

Vorlesung (Winter 09/10):

Der lustige Film

Vorlesung 4 (29. 10. 2009): **Das verflixte siebte Jahr** (The Seventh Year Itch), Billy Wilder, USA 1955

(Lorenz Engell)

1. Einleitung, Begrüßung, Übersicht

- **1. Die Verschiebung einer Rippe.** Die Vorlesung wird aufgezeichnet. Das hat Nachteile: man darf sich nicht irren. Hier: Der „Claviculus intercostalis“ aus „Leoparden küßt man nicht“ ist zwar –richtig – ein Schlüsselbeinknochen, „intercostalis“ aber bedeutet keineswegs, wie wir vermutet haben, „zwischen den Schenkeln“, sondern „zwischen den Rippen“. Ich stelle das hiermit richtig
- Der Irrtum ist natürlich sehr aufschlußreich: ein freudscher Irrtum ! Der Knochen wurde ja in Cavells Deutung, der wir uns angeschlossen haben, als Platzhalter für ein anderes Organ des männlichen Körpers angesehen, und davon haben wir uns dann mitreißen lassen, seinen Ort gleich zwischen den Schenkeln zu vermuten. (Man könnte natürlich auf dem Umweg über die Rippe (Adams) hier auch weiter fragen, „Adam’s Rib“ ist nämlich eine andere der klassischen Remarriage Comedies, die Cavell untersucht ...)
- Wie konnte uns das passieren ? Ist diese unangemessene Sexualisierung eines harmlosen Knochens durch Verschiebung an eine andere Stelle des Körpers (manchmal ist eine Rippe ja nichts anderes als eine Rippe) ein Symptom für etwas ... etwa für ... „das unterdrückte Verlangen im Manne von vierzig“ (Wilder) ?

- **2. Das unterdrückte Verlangen.** Davon handelt unser Film, und zwar auf eine sehr offene Weise. Er spricht es an und aus. Und der Film sorgt, gerade indem er es anspricht, dafür, daß dieses Verlangen selbstverständlich unterdrückt und ungestillt bleibt.

- Der Ort, an dem sich dieses Verlangen ausbreiten kann, ist allein das Kino selber. Jedenfalls lebt unser Held zwei Tage lang „Großes Kino“, mit Filmstar, der begehrtesten Frau von allen, mit großem Verlangen und melodramatischem Auflehnen dagegen. Und all das nur, um am Ende doch brav zu Frau und Sohn davon zu eilen, ohne irgend eine Sünde begangen zu haben.
- Der lange feste Gegenstand, den er in der Hand hält, ist eben doch nur – Rickies Paddel. „Sometimes a cigar is just a cigar“. Und genau so geht es auch uns, den Hollywood-Konsumenten. Wenn der Film vorbei ist, ist der Traum aus, das Verlangen bleibt unausgelebt, nur anderthalb Stunden lang konnten wir annehmen, es sei etwas anderes möglich, und schließlich sind wir sogar ganz froh, daß es so ausgeht und nicht anders. So arbeitet der Film mit an dem und kommt vor in dem, wovon er erzählt.
- So weit, so klar, und die Analyse könnte hier bereits enden.
- **3. Ausblick.** Aber eine Frage bleibt doch: warum ist das lustig ? Wieso können wir über das unterdrückte Verlangen im Mann von vierzig hier so lachen ?
- Teil 1 (4 Abschnitte, ca. 50 Min): Erster, noch ganz einfacher Zugriff auf die wohl wichtigste Theorie des Witzes vor, nämlich Sigmund Freuds „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten“. Wir werden später, etwa bei Woody Allen, darauf vielleicht zurückkommen.
- Teil 2 (2 Abschnitte, ca. 30 Min.) : Weiterarbeit an Medientheorie des Komischen, in Weiterführung der Ansätze Jürgen Müllers zum Visuellen, der Erwägungen zu Tonfilm und Stummfilm usw.
- Teil 3 (1 Abschnitt, ca. 15 Min.): Epilog: das Ottensche Bild dieses Films

2. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten: Freuds Grundlegung.

- Zunächst also zu Freuds „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten“. Wenn ich vorhin gesagt habe, daß der Film von sich selber erzählt, dann gilt das auch hier: Wir brauchen gar nicht künstlich zu Freud zu greifen. Er ist ja schon da ! Nicht persönlich, aber in Gestalt des Psychoanalytikers Dr. Brubaker.

