

Vorlesung (Winter 09/10):

Der lustige Film

Vorlesung 7 (26. 11. 2009): **Ein Fisch namens Wanda**, Charles Crichton/Monty Python, GB 1988

(Lorenz Engell)

1. Einleitung

- Begrüßung.
- Übersicht: Eine Fortschreibung der Bergsonschen Theorie des Lachens vom letzten Mal durch Alfred Sterns Ansatz (Teil 1); den wir durch den Aspekt des Wandels kurz ergänzen (Teil 2); dann, auf dem Weg zu einer Erklärung für unkorrektes Lachen, mit Simon Critchley, das Komische als Beziehung des Eigenen und das Anderen (Teil 3); schließlich (Teil 4), weiterhin mit Critchley, das Komische als Beziehung von Physik und Metaphysik.

2. Lachen und Werte

- **1. Rückblick.** Bergson: Komik als soziales Immunsystem (alles Lachen ist Auslachen); in Sonderheit: Konflikt des Mechanischen und des Lebendigen, zur Erhaltung der gesellschaftlichen Elastizität und Spannkraft, der Fähigkeit, auf Neues zu reagieren. Erklärt aber hier, für unseren Film, bestimmt noch nicht genug. Ist gut für Situationskomik, Slapstick; hat auch für „Playtime“ einigermaßen funktioniert, aber kann im vorliegenden Fall nicht viel ausrichten.
- **2. Alfred Stern:** Axiologische Theorie des Lachens. Axiologie: Theorie der Werte. Das Lachen ist in der Werthaltung verwurzelt. Sterns Frage: Warum ist der Konflikt des Mechanischen und des Lebendigen komisch, und nicht z.B. traurig oder spannend ?
- Erster Grund: In der Herabsetzung des Mechanischen steckt ein Werturteil: Lachen als Werturteil, als Abwertung dessen, was man belacht: Stern folgt Bergson.
- Zweiter Grund: Der Unterschied zwischen dem Mechanischen und dem Lebendigen: Das Mechanische ist voraus berechenbar, verlässlich und stets gleich. Das Lebendige zeichnet sich dadurch aus, dass es

unvorhersehbar ist; es hat immer Verhaltensalternativen und ist deshalb zu neuartigen, überraschenden Verhaltensweisen in der Lage (kreativ): immer noch Bergson.

- Wenn das Lebendige Alternativen hat, dann hat es immer eine Wahl: sich so oder anders zu verhalten. KEINE WAHL dagegen hat das Mechanische: es muß so wie vorgesehen ablaufen. Es trifft deshalb KEINE ENTSCHEIDUNG.
- Dann betreibt also das Lebendige Selektion; das Mechanische aber keineswegs. Selektion aber verlangt nach Kriterien. Hier fasst Bergson sich kurz: Kriterien werden dem Gedächtnis und den eigenen Interessen (der Abschätzung der Rückwirkung des eigenen Tuns) entnommen.
- Stern: Diese Kriterien sind aber nicht beliebig, sondern es handelt sich um WERTE. Werte sind Codes, nach denen das, was wir vorziehen, unterschieden wird von dem, das wir ablehnen. Sie sind nicht individuell beliebig, sondern sozial generiert (durch Lernen z.B.); das ist notwendig, damit gemeinsames Handeln möglich wird, ohne dass jedes Mal langwierige Verhandlungen notwendig sind.
- Stern: Unterscheidung zwischen Lebendigem und Mechanischem sagt also auch: Unterscheidung zwischen kriteriengeleitetem, d.h. wertgeleitetem, und kriterienfreiem, d.h. wertfreiem Tun.
- **3. Ergänzungen.** BEACHTEN unbedingt: Es geht nicht um die Unterscheidung: Wertvoll-Wertlos oder gar Gut-Schlecht ! Sondern eben: überhaupt wertbehaftet-nicht wertbehaftet.
- Komik käme dann zu Stande, wenn wertgeleitetes Tun von wertfreiem Tun überlagert wird bzw. wenn diese Überlagerung erkannt wird (vgl. Bananenschalenbeispiel).
- Voraussetzung (nach Stern): (relative) Folgenlosigkeit. Sonst wäre WEINEN oder ENTSETZEN der Fall.
- Genauer: Komisch ist die Entwertung eines eigentlich wertgeleiteten Tuns. Beispiel: Pathos des Redners wird durch mechanische Verrichtungen gestört; wiederum wichtig: Folgenlosigkeit.
- Folgenlosigkeit: Entwertung erfolgt nur vorübergehend und nicht zur Gänze und geht nicht mit der Selbstentwertung einher. Daher kann man im Film lachen über Dinge, die man in Wirklichkeit nicht komisch fände.
- **4. Beispiele aus „Ein Fisch namens Wanda“.** Diese etwas hölzerne Theorie wird in unserem Film besonders eindrucksvoll bestätigt und zugleich einigen Komplikationen unterworfen.

- Winziges Beispiel. Die alte Dame beschimpft George als „chauvinistisches Schwein“. Der Wert, dessen Einhaltung hier normalerweise erwartet werden würde, ist ein Minimum an Respekt vor dem anderen auch im Konfliktfall.
- Größeres Beispiel: Die Bestätigung erfolgt aber v.a. durch die Figur des Otto. Der hat ein instrumentelles, also mechanisches Verhältnis zu Werten. Kleines Beispiel: Die Boxsequenz am Flughafen: Otto fordert Archie zum ehrlichen Kampf heraus, nach Regeln der Fairness, und Archie legt daraufhin den Revolver weg; aber sobald er kann, bricht Otto die Regel und schnappt sich den Revolver. Das ist komisch, nicht, weil Otto sich „böse“ verhält, sondern weil sich zeigt, daß sein Appell an die Werte überlagert war von seiner eigenen völligen Wertfreiheit.
- Weiteres Beispiel: Tierliebe Kens. Das ist ja etwas Gutes. Aber Otto teilt sie nicht. Er hat nichts gegen Tiere (keine Umkehr von Gut zu Böse), er handelt rein instrumentell (mechanisch); gleich zu Beginn: Hmm, lecker, mit einem Spritzer Zitrone und etwas Remouladensauce ...
- Das wird auch ausgesprochen. Ken zieht Fische den Menschen vor (Wertentscheidung), weil sie nicht dumm rumlabern. Wenn Otto die Fische verspeist, dann amüsiert uns seine respektlose Herabsetzung der Werte Kens.
- Daß das mit dem Lebendigen und dem Mechanischen zu tun hat, zeigt sich auch an Otto: Aus rein reflexhafter Eifersucht demütigt er Archie; die Situation hätte aber einen flexiblen Umgang mit den eigenen (automatischen) Begierden erfordert.

- **5. Komplikationen, 1.** Erste Komplikation: Kens Mordversuche an der alten Lady. Eine zweite Ebene. Die Lady zu töten macht Ken nichts aus, bei den Hunden ist er untröstlich. Damit wird ein Wert (Menschenleben), den wir normalerweise respektieren (Menschenleben vor Tierleben), entwertet. Zugleich wird Kens Tierliebe, eben noch ein Wert, denunziert und also entwertet: doppelte Wertfreiheit.
- Und erneut überlagert das mit dem Mechanischen und dem Lebendigen: Die mechanischen Mordwerkzeuge funktionieren nicht. Die Programmierung des Killerhundes schlägt fehl. Das Auto erwischt den Hund. Die Kiste fällt zum falschen Zeitpunkt. Und drittens: Die Lady, die nicht auf die herunterfallende Kiste reagiert, sondern mechanisch weiterläuft, ist ebenfalls komisch.

- **6. Zweite Komplikation:** Die Figur der Wanda. Wanda entwertet nämlich ständig selbst den Wert, dem sie alles andere zunächst unterzuordnen scheint: ihren sexuellen Appetit.

- 1. Quelle des Komischen: Dieser Wert ist selbst schon durch Entwertung anderer Werte zu Stande gekommen („Ich würde auch dann mit Dir bumsen wollen, wenn Du mein Bruder wärst“: Unterordnung des kulturbegründenden Inzestverbots unter die Begierde).
- 2. Quelle des Komischen: Sie ist sofort bereit, diesen Wert zugunsten eines weiteren, anderen zu entwerten: Ihre Habgier: Sie will Otto niederschlagen. Archie erkennt das schließlich, er sagt sich von ihr los, weil er kein Geld hat, und kehrt zu ihr zurück, als in ihm die Gier nach der Beute entfacht wird. Die Habgier verhilft ihr dazu, sich höchst flexibel zu allen anderen Werten zu verhalten (sie also BEI BEDARF zu entwerten).
- Und das ist die 3. Ebene: WANDA ist durchaus flexibel, unmechanisch, lebendig ! Bei ihr ist Wertfreiheit nicht automatisch etwas Mechanisches (wie bei Otto), sondern ein Instrument, das sie einsetzen kann und dessen Einsatz wiederum einem Wert folgt (Habgier), also etwas höchst Lebendiges ! Sie arbeitet auf einer Meta-Ebene.
- Sie lacht also nicht, sie lacht auch nicht aus und ist auch nicht selbst lächerlich, sondern bringt andere zum Lachen. So wie das Erzählen eines Witzes oder das Vorspielen einer Komödie. Das Komische wird selber zu einem Wert !
- **7. Zusammenfassung und Ergänzung.** Man kann also sagen: Otto ist komisch, weil er keine Werte hat und alles entwertet. Ken ist komisch, weil seine Werte gar keine Werte sind. Und Wanda ist diejenige, die das alles komisch macht, weil sie flexibel und ihrerseits so instrumentell wie lebendig mit Werten umzugehen weiß.
- Wanda ist also eine Meta-Figur (sie ist die eigentliche Witzeerzählerin, die Komödiantin; sie schleppt Otto an, zieht Archie mit herein; repräsentiert den Film innerhalb des Films; sie treibt jedenfalls das Ganze an); zugleich aber ist sie keine allmächtige Autorinnenfigur, keine abgehobene Intrigantin, sondern sie muß ständig improvisieren. Sie gehört der komischen Welt, die durch sie erst komisch wird, selber an und ist ihr ausgeliefert (z.B. Otto greift Archie an) !
- Der scheiternde Autor: George. Der Improvisationsunfähige: Otto. Der ungeschickte Improvisator. Ken. Und der schließlich erfolgreich zur Improvisation greifende: Archie. Und alle zusammen machen den Film aus.
- Diese Meta-Haltung nimmt der Film noch in einem anderen Detail an. Der **Folgenlosigkeit**. Das ist wichtig. Würden die Folgen der Entwertung eintreten, dann wäre das nicht mehr witzig. Es funktioniert nur unter der Bedingung des Als-Ob. Der Witz bzw. die komische Situation ist eine fiktionale/fiktiogene Situation !

- Einschub: Ein Leben wie das echte Leben, nur eben nicht echt: Das ist die Kino-Erfahrung. Das mag der Grund dafür sein, daß die Komödie und der Film so eng verknüpft sind.
- Hier nun ist es anders: Die Folgen treten tatsächlich ein ! D.h.: Wir erwarten natürlich zunächst, daß sie nicht eintreten, daß das Geschehen folgenlos bleibt, wie gewohnt. Die Hunde und die alte Dame werden aber tatsächlich getötet. Die Fische werden – sogar Wanda ! – schließlich wirklich verspeist. Hier lachen wir also über unsere eigenen Erwartungen, d.h. über das Genre der Komödie selbst. Der Wert, den das Komische selber darstellt, wird entwertet !
- Allerdings am Schluß: Rückkehr zur farcenhafte Ästhetik der Folgenlosigkeit (Otto wird platt gemacht, kehrt aber wieder, wird – vermutlich – erneut platt gemacht und kehrt – vermutlich – als unzerstörbar immer wieder. Die Komik dieses Effekts wird gleich noch mal erörtert).

3. Vom Wertewandel

- **1. Abwertung der Abwertung.** Damit noch einmal zurück zu Stern: Für ihn ist das Lachen immer schon eine Operation auf einer zweiten, einer reflexiven Ebene. Denn: Im Komischen findet eine Abwertung eines Wertes statt. Ausgelacht (bedenke: alles Lachen ist wesentlich Auslachen, Bergson) wird dabei aber, so Stern keineswegs der entwertete Wert. Vielmehr wird diese Abwertung des Wertes durch das Lachen ihrerseits abgewertet. Das Lachen ist aber eine sehr gesuchte, bevorzugte Verhaltensweise: selber ein Wert. Wie ist das möglich ?
- Stern: 1. Die Abwertung der Abwertung bestätigt den abgewerteten Wert.
- 2.: wer über die Abwertung eines Wertes lacht, erfährt sich selbst als wertendes Subjekt, bestätigt sich sozusagen in seinem Selbstwert als wertendes Subjekt. Degegen das Weinen: Kann den vernichteten Wert nicht wieder herstellen und auch nicht bestätigen. Durch die Vernichtung eines Wertes wird auch das Subjekt, das diesen Wert als solchen anerkennt, entwertet.
- **2. Eventuelle Korrektur/Erweiterung:** Wenn man noch einmal auf Bergson zurückgreift, gelangt man über Stern hinaus: Das Lachen könnte auch Katalysator des Wertewandels sein. In einer funktional differenzierten, temporalisierten Gesellschaft müssen Werte wandelbar, anpassungsfähig sein. Lachen könnte ein Testfall, eine Erprobung sein, es

signalisiert die Bereitschaft, die Geltung eines Wertes in Frage zu stellen oder sogar – zunächst vorübergehend – außer Kraft zu setzen, also eine Diskussion über Werte zu führen.

- Genau das haben wir eben an Wanda gesehen, die ihre Werte nach Belieben wechselt. Auch Archie wechselt seine Werte und bekennt sich statt zu Wohlanständigkeit und beruflicher Anerkennung zu sexueller und materieller Gier.
- Und das ist das Komische noch am Abspann: Wanda und Archie wechseln erneut die Werte und bekennen sich zu Familie und Umweltschutz, dagegen bleiben Otto und Ken ihrer Wertfreiheit bzw. ihren falschen Werten treu.
- **3. Überleitung.** Das könnte man nun auch ausdehnen auf den Minderheitenwitz: Das Verspotten von Minderheiten, so könnte man nach Stern ja meinen, überprüft, ob der Wert des Respekts vor den Ausgelachten (z.B.: Ostfriesen, Türken, Juden, Stotterer, Homosexuelle usw.) noch funktioniert.
- Das scheint mir hier aber noch nicht zu genügen. Denn wenn wir über Ken und sein Stottern lachen, dann lachen wir tatsächlich über Ken, und nicht über den wertfreien Otto. Wir sind bössartige Komplizen. Wie funktioniert das ?
- Dazu hat der sowieso sehr interessante Philosoph Simon Critchley in seinem Buch über den Humor Interessantes geschrieben. Bevor wir über die Stotterer reden, fangen wir mal an mit den Engländern.

4. Der unkorrekte Witz: Das Eigene, das Andere und das Komische.

- **1. Ethos und Ethnos.** Das Wort „Humor“ in seiner heutigen Bedeutung (eine distanzierte Geisteshaltung, die ihre Distanznahme zum Wirklichen in Spott, Ironie, Satire zeigt und dem Lachen zugeneigt ist) kommt zuerst im frühen 17. Jdt. auf in England, bei Laurence Sterne z.B. und Jonathan Swift.
- Vorher bedeutete „humor“, „humeur“ und eben auch „humour“ einfach nur Laune, Gestimmtheit. Die französischen Quellen bestätigen das. Noch im 18. Jhdt wird, z.B. bei Diderot und d’Alembert, ausdrücklich auf die englische Herkunft des Humors verwiesen.
- Interessanterweise sind aber ausgerechnet die Autoren, die traditionell als die wichtigsten Vertreter des englischen Humors in der Literatur geführt werden, nämlich eben Swift und Sterne, später Wilde und Joyce, allesamt gar keine Engländer, sondern Iren.

- Und das lenkt unsere Aufmerksamkeit auf den Umstand der ETHNIZITÄT des Humors und des Lachens. Wir haben schon mehrfach über die kulturelle Relativität des Lachens gesprochen (z.B. als fehlendes Argument bei Freud). Das gehört ganz genau hierher, und zwar aus zwei Gründen:
 - 1. In unserem Film geht es um Engländer und Amerikaner (auf die Stotterer kommen wir später). Und 2.: Nach Critchley gibt es einen ganz engen Zusammenhang zwischen der Ethnizität des Lachens und seinem ETHOS. Und über Ethos, nämlich über Werteorientierung, haben wir ja hier sehr gesprochen. Critchley sagt: ETHOS heißt ursprünglich „Sitte“, „Üblichkeit“ und auch: „ORT“, und Ethnos heißt „Volk“, das sind die, die einen bestimmten Raum oder Ort bewohnen.
 - Und diese Verbindung aus Ethos und Ethnos wiederum ist spezifisch komisch. Critchley zitiert George Orwell, der gesagt hat: Das britische Empire beruht auf zwei Glaubenssätzen. Erstens: Nichts verändert sich jemals. Zweitens: Ausländer sind komisch.
- **2. Provinzialismus und Verdrängung.** Wir können also sagen: Humor ist ursprünglich englisch, aber der englische Humor ist gar nicht englisch. Lachen schweißt also die eigene Wertegemeinschaft und überhaupt die eigenen Leute zusammen und trennt sie ab von den jeweils anderen, verbindet sie aber auch auf komplizierte Weise miteinander.
- Man kann, sagt Critchley, im Komischen etwas lernen über den Ort, von dem man kommt. Über den eigenen Provinzialismus. Das kann triumphierend geschehen, anmaßend, ausschließend. Das muß aber nicht sein. Es kann auch das Eigene in Frage stellen.
- Im Witz können wir mitunter etwas über uns lernen, das wir gar nicht wissen wollten. Das hat dann, so Critchley, mit Freud und der Wiederkehr des Verdrängten zu tun. Im Lachen über das Fremde, so Critchley, kehrt die ganze Energie zurück, die wir gebraucht haben, um das Fremde aus unserem Eigenen zu verdrängen.
- **3. England und Amerika.** Zurück zu „Ein Fisch namens Wanda“: Hier werden besonders Amerikaner und Engländer gegeneinander ausgespielt. Das ist jetzt erst mal für uns ganz bequem. Engländer sind demnach arrogant, eingebildet, hochnäsiger, besserwisserisch, wahnsinnig umständlich und sehr verklemmt.
- Auch ihre Rechtsordnung ist vollkommen lächerlich. Otto spricht all diese Vorurteile aus, zugleich werden sie aber vom Film besonders bestätigt. Dafür muß wiederum besonders die Ehefrau, Wendy, herhalten. Otto selber wiederum verkörpert die Ridikülisierung des Amerikanischen: er

ist vollkommen ungebildet, gewalttätig, unbeherrscht, er hat überhaupt keine Umgangsformen und steckt voller Vorurteile und Minderwertigkeitskomplexe.

- Exkurs: Interessant übrigens: Die antideutsche Invektive (Marschmusik) wurde in der Synchronfassung abgemildert !) Überhaupt, darauf weist ja auch Critchley hin, gelten die Deutschen vor allem in Deutschland selbst als humorlos: niemand beklagt sich so gern über das Fehlen von Humor bei seinen Landsleuten wie der Deutsche. Das Lachen über die Deutschen bei den Nachbarn wird von Critchley als „eher nervös“ beschrieben.
- Der Gegensatz findet sich auch in den Autos. Der amerikanische Straßenkreuzer und der Jaguar. Sehr nett: der running Gag mit dem Blechschaden und der nachfolgenden Beschimpfung „Du Arschloch“.
- Selbst das böseste Lachen über das Fremde und den Fremden handelt also eigentlich vom unauflösbaren Verhältnis zum Fremden. Entweder als verdrängte Beziehung zum Eigenen (wir lachen über das Fremde, weil wir es verdrängen, s.o.) oder aber als Abstandnahme vom Eigenen, als Erkenntnis des Eigenen als Provinzielles. Als Abstandnahme von der eigenen Identität, oder sogar als Erkenntnis der Nichtidentität mit der eigenen Identität (siehe: der englische Humor als irischer Humor).
- **4. Geschichte, Lächerlichkeit und Philosophie.** Diese Distanznahme übrigens muß nicht über das äußere Fremde gehen. Sehr schön kann man das auch an der Geschichte des Eigenen, an früheren Zuständen der eigenen Kultur sehen.
- Zum Beispiel hier: das ganze Outfit des Films (Kleidung, Interieurs, Farbgebung) ist so wahnsinnig „eighties“ ! Wenn man völlig zu Recht über die Fludderkleider von Jamie Lee Curtis lacht, über die Frisuren oder über die notorisch zu engen Hosen der Männer, über das bei allem Anspruch zugleich irgendwie trashige, von Dingen überfüllte Innere des Liebesnests an der Themse, dann lacht man doch über das Eigene !
- Und damit nicht genug: Critchley weist darauf hin, daß besonders auffällig ist, wenn man über einen Film, den man einmal wahnsinnig lustig fand, nicht mehr lachen kann. D.h. nicht nur das Komische, sondern auch das Nicht Mehr Komische verweist auf die Relativität des Eigenen !
- Genau so ist es mir ja mit dem Film gegangen, der für heute vorgesehen war !
- Ob nun historisch oder kulturell: Die Komödie unterbricht die Identität und sorgt dafür, daß wir uns neben unsere eigene Identität stellen, sie reflektieren und als eine andere als die eigene betrachten !

- Das genau aber ist die Grundhaltung des Philosophen, sagt Critchley. Sich selbst als anderen zu betrachten. Das macht aus der Komödie DAS philosophische Genre überhaupt.
- Zwischenbemerkung: Das hat uns jetzt vom unkorrekten Humor, dem lachen über Kens Stottern, weit weg geführt, und die Rückkehr muß auch noch ein wenig warten.

5. Physik, Metaphysik und der unkorrekte Witz.

- Diese Grundoperation der abendländischen Philosophie aber wird von der Komödie nicht nur ebenfalls durchgeführt, sondern sie wird zugleich von ihr unterlaufen !
- **1. Körper sein und Körper haben.** Denn das von sich selbst Abstand nehmen um dann zu sich selbst ins Verhältnis treten zu können, das betrifft, so Critchley, ganz besonders unser abendländisches Verhältnis zu unserem eigenen Körper.
- Wir sind nämlich nicht identisch mit unserem Körper, bzw. begreifen wir uns nicht so. Wir sind nicht eins mit unserem Körper.
- Wir würden (die Formulierung stammt von Max Scheler) nie sagen, daß wir unser Körper SIND, sondern immer, daß wir einen Körper HABEN, über einen Körper verfügen. (Man kann gegen diese Denkfigur auch eine Menge Einwände haben, denen wir hier aber nicht nachgehen, denn auf jeden Fall ist sie in der Philosophiegeschichte sehr mächtig).
- Das ist genau der Grund, warum unser Verhältnis zu unserem Körper so schwierig und so komisch ist.
- Wir reden jetzt hier nicht mehr mit Bergson über das Mechanische und das Lebendige oder mit Stern über das Wertbehaftete und das Wertfreie, sondern mit Critchley über Körper und Geist, über das Beseelte und das Materielle. Insofern wir einen Körper haben, auf den wir dennoch unhintergebar angewiