Abschluß der Kindheit vor dem Einsetzen der Pubertät. Hier gibt es bereits eine kindliche Sexualität, etwa: Neugier, aber noch kein eigentliches Begehren. Auch die Rollenmuster sind noch nicht so ausgeprägt, und deshalb können sie auch ausgetauscht werden. Und so ist es hier auch: Wer jagt hier wen ? Wer begehrt ? Wer ist aktiv, wer passiv ? Das ist durchaus unklar (es ist auch keine reine Umkehrung !) Cavell: Die beiden sind einander weder gleich noch ungleich.
- Und wie ein Kinderabenteuer verläuft, so Cavell, auch das Spiel um den Leoparden, besonders die Phase im nächtlichen Wald, das etwas von Schnitzeljagd, Schabernack und Lagerfeuer hat.
- Und diese Spannung zwischen Aufladung mit latenter Sexualität einerseits und völliger Unschuld andererseits entlädt sich in dem unaufhörlichen Redeschwall.
- Vgl. Müller: reden über Bilder, das erst das Moment der Obszönität und der Sozialität konsituiert und darin das Komische gebiert: Ist hier IN DAS BILD (das sich ja nun bewegt und das auch tönt) HINEIN VERLEGT WORDEN ! Wir müssen nicht erst nachträglich über den Film sprechen (das können wir natürlich trotzdem tun und machen es ja hier auch) sondern: es findet schon im Film selber statt !
- **2. Verdoppelungstechniken:** Es gibt sehr vieles zwei Mal: 2 Cabrios und 2 Handtaschen, die einander jeweils sehr ähnlich sehen und verwechselt werden können; 2 Ärzte, 2 Großwildjäger, 2 Kerzen auf dem Tisch, 2 zerrissene Kleidungsstücke und 2 eingebeulte Hüte, 2 Duschen, 2 Bademäntel. Natürlich vor allem: 2 Leoparden und 2 Frauen um David Huxley ! Beachte: Es gibt jeweils auch immer Unterschiede: Hut vs. Zylinder, zahm vs. wild, Kleid vs. Frack usw. : Jede Verdoppelung/Spiegelung ist auch eine Verschiebung.
- Dazu: doppelte Handlungen (etwa: zwei Szenen unter dem Fenster), doppelte Sätze („Ich bin gleich bei Ihnen, Mr. Peabody“)

- Die Verdopplungen können sich auch ihrerseits noch einmal verdoppeln: Die beiden Jungs vom Zirkus verdoppeln die beiden Großwildjäger. Der zweite Diebstahl eines Autos verdoppelt den ersten. Oder: Der Ruf „George, George“ bei der Suche nach dem und: Beide Stimmen sind einander Echo; dann wird diese Echo-Form auch angesprochen („Sind Sie mein Echo?“), dann aber eine Szene später wiederholt. Hierher gehört auch (s.o.) die Frage: Wer verfolgt wen, und damit auch wieder die Gender-Rollen-Frage: Wer hat hier welchen Part ?
- Dann aber kommt etwas ganz wichtiges hinzu: Dann und wann ist das, was zwei zu sein scheint, tatsächlich eins ! Cavell: Natürlich „gibt es“ nur einen Leoparden ! Wir sehen immer nur einen auf einmal ! Nur der Umschnitt fügt sie zu zweien zusammen ! Und zwar genau so, daß wir das auch bemerken, sagt Cavell. D.h.: Verdoppelung einerseits und Identitäten andererseits sind Machwerke, eigentlich nur Annahmen, und die sind Folgen bestimmter technischer, hier: filmischer Prozesse !
- Dieser Gedanke wird noch verstärkt durch etwas, das Cavell entgeht (der eben doch Philosoph und kein Filmwissenschaftler ist): „Bringing Up Baby“ gilt nämlich als Erfinder einer Voice-Over-Technik, bei der der Dialog aus einer Einstellung als Off-Dialog der anderen Einstellung fortgeführt wird: Wir sehen etwas und hören den Gegenschuß dazu. Schuß und Gegenschuß bilden in der Hollywood-Filmsprache das Kerndouble der gesamten Filmdramaturgie. Hier werden sie zusammengezogen ! Trennung und Einheit werden zugleich vorgebracht – durch ein technisches Verfahren.
- Spiegelungen, Symmetrien und Verdoppelungen produzieren stets Geschlossenheit, genauer: Selbstverweise. Die zahlreichen Doppelungen hier sichern dem Film also Geschlossenheit. Die Varianten aber und Verschiebungen sichern, daß der Verweis auf sich selbst knapp daneben geht !
- **3. Zitatechniken:** Eine besondere Art der Verdoppelung sind Zitate.
- Hier steht das Zitat (nämlich: das Bildzitat) gleich am Beginn: Cary Grants Denker-Pose auf dem Gerüst imitiert die wahnsinnig berühmte Plastik „Der Denker“ von Rodin (derselbe Rodin, dessen Frauenakt in unserem Treppenhaus steht und dessen Ausstellung damals in Weimar den

- Weggang Harry Graf Kesslers auslöste, der wiederum noch den VandeVelde als Schulleiter für die Kunstschule empfehlen konnte).
- Und nicht dieses Zitat, wohl aber das Zitieren Rodins wird dann noch wiederholt, und zwar ganz am Ende, die Kuß-Pose des Paars imitiert Rodins „Der Kuß“.
 - Wenn Hepburn im Gefängnis plötzlich die Gangsterbraut markiert, heißt es: Das hat sie alles aus alten Gangster-Filmen „. Eine andere Zitat-Technik: Cavell sagt: es gibt keinen Film, in dem solch eine Szene vorkommt. Trotzdem ist es ein Zitat, sozusagen kein Einzelzitat, sondern ein Globalzitat, ein Genrezitat: es könnte in einem solchen Film vorkommen, enthält nur unkenntliche Versatzstücke usw.: Es geht nicht ums Zitat, sondern ums Zitieren selber, und auch nicht um einzelne Filme, sondern um - das ganze Genre ! Das weist schon auf das Moment der Parodie und weiter der Ironie hin, dazu s.u. mehr.
 - Als ein solches Genrezitat kann auch der Abgang der beiden im Ritz Hotel verstanden werden. Das ist eine Musical-Comedy Szene, und sie wird auch deutlich als Auftritt vor einem Publikum durchgeführt.
 - Umgekehrt wird auch dieser Film reichlich Gegenstand von Zitaten: Die Schlussszene (Cary Grant hält eine Frau an der Hand und verhindert ihren Absturz) nimmt Hitchcock am Schluß von „North bei Northwest“ wieder auf.
 - Es gibt sogar ein Remake: „Is was Doc“, mit Barbra Streisand, von Peter Bogdanovich, enthält jede Menge Zitate; und natürlich kommt eine Verdoppelung nicht allein: „Who’s That Girl, 1984, mit Madonna, ist ein weiteres Remake davon.
 - **4. Nur was schon ist, kann noch werden.** Cavell: Anfang und Ende des Films sind gleich UND DOCH NICHT GLEICH: Es gibt das Gerüst, das Gerippe, David Huxley, eine Rodin-Pose ... die zu Beginn in Aussicht gestellte Heirat scheint sich zu erfüllen ... aber: Es ist eine andere Frau, und erstmals ist auch von Liebe die Rede !
 - Grant ist von Beginn an zum Heiraten bereit und heiratet schließlich auch tatsächlich – aber eben eine andere Frau ! Es ist eine Re-Marriage - ... und keine zugleich !
 - Aber diese neue Frau muß ebenfalls zu einer immer schon vorhandenen Frau in Davids Leben umgeformt werden, und genau dieser Umformung

dient, so Cavell, das ganze Abenteuer: Beide durchleben nachträglich und für ihre Ehe vorbereitend eine Phase ihrer frühen Kindheit, ein Kinderabenteuer der Latenzzeit !

- Und so werden sie schließlich nachträglich zu einer Sandkastenbeziehung, zu einem Paar, das schon immer füreinander bestimmt war, ohne es zu wissen. Und genau das: Die Bestätigung der Beziehung, die immer schon bestanden hat, die Affirmation des ohnehin Vorhandenen, ist das Wesen der Re-Marriage-Comedy, sagt Cavell.

- **5. Schluß: Was hat das alles zu bedeuten ?** . Das Ganze hat 2 x 2 Ebenen.
- 1. These über das Liebesglück: Das Liebesglück ist etwas, das selbst dann, wenn es besteht, nur existiert, solange es verfolgt wird. Das Glück besteht in der Jagd nach dem Glück. Da man verfolgt nur das, was man nicht hat: Man hat es nur, wenn man es nicht hat, es stellt sich selbst immer schon in Frage. Das ist eine Figur des Verweises auf sich selbst, Verfehlens seiner selbst und Hinausschießens über sich selbst – und daher komisch.
- 2. These über das Komische: Es ist nach Cavell komisch, wenn man über etwas so wichtiges und Ernsthaftes wie die Natur der Liebesbeziehung und das Streben nach Glück nachdenkt mit Mitteln (oder Medien !), die dafür gar nicht geeignet sind, z.B. denen des Films und hier: denen, die das Genre der Fimkomödie bereit stellt.
- 3. These über das Genre: Diese These lenkt die Aufmerksamkeit zurück auf die Frage nach dem Genre. Der Film gehört zum Genre der Re-Marriage-Comedy UND stellt es zugleich in Frage. Er bezieht seine Komik aus dieser Nichtübereinstimmung: eine Komödie, die sich selbst verfolgt, noch dazu mit ungeeigneten Mitteln.
- 4. Liebe zum Film: Cavell: Was für die Liebe eines Partners zum anderen gilt, das gilt hier auch für die Liebe zum Genre und überhaupt zum Film ! Einmal sagt Grant: Sie führt hier die Regie, er sei nur der Zuschauer !
- Cavell: Unsere Beziehung zum Film kommt in dem Film selbst noch einmal vor ! Das gilt ja z.B.auch für die Blickregie, etwa: die zwei/den einen Leoparden !

- Grant sagt auch: Es ist, als ob ich hypnotisiert wäre, als ob man mir die ganze Zeit irgend so ein glänzendes wackelndes Ding vor Augen hält, das mich in Trance versetzt ! Auch das ist natürlich: Der FILM !
- Auch auf die Liebe des Zuschauers zum Film trifft deshalb zu: Wer verfolgt hier eigentlich wen, wer hält hier wem was vor ? Wer beobachtet wen ?
- So, wie das Glück nur in der Verfolgung existiert, so existiert das Film-Glück nur in einem Spiel zwischen dem Zuschauer und der Leinwand. Es ist nie da, wo es ist – und dennoch ist es das, was wir, sobald wir im Kino sind, eigentlich immer schon haben.

6. Das „Ottensche Bild“: Werde anders als Du bist ! –Zum Schluß

- Jetzt haben wir noch eines vergessen: Wir wollten ja nach der Ottenschen Methode vorgehen: welches ist „Das“ Bild dieses Films ?
- Außerdem hat Cavells Ansatz ein paar Schwächen: er ist total figurenzentriert und er ist sehr sprachfixiert in der Argumentation. Die Tendenz des klassischen Tonfilms – nämlich: die Mitwirkung der Dinge an der komischen Situation herabzusetzen und den Menschen als sprachbegabtes Wesen zu zentrieren und damit den Dialog über das Bild zu privilegieren -wird von Cavell also verdoppelt !
- Wo ist die Mitwirkung der Dinge geblieben ? Wo ist das Visuelle, Bildnerische der Komik ?
- Mein Ottensches Bild ist: Der seltsame Kragen/Schal, den Susan Vance in der Hotelbar-Szene trägt. Er scheint zu schweben, er besteht eigentlich nur aus einem Rand, der von einem fast nicht sichtbaren Stoff gehalten wird, man weiß nicht, ob er eine Art Schleier oder ein Kragen ist (wie beim claviculus intercostalis ...): irgendwie ortlos.
- Über dieses seltsame Kleidungsstück SAGT NIEMAND ETWAS (viele andere Dinge werden besprochen, z.B. der Bademantel, der Zylinder usw.: ein rein visuelles Objekt.
- Er ist ein Extra, überschüssig, überflüssig.
- Er ist außerdem Teil einer Serie (und nicht eines Wiederholungs- und Verdoppelungsgeschehens): Hier kommt noch einmal ein ganz anderes

Prinzip in den Film hinein ! Nämlich: In jeder Sequenz trägt Hepburn ein anderes Kleid, manchmal wechselt das Kostüm sogar innerhalb der Sequenzen, manchmal motiviert, manchmal nicht. D.h.: Keines kommt je wieder ! Hier gibt es eben keine Wiederholung ! Und dieses Bild mit dem Kragen ist das erste, das auf die exaltierten Kostüme so richtig aufmerksam macht !

- Das Kostümbild ist in diesem Film etwas ganz besonderes. Denn es gehört auch nicht in eine Reihe mit den anderen Dingen der Ausstattung. Die Dinge in diesem Film zeichnen sich vor allem dadurch aus, daß sie im Weg stehen (Slapsticktradition): Telefonkabel, Barrieren, Autos. Auch die Kleidung wird bisweilen dysfunktional (Riß im Kleid, falscher Bademantel).
- Aber hier in der Bar des Ritz und von hier an gilt für das Kostüm etwas anderes:
 - 1. Es ist übertrieben, satirisch im Müllerschen Sinne visueller Komik. 2. Es ist seriell: Eines folgt aufs andere, keines kehrt je wieder. Die Nicht-Rückkehr des Kostüms wird auch in der Scheune durch den dort stehen gebliebenen alten Reifrock verkörpert ! Hier gilt also NICHT: Man erreicht immer nur das, was man schon hatte (das wäre übrigens eine Sicht, die man philosophisch auch mit Jacques Derrida formulieren könnte). SONDERN: WERDE ANDERS ALS DU BIST ! 3. Das kann man auch auf die Genderrollen beziehen: die werden nämlich von der Kleidung her aufgefaßt (Bademantel, da ist es ziemlich platt und offensichtlich gemacht, aber es gilt überhaupt für Hepburns Kostüme, die ihr oft mit ihrer flachen, glatten und scharf konturierten Erscheinung etwas leicht Androgynes verleihen.
- 3. Das Kostüm ist hoch visuell: es ist nicht nur sichtbar, sondern thematisiert seine Beziehung zu Licht und Sicht. Z.B. hier: Das Kleid glänzt ganz stark. Der Stoff, dessen Rand der ebenfalls (leicht) glitzernde Kragen bildet, ist dagegen völlig transparent, also unsichtbar. Unmittelbar in der darauf folgenden Sequenz haben wir dann ein halb durchscheinendes Kostüm, das aus mehreren Lagen besteht, und diese Lagen kann man dann an den durchscheinenden schwarzen Punkten erkennen: auch hier geht es um Blickhemmung, visuelle Durchlässigkeit; außerdem um schwarz und weiß.

- Das Kostüm ist also seriell und visuell: Es ist der Ort, an dem innerhalb des Films das Filmische als Objekt im Film verhandelt wird. Und: Es ist komisch. Der Kragen bringt erneut das Motiv des Selbstverweises des Films mit demjenigen des Überschusses zusammen.
- Und um vollkommen inkorrekt zu enden: vergessen Sie nicht: Aus der Sicht des Kostümbilds ist auch der Leopard schließlich nichts anderes als ein wandelnder Pelz.