- Wie Sie längst wissen, spielt die Unterdrückung des Verlangens in Freuds Psychoanalyse eine eminente Rolle. Sie spielt aber auch im Reich des Komischen eine wichtige Rolle. Ich erinnere hier nur an die durchgehende Präsenz und Funktion des Sexuellen und des Obszönen in den Komödien, die wir bisher behandelt haben. Sie wissen noch, daß wir dieser Präsenz die Funktion negativer Sozialisierung zugeschrieben haben: es ist uns peinlich, beim Betrachten eines obszönen Bildes beobachtet zu werden. Diese Peinlichkeit wird noch gesteigert durch das Primärmedium des Sozialen, die Sprache. Obszön wird die Darstellung, wenn wir sie beschrieben oder benennen, im „darüber reden“. Im Tonfilm aber wird dieses darüber reden schon in den Film hinein gelegt.
- Das Obszöne, genauer: die Unterdrückung des Verlangens ist aber nicht nur eine der Quellen der SOZIALITÄT des Komischen, sondern auch für seine PSYCHOLOGIE. Und genau davon handelt nun Freuds Theorie des Witzes.
- **1. Der psychische Apparat und die Verdrängung.** Die Psyche des Menschen ist, so Freud, in drei Schichten aufgebaut. Die zentrale Instanz dabei ist das Ich. Das Ich ist Sitz und Träger aller unserer bewußten Denkvorgänge. Alle Erinnerungen, Erfahrungen, Wünsche, Schlußfolgerungen, alles Wissen und Wollen usw., über die wir bewußt verfügen, bilden das Ich oder auch: Das Bewußte.
- Unterhalb des Bewußten aber gibt es eine zweite Schicht, in der schlicht und ergreifend das Verlangen seinen Sitz hat, unsere Triebe, die ja auch unsere Antriebe sind. Sie wirken, und das sehr stark, aber sie bleiben unbewußt. Freud nennt diese Instanz: Das „ES“
- Damit die Triebe das Ich in seinen Handlungen nicht ungehemmt vor sich her treiben können, ist. So Freuds Annahme, eine dritte Schicht über das Ich gelegt, die ebenfalls unbewußt bleibt, die aber das Ich strenger Aufsicht und strengen Regeln unterwirft. Freud nennt diese Instanz. Das „Über-Ich“. Das Über-ich hat alle Regeln auswendig gelernt, denen durch Erziehung, durch Konvention, durch soziale Erwartungen usw. unser Verhalten gemäßregelt wird. Das bewußte Ich also ist eingeklemmt zwischen den beiden anderen, unbewußt bleibenden Schichten. Der Sinn der Psychoanalyse liegt darin, ein Bewußtsein dieses Zusammenspiels zu erlangen und ihm so weniger ausgeliefert zu sein.

- Dieses Zusammenspiel kann nämlich funktionieren, dann werden die Triebe zwar nicht unterdrückt, aber doch reguliert, und das Ich hat ein klares Bewußtsein seines Unterworfenenseins unter Triebhaftigkeit und Regelabhängigkeit, so daß es ihnen eigentlich nicht mehr unterworfen ist. Von der Unterdrückung des Triebs findet das gesunde Ich zu seiner Beherrschung. „Wo Es war soll Ich werden“
- Das Ganze kann aber auch fehl gehen und führt dann eben zu psychischen Störungen, zur Verdrängung, Unterdrückung des Verlangens und entsprechend auffälligem und pathologischem Verhalten – wie bei dem Frauenschreck von Leipzig und bei unserem armen Sherman.
- **2. Der Witz.** Der Witz, so Freud, ist erklärbar ebenfalls als eine spezielle Form des Zusammenspiels zwischen Bewußtem und Unbewußtem. Er koppelt etwas Bewußtes an etwas Unbewußtes und zieht daraus seine Dynamik.
- Dabei ist nun, WICHTIG !, gar nicht so sehr der oberflächliche Inhalt des Witzes wichtig. Keineswegs hat Freud etwa eine spezielle Vorliebe für den obszönen Witz ! Der Witz braucht gar nichts Sexuelles an sich zu haben. Allein seiner Form nach koppelt er Bewußtes und Unbewußtes aneinander !
- Der Witz, so Freud, koppelt etwas Bewußtes an etwas Unbewußtes und stellt so einen Zusammenhang her, der einen komplizierten Gedankenweg ersetzen kann. Dieser Gedankenweg im Witz kann auch erklärt werden, er ist meist viel länger und komplizierter als der Witz und eben nicht mehr witzig. In der Kürze und der Verkürzung einer langen Denk- und Argumentationsarbeit liegt der Witz des Witzes: Er erreicht etwas, das dem bewußten Ich nur unter Aufbietung erheblichen Aufwands möglich wäre, durch eine Abkürzung, die durch das Unbewußte führt. Die dabei eingesparte (Freud) „psychische Energie“ wird als Überschuß frei und entlädt sich – im Lachen. Der Witz ist also auch bei Freud an das Moment des Über sich hinausschießens geknüpft. Und das kann und wird in den meisten Fällen anhand einer ganz unverfänglichen, unverdächtigen Thematik geschehen !

3. Die Mechanik des Witzes, 1: Die Verdichtung.

- **1. Freuds Beispiele und ihre Analyse.** Wie funktioniert das ? – Freud hat Hunderte von Witzen gesammelt, v.a. jüdische Witze (vgl. Lubitsch letzte Woche !), aber er hat sich mit der kulturellen Spezifik des jüdischen Witzes nicht auseinandergesetzt, sondern ihn einfach als Paradigma für den Witz überhaupt genommen.
- Nicht alle diese Witze sind witzig. Das ist jetzt hier auch egal. Wie funktioniert diese Abkürzung ?
- Beispiel: Ein Geschäftsmann ist bei Rothschilds zum Essen eingeladen gewesen. Sein Freund fragt ihn später: Na, wie war es denn bei denen so ? – „Eigentlich ganz ... famillionär“.
- Freud: Der Witz zieht „familiär“ und „Millionär“ zu einem Wort zusammen, verdichtet beide zu einem Wort. Was er damit sagen will ist: Es war recht familiär, sofern Millionäre zu einem familären Verhalten überhaupt in der Lage sind. Dieser lange Satz ist aber nicht witzig. Witzig ist allein die verdichtete Form: famillionär.
- VERDICHTUNG ist also die erste (von zwei) Abkürzungstechniken des Witzes, durch die psychische Energie eingespart wird und in Lachen überschießt.
- Ein anderes Beispiel: Der Witz vom Taucher: Kennst Du den Witz vom Taucher ? Blubb, blubb, weg war er.
- Dieser Witz ist gleich eine mehrfache Verdichtung. Erstens: Es handelt sich um einen Witz über Witze, es ist ein Meta-Witz. Er handelt weniger vom Witz als vom erzählen von Witzen. Deshalb wird der Einleitungssatz unbedingt benötigt. Beide Ebenen, der Witz selbst und die Aussage über den Witz werden zusammengezogen, verdichtet: Das: „weg war er“, eigentlich sogar nur das „er“ bezieht sich auf der Taucher und auf den Witz.
- Was der Witz sagen will: Dieser Witz hier ist überhaupt nicht witzig, er verschwindet so schnell wie ein Taucher, der mit einem „blubb blubb“ unter die Wasseroberfläche abtaucht.
- Zugleich wird aber das Prinzip der Verkürzung selbst noch einmal verkürzt, indem nämlich der Taucher auf das bloße Geräusch „blubb blubb“ verdichtet wird, und der Witz im Witz auf das schlichte: weg war er.

- Schließlich ist natürlich komisch, daß die Charakteristik des Tauchers allein auf das Verschwinden gelegt wird. Und zu guter Letzt: Das Lautmalerische, das die Präsenz der Dinge im Witz markiert, für Freud auch sehr wichtig, aber wir werden dem hier nicht weiter nachgehen können. Dinge haben – so meint man - kein Bewußtsein.
- Diese komplizierte Struktur nun erfassen wir im Witz eben ganz unbewußt. Die Verdichtung umgeht das Bewußtsein, wird spontan und intuitiv begriffen ohne eigentliches Nachdenken.
- Ein drittes Beispiel: Zwei Möhren fliegen nach Hamburg. Sagt die eine. Vorsicht, da kommt ein Hubschraub-schrapp-schrap- schrapp
- Verdichtung: Nicht: Stell Dir vor, es gäbe Möhren, die fliegen und reden könnten. Und stell Dir weiter vor, die würden nicht in Peter Pans Welt leben, sondern hier bei uns und nach Hamburg fliegen können. Die Kurzform ist komisch, die Langform nicht.
- Verdichtung: Hubschraubergeräusch- das Geräusch des Möhrenschrappens. (Erneut: Lautmalerei: Präsenz der Dinge (dessen, was kein Bewußtsein hat)
- Dazu natürlich: Die Schadenfreude.

- **2. Verdichtung in „Das verflixte siebte Jahr“, Beispiel 1:** Der Beginn: Die Indianer schauen der Squaw hinterher (nicht, daß das wirklich komisch wäre...).
- 1. Verdichtung eines Doppelsinns: Das „Jagen und Fallenstellen“, das einmal für die Arbeit, einmal für das Liebesleben gelten soll. Beachte: Diese Verdichtung wird durch eine Überlagerung von Bild und Ton/Sprache hergestellt.
- 2. Verdichtung durch schlichte Häufung: Ein allgemeines Prinzip wird einfach durch Anhäufung erfaßt, statt zu sagen: so verhalten sich alle Männer werden einfach alle Männer in diesem V erhalten gezeigt. Wir erinnern uns daran, wie schon bei Lubitsch ein komischer Effekt einfach durch Anhäufung, durch Massierung (Pferde, Diener) erreicht wurde. Die Verdichtung findet ohne den Ton, allein im Bild statt.
- 3. Schließlich wird das Bild im heutigen Manhattan auf dem Bahnhof wiederholt. Der Ton liefert hier die ausführliche, nicht witzige Argumentation, das Bild (im Kontrast dazu, anders als oben) verdichtet

sie, indem sie es einfach in visueller Analogie zum Früheren zeigt. Die Verdichtung findet zwischen verschiedenen Bildern statt.

- 4. Der verdichtende Kurzschluß verbindet hier Es und Ich miteinander: In einem einzigen Bild, einer Geste wird die Triebsteuerung des Verhaltens beschrieben und zusammengezogen, und dadurch erhält auch die Sprache den Doppelsinn.

- **Beispiel 2:** Sherman greift zu Whisky und Zigaretten und entschuldigt sich bei seinen Ärzten.
- 1. Verdichtung: erneut: Anhäufung (daß er überhaupt zwei Ärzte hat).
- 2. Verdichtung: Eine Verkürzung ähnlich wie oben: Eigentlich müßte er sagen: Wenn jetzt Dr. soundso hier wäre, dann müßte ich sagen usw usw. Statt dessen verhält er sich einfach so, als ob das der Fall wäre: Verdichtung, Ersparung eines Denkaufwands, Überschuß, Lachen.
- Erneut werden Bild und Sprache verdichtet, außerdem: Beziehung diesmal nicht vom Es zum Ich, sondern von Über-Ich und Ich wird kurz geschlossen.

- **Beispiel 3:** „Womöglich Marilyn Monroe“.
- 1. Verdichtung: Natürlich – wie beim Taucher – ein Meta-Witz: Ein Witz über das Medium, in dem hier Witze gemacht, in dem verdichtet wird (so wie oben ein Witz übers Witzeerzählen). Ebene der Erzähl mittel (Film, Schauspiel usw.) und des Erzählten werden kurz geschlossen.
- Genauer: Im Kino sollen wir ja eigentlich genau das vergessen: Die Gemachtheit des Films, also die Tatsache, daß wir es mit Schauspielern zu tun haben und nicht unmittelbar mit den Figuren, die sie geben. Das wird vom Film systematisch ins Unbewußte abgedrängt !
- Wenn der Film also hier Bewußtes und Unbewußtes (2. Verdichtung) miteinander kurzschließt, dann ein spezifisch FILMISCHES UNBEWUßTES ! Der Film selber funktioniert analog dem psychischen Apparat ! Neben dem, was wir bewußt wahrnehmen, hat der Film die Regeln, nach denen er gemacht ist (und die wir nicht bewußt wahrnehmen) und er basiert auf Unausgesprochenem, z.B. Lust, Schaulust etwa. Film selber ist ein künstlicher psychischer Apparat ! Und genau das wird hier intuitiv mit in den Film selber hineingezogen, es ersetzt eine komplizierte Argumentation: Lachen.

4. Die Mechanik des Witzes, 2: Die Verschiebung

- Neben der Verdichtung gibt es bei Freud eine zweite Hauptmechanik des Witzes: DIE VERSCHIEBUNG.
- **1. Beispiel:** Vorabklärung: Die galizischen Juden galten in Wien um 1900 den anderen Juden als üble Schnorrer, Landstreicher und Gelegenheitsdiebe. Treffen sich zwei galizische Juden vor dem städtischen Bad. Sagt der eine: Hast Du genommen ein Bad ? Sagt der andere: Wieso, fehlt eins ?
- Was passiert hier: „Nehmen“ hat einen doppelten Sinn. Einmal den des „Ein Badnehmens“ einmal den des „Wegnehmens“ im Sinne des Stehlens. Entsprechend ist ein Bad ein Objekt (ein Gebäude, ein Raum samt Ausstattung usw.), aber auch eine Handlung. Ein Bad als Objekt kann man aber nicht weg nehmen. Das ist absurd. Die Bedeutung des Nehmens wird von der Handlung weg auf den Sinn des Wegnehmens geschoben und wird auf das Bad als Objekt verlagert: VERSCHIEBUNG.
- Auch die Verschiebung ist natürlich (hier) eine Kurzform eines längeren Zusammenhangs, aber darauf kommt es weniger an. Hier geht es, so Freud, vielmehr darum, daß durch die Verschiebung ein Übergang hergestellt wird auf eine völlig absurde, kontrafaktische Welt, in der man eben Bäder wegnehmen kann.
- Auch hier geht es um Einsparung psychischer oder gedanklicher oder argumentativer Energie: Wir müssen nämlich immer darauf achten, die Wörter und Begriffe richtig zu gebrauchen, das erfordert intellektuelle Aufmerksamkeit und Disziplin. Und genau davon entlastet der Witz im Prozeß der Verschiebung. Erneut führt die eingesparte intellektuelle Disziplinierungsenergie zum Lachen.
- **2. Anderes Beispiel:** Vorhin der Witz von den Möhren. Der Einleitungssatz allein ist im Grunde schon komisch, weil er auch eine Verschiebung bringt, nämlich Eigenschaften und Fähigkeiten auf die Möhren verschiebt, die diese nicht besitzen . Das Resultat ist eben Absurdität. Die Disziplin der angemessenen Rede (hier: über Möhren) wird verletzt.

(überspringen)

- Ein klassischer Verschiebungswitz bei Freud übrigens geht so (Er ist sehr, sehr obszön, man braucht auch eine Weile, ehe man ihn versteht - und ich werde ihn deshalb auch nicht erklären oder erläutern – ich bringe ihn auch nur, weil wir auf den Zusammenhang, den er anschneidet, gleich in unserem Film noch kommen werden). Der etwas ältliche Ehemann der jungen Frau nimmt die Glückwünsche entgegen, die ihm nach der Geburt des gemeinsamen Kindes entgegengebracht werden. Tja, sagt er, da kann man mal sehen, was Menschenhände alles vermögen.

(hier weiter)

- **3. Verschiebungsvorgänge in „Das verflixte siebte Jahr“:**
Vorbemerkungen. Was heißt das hier ? - Verschiebung ist im Film noch viel häufiger und deutlicher anzutreffen als Verdichtung. Der Film scheint eine besondere Neigung zur Verschiebung zu haben, und das hat damit zu tun, daß die Verschiebung eine Bewegung vollzieht, und damit eine Zeitlichkeit beinhaltet.
- Denken Sie noch einmal an Lubitsch und das Beispiel der Anhäufung von Pferden und von Kellnern. 1. Verschiebung Wir haben sehen können, daß das ein Reflex, eine Parodie auf die ältesten Stummfilme war, in denen, etwa bei den Lumières, solche Massenzüge, - ein Pferd, noch eines, noch eines, noch eines usw. – bereits üblich waren. Das Prinzip der Abfolge wird hier vom Vorbild verschoben auf das neue Bild bei Lubitsch, wo es aber nicht hingehört und absurd wird, denn: es gibt bei Lubitsch, anders als bei den Lumières, gar keine schwere Last zu ziehen !
- Eigentlich war das ja gar keine Anhäufung, sondern eine Aneinanderreihung, nacheinander kommen immer mehr Pferde bzw. Kellner ins Bild. Allein darin schon könnte man eine 2. Verschiebung sehen: Die Erwartung wird mit jedem weiteren Pferd verschoben; die zusammengelegte Kraft wird immer größer – und schließlich, ganz absurd, auf die nicht vorhandene Last bezogen.
- Die Entlastung von der intellektuellen Disziplin bezieht sich hier auf das Prinzip der Kausalität, das außer Kraft gesetzt wird.
- Aber wie geht das nun in unserem Film ?

- **2. Beispiel: Der Daumen.** Eine klassische Verschiebung ist die Sache mit dem Daumen:
- Sherman öffnet die Sektflasche durch Geschick seiner Daumen. Die Sektflasche ist natürlich ein prominentes, aber äußerst konventionelles Sexuelsymbol: Richtig (Druck und Gegendruck) gehandhabt, schießt der Schaum aus ihr hervor.
- 1. Verschiebung: Sherman steckt den Finger in die Flasche und bekommt ihn nicht wieder heraus. Das Flaschenmotiv wird also beim Verschieben sogar noch verkehrt. Es endet in einer absurden Situation.
- 2. Verschiebung: Marilyn Monroe bleibt der Zeh im Badewannenhahn stecken ! Jetzt ist es also statt des Fingers der Zeh, und statt des Mannes die Frau, der das Körperteil in einer engen Öffnung stecken bleibt. Noch eine absurde Situation.
- 3. Verschiebung: Sherman fängt an, mit dem Daumen zu zucken. Der Psychiater bemerkt es sehr deutlich, wir bemerken es (großaufnahmenunterstützt), nur Sherman bemerkt es zunächst nicht. Tatsächlich regt sich natürlich bei Sherman ein anderes Körperteil (oder eben nicht), auf den Daumen wird das Zucken nur verschoben.
- Was Sherman vorhin och absichtlich als Anzüglichkeit eingesetzt hat (Champagnerflasche), kehrt jetzt selbständig geworden zurück !
- Verschiebung wird selber verschoben – und damit wird das Prinzip des Witzes selber zum Witz: Die sexuelle Analogie wird vorausgesetzt (als auf die Flasche verschoben), dann auf den Finger in der Flasche, dann auf den zuckenden Daumen, dann auf den Zeh im Wasserhahn verschoben– und dabei eben immer weiter verdreht und immer absurder.
- Die Ersparung intellektueller Disziplin besteht hier also darin, daß die Fortführung der Verschiebung zu immer absurderen Resultaten führt, ohne daß wir uns daran stören müßten – im Gegenteil: Wir lachen .
- **3. Zusatzbeispiel:** Das Titelblatt, das Sherman entwerfen läßt zu Brubakers Buch. Brubaker ist darauf sauer: er fordert die Einhaltung intellektueller Disziplin. Shermans Cover dagegen ist witzig, weil es diese Disziplin fahren läßt.
- Und damit zu Brubaker: Der ist natürlich auch witzig, weil er die Einhaltung der intellektuellen Disziplin anmahnt, andererseits aber der

Entdisziplinierung, der Freisetzung des unterdrückten Begehrens nämlich, das Wort redet. Die Psychoanalyse selber wird also hier ironisiert, weil sie nämlich selber eigentlich einen erheblichen intellektuellen Aufwand erfordert, der dann aber durch Banalisierung und Verkürzung und Stereotypisierung erheblich vermindert werden kann.

- **4. VERDICHTUNG und VERSCHIEBUNG** also sind im Witz am Werk, so Freud, und unser Film gibt ihnen mit den Mitteln des Films, ebenfalls breit Raum.

5. Übergang: Witz, Traum, Film

- **1. Witz und Traum.** Nun aber zu einer Besonderheit: VERDICHTUNG und VERSCHIEBUNG sind nämlich zugleich auch die beiden Hauptmechanismen, nach denen der TRAUM vorgeht, so Freud ! Auch im Traum werden die latenten Traumhalte dadurch codiert, daß mehrere Bedeutungsebenen ineinander geschoben werden und daß Bedeutungen von ihrem Ort auf ganz andere Orte verschoben werden ! Dadurch wird der latente Traumgehalt, der meist dem Triebleben , dem ES entstammt oder auf es verweist, in den offenliegenden, oberflächlichen Trauminhalt, das, was wir tatsächlich träumen, transformiert.
- Das ist überraschend ! Der Unterschied besteht natürlich darin, daß der Witz bei VOLLEM BEWUßTSEIN funktioniert, der Traum dagegen unter Ausschaltung oder Umgehung des Bewußtseins.
- Der Witz wäre also eine Art Tagtraum, ein bewußtes Traumgeschehen.
- **2. Die Tagträume Shermans.** Und auch davon ganz genau handelt unser Film: In den Phantasiesequenzen ! Diese Phantasiesequenzen erstehen, ganz wie der Traum, aus Triebwünschen, die aber von einem Über-Ich kontrolliert und kommentiert werden: in Person der eigens HINZUMAGINIERTEN Ehefrau bzw – indirekt – der hinein gedachten Öffentlichkeit ! Das Über-Ich sorgt dafür, daß es selbst in den Traum eingreift ! Und so enden die Triebträume – als Triebverzichtträume.
- Deni st aufeschlurßecih, daß im Übergang zwischen den Rahmen- und Realsequenzen einerseits und den Phantasiesequenzen andererseits

genau diejenigen kinematographischen Techniken in Anspruch genommen werden, die selber dem Prinzip der Verdichtung und dem Prinzip der Verschiebung gehorchen: Einerseits die Doppelbelichtung, andererseits der Schwenk: Bedie, Phantasie und „Realität“ überlagern, werden in das selbe Bild geschoben, andererseits in einer – doppelten – Schwenkbewegung von einem hinüber zum anderen miteinander verbunden !

- **3. Traum und Film.** Nun ist also der Witz eine Art Traumarbeit bei vollem Bewußtsein. Und genau das kann man vom Kino auch sagen ! Die Verwandtschaft des Films mit dem psychischen Apparat wurde oben schon erwähnt und ist in der Filmtheorie oft (Baudry, Metz, Morin) und prominent vorgetragen worden, und eben auch der Filmerfahrung mit der Traumerfahrung: Die „onirische“ Qualität des Films.
- Aber: Im Film sind wir, wie im Witz, bei vollem Bewußtsein ! Deshalb ist der filmische Witz eigentlich eine Verdoppelung (oder soll man sagen: eine Verdichtung und Verschiebung) der selben Situation !

- **4. Verschiebung der Theorie in den Film als Witz.** Das heißt, bei Billy Wilder wird die Struktur des Witzes vom Psychischen verschoben ins Kinematographische, und die Folge ist eine Filmtheorie (oder: Medientheorie) des Komischen im Medium des Films selber. Und auch das ist möglicherweise komisch: Stanley Cavell hat ja angemerkt, die Verhandlung wichtiger, ernsthafter theoretischer und philosophischer Anliegen in einem dazu gar nicht aufgestellten Medium, etwa einem trivialen wie dem Film, sei schon selber komisch. Er meinte das im Bezug auf die Fragen nach der Natur der menschlichen Liebesbeziehungen, die in der Liebeskomödie angegangen wird.
- Bei Wilder hier taucht das auch auf: Die Trivialisierung der Psychoanalyse im Groschenheftformat. Und es gilt halt auch für Wilders Film selber.
- Und genau das wird auch von unserem Film bestätigt. Denn die Phantasiesequenzen sind ja selber genau dies: Filmparodien, also Melodrama-Szenen, typische, aber übersteigerte Filmszenen ! Und genau darin und deshalb sind sie ja witzig.

- Das kann dann sogar in das Wachleben selber hinein gedrückt (=verdichtet) werden: In der Klavierbank-Sequenz versucht Sherman, das Große Melodram nicht nur in der Phantasie, sondern im Realraum zu inszenieren. Schließlich sitzt ja neben ihm auch Marilyn Monroe, also eine Phantasiefigur !

6. Zur Medientheorie des Komischen

- **1. Das Fernsehen** fungiert hier, das haben wir schon gesehen, als Instanz des Über-Ichs. Es liefert aber auch eine medienhistorische Selbstverortung des Films. Wir haben das ja im Bezug auf das Spiel mit dem Stummfilm und dem Tonfilm schon bei Chaplin und bei Laurel und Hardy gesehen.
- Hier setzt sich der Film also in Bezug auf ein anderes Medium, das Fernsehen. Das ist historisch übrigens sehr korrekt gemacht. 1954, als der Film entstand, steckt Hollywood gerade in einer seiner tiefsten Absatzkrisen, und die Ursache für diese Krise wurde allgemein in der rasanten Ausbreitung des Fernsehens gesehen. Die Frage nach der Diffusion des Fernsehens wird hier auch gestreift. Hat die Ehefrau Fernsehen, da wo sie ist, oder nicht ?
- **2. Exkurs, 1. Teil:** Live. 1955 war das Fernsehen noch, mit ersten Ausnahmen im Bereich der Serienproduktion, v.a. bei Westernserien, absolutes Live-medium. Nicht nur Newashows, Quiz-Shows und Variety-Shows, sondern auch die Soap Operas und die Fernsehspiele („Playhouses) waren absolute Live-Formate. Also Theaterübertragungen, ohne Publikum, aus dem Studio. Und genau das gleiche galt nun auch für die Werbeeinblendungen, die schon damals natürlich üblich waren: In den drei Ecken eines Studios standen drei Bühnen, die als Schauplätze für z.B. die Soap Opera aufgebaut waren; in der vierten Ecke war die Bühne für den Werbeauftritt, der live vor laufender Kamera stattfand, so wie hier !

- Und genau deshalb kann ja die Angst- und Kontrollphantasie Shermans funktionieren: Man kann den irregulären Auftritt nicht einfach ausschneiden !
- Darin also sieht der Film die Funktion des Fernsehens: Es ist erstens ein Medium öffentlicher Kontrolle (und tatsächlich ist das Fernsehen, anders als der Film, eine von Anzüglichkeiten und Obszönitäten praktisch freie Zone – gewesen); man kann es auch nicht heimlich betrachten, so wie man heimlich ins Dunkel des Kinos abtauchen kann. (Beachte: Sherman und Marilyn gehen ins Kino, das ist eben der Ort des Begehrens !)
- Und zweitens ist es eben das aufzeichnungslose Medium, das auch nichts festhalten kann.
- **3. Photographie.** Darin steht es einem anderen Medium entgegen, das hier erwähnt wird, und das der besondere Ort der erotischen Anziehung ist: die Photographie, auf die man eben immer wieder zurückkommen kann, die man je für sich – heimlich oder nicht – betrachten kann, die man wegblättern und dann später noch einmal ansehen kann usw.
- **4. Exkurs, Teil 2:** Fernsehen ist das Medium der Familie. Der ganze – zunächst: amerikanische - Zusammenhang von Ehe als Zusammenhang regulierten Begehrens, Kleinfamilie, von Konsumverhalten, Wohnform usw., erfordert das Fernsehen als Medium, das das Ganze zusammenhält. Und damit sind wir wieder beim Thema: Das unterdrückte Verlangen im Mann von 40. Das Fernsehen wird also hier als das Medium dargelegt, das im Gegensatz zum Film eine vom Begehren freie Zone ist.

7. Das Medium als Ort des paradoxen „unschuldigen Begehrens“.

- **1. Blick und Zuschauer.** Indem der Film andere Medien aufführt, situiert er sich also im Kontext von Pulp Fiction, Photographie und Fernsehen. Und bezieht darin selber seine Stellung.
- Er begreift sich als dasjenige Medium, in dem die Auseinandersetzung mit dem Begehren zu führen ist: In Pulp Fiction und Photographie wird es angefacht und bestätigt, im Fernsehen dagegen komplett denunziert und kontrolliert.

- In dieses Spiel bezieht unser Film aber auch den Zuschauer mit ein, und zwar in das Spiel der Blicke: Wenn Monroe das erste Mal auftritt. Wir sehen sie mit ihrem Ventilator unterm Arm auf der untersten Treppenstufe stehen. Das Kabel des Ventilators bleibt in der Haustür stecken. Nun geschieht folgendes: Die Kamera zeigt uns im Gegenschuß ein Bild, das etwa zur Hälfte und im Vordergrund von Monroes Rückenansicht eingenommen ist und sich auch dieser – eindrucksvollen - Rückenansicht hauptsächlich widmet. Dann kommt das Kabel frei, Monroe geht hinauf. Jetzt kommt Sherman ins Bild. Er nimmt genau unsere Blickachse ein und schaut Monroe fasziniert nach. Sein Halswirbel renkt sich sogar aus dabei.
- Wir bekommen also mit unserem begehrenden Blick ein Doppel im Film selber: Shermans lustorientierte Wahrnehmung ist unsere Wahrnehmung, wir sind Komplizen !
- Natürlich ist auch das: eine Verschiebung ! Eigentlich ist das natürlich Unsinn (es gibt keine Verbindung Leinwandfigur-Zuschauer), und der knackende Halswirbelknochen weist darauf hin: und das ist dann witzig.
- **2. Das berühmte Bild.** Dieser Zusammenhang gibt uns Anlaß für einen weiteren Exkurs.
- Denn Shermans begehrender Blick kommt noch ein anderes mal vor, diesmal nicht auf unserer Achse, dennoch ist es unser Blick: Wenn Monroe auf dem U-Bahnschacht steht.
- Dieses Bild ist vielleicht das berühmteste Einzelbild, Standbild des gesamten Filmschaffens überhaupt. Es ist DAS POSTER. Es ist zwar nicht mein Otten-Bild, aber es ist trotzdem vielleicht DAS BILD.
- Die berühmte Ansicht, die wir alle zu sehen und zu kennen glauben, nämlich die Totale, die Ganzkörpertotale, die die ganze Figur der Monroe zeigt, wie ihr der Rock hochfliegt und sie ihn im Schoß festhält, während Sherman ihr wohlgefällig auf die Beine sieht, diese Einstellung gibt es gar nicht ! Das ist ein Szenenphoto, das in dem Film gar nicht vorkommt. Das berühmteste Bild des Films ist außerhalb des Films.
- Im Film wird das vielmehr auf zwei Einstellungen verteilt, die eine zeigt nur die Beine der Monroe, die andere nur die Halbfigur bis etwa zur Hüfte ! Auch darüber könnte man viel sagen, vielleicht ist nämlich auch hier eine Verschiebung am Werk

- **3. Begehren und Zuschauer.** Trotzdem ist hier im Hintergrund Sherman zu sehen, wie er auf Monroes Beine schaut. Und obwohl das sozusagen ein gegenblick zu unserem Blick ist, so schauen wir dennoch genau so auf diese Beine: erneut ist Sherman unser Mann im Film ! Sein Begehren ist unser Begehren.
- Hier geschieht eine Umkehrung zu früheren Verhältnissen: Wir haben an den bisherigen Filmen festgestellt, daß die Figuren zugleich sehr anzüglich sind und total unschuldig (denken Sie an Laurel und Hardy). Was Sherman angeht, so gilt das hier nicht ! Er ist überhaupt nicht unschuldig, und wir sind es eben auch nicht, wir sind Komplizen, und er entlastet uns überhaupt nicht ! Er entlastet uns erst, wenn er am Ende wieder in geordnete Bahnen zurückkehrt.
- Etwas ganz anderes aber gilt für Monroe. Und hier endet der Exkurs über das berühmte Rock-Bild.

- **4. Die Weißblondine.** Denn die Paradoxie der unschuldigen Sündhaftigkeit wird hier genau in die Figur der Monroe hinein gelegt. Ich kann hier gar nicht alle Einzelelemente aufzählen, die das belegen („So etwas passiert mir ständig“).
- Wichtig aber ist hier: Die Figur der ganz weiß blondierten Frau, der „Weißblondine“. Darüber hat Michaela Krützen in ihrem Buch „Väter, Engel, Kannibalen“ (über Figuren des Hollywood-Films) sehr wesentliche und entscheidende Betrachtungen angestellt.
- Die Weißblondine gab es in Hollywood zwischen den späten Dreißigern (Jean Harlow) und den frühen Sechzigern (eben Monroe).
- Einerseits steht in der Ikonographie Hollywoods das Blonde und überhaupt das Helle, Weiße natürlich für die Natürlichkeit und die Unschuld. Andererseits aber gibt es in der Natur kein Weißblond. Es ist zugleich der Ausweis für die totale Künstlichkeit und Gemachtheit, also: Die Natürlichkeit als Gemachtheit, als Kunstprodukt. Die Weißblondine ist damit stärker als alle anderen Figurentypen von vornherein als Machwerk ausgewiesen, das zugleich für Natürlichkeit und Unschuld steht.

- **5. Die Weißblondine als Meta-Medium.** Und genau darin besteht, wieder andersherum, ihr besonderes Raffinement: hinter der

natürlichen, unverdorbenen Schönheit steht ein raffiniertes medienbewußtes Kalkül. Die Weißblondine weiß, daß sie ein Kunstprodukt ist. Sie verkörpert also von vornherein die schuldige Unschuld und ist darin also eine Art Meta-Figur des Films, eine Allegorie der Filmindustrie, die das Prinzip der Kreation von Kunstfiguren personifiziert.

- Und genau deshalb wird hier auch der reflexive oder Meta-Witz mit dem Schauspielerinnen-Namen eingeführt, denn durch diese erneute Verschönerung kann nun diese Figur zum Anlaß für einen Witz werden.
- Zum Schluß aber siegt auf der ganzen Linie die Unschuld, und Monroe bleibt sogar etwas traurig zurück.

(ab hier nicht mehr vorgetragen)

8. Schluß: Das Ottensche Bild.

- Ottensches Bild: Nicht das berühmte Rock-Bild, sondern: DIE ENTE
- Ente hat keine Funktion (anders als: Hocker, Schlüssel, Klavier, Küchengeräte, Buch, Schallplatte usw.) und keinen Dekorwert (gehört nicht einfach zur atmosphärischen Grundausstattung), hat keinen Platz bzw. einen völlig absurden Platz auf der Klimaanlage. Sie ist unförmig, zu groß.
- ENTE fungiert zusammen mit dem seltsamen, ebenfalls viel zu großen schwarzen Aufsatz auf dem Ofen, in Urnenform, wemgleich ebenfalls etwas unförmig.
- Und beide zusammen stehen in einer Dreiecksbeziehung mit a – den zahlreichen Bildern an der Wand, den Gemälden, Photographien, v.a. den häufig und auffällig auftretenden Spiegelbildern und den (nur vorgestellten) Leinwandbildern (Dorian Gray; Das Monster der Schwarzen Lagune); und b – natürlich den Büchern (Shermans Wohnung ist voll davon; er arbeitet im erlag usw.)
- Wenn man über Lacan geht (das müßte jetzt hier natürlich erklärt werden, deshalb wendet sich das Folgende erst mal nur an die Informierten): Das Bild ist das Imaginäre, also das Ich (Spiegel-Dorian Gray-Monster- „Textures“-Photo -alle Bilder). Das Buch ist das Symbolische (Sprachliche, Vernünftige, Diskursive), also das Über-Ich.

Und so bleibt für die Ente nur das – unförmige ! -Reale und damit: das ES.

- Wir haben es also erneut mit einer Verschiebung zu tun !
- Bedenke den Platz auf der Klimaanlage: Diese Anlage ist das Thema überhaupt, der Katalysator/Auslöser für die ganze Begehrensfigur ! Monroe will einfach nur Kühle haben ! Dazu dienen ihre ganzen „unschuldig-schuldigen“ Maßnahmen (deshalb kommt sie überhaupt herunter zu Sherman, deshalb hat sie so gut wie nichts an, deshalb legt sie ihre Unterwäsche ins Eisfach, deshalb hat sie den Ventilator, der Anlaß für die Rückenansicht gibt, deshalb stellt sie sich auf den U Bahnschacht usw. usw.)
- In der Auseinandersetzung zwischen der Kühle und der Hitze begegnet uns auch wieder die Spannung zwischen dem Künstlichen (der Kühle) und dem Natürlichen (Der Hitze) (Paradoxie: die Suche nach Kühle, also Künstlichkeit, ist unschuldig-natürlich)
- Diese Klimaanlage (wir können auch sagen: das Kino) aber wird „besetzt“ vom unförmigen Begehren, das dem unschuldigen Begehren begegnet.
- Und damit gilt, ganz egal, wie brav der Film endet: So lange diese ENTE auf der Klimaanlage sitzt, wird das unterdrückte Verlangen im Manne von vierzig als Großes Kino weiterleben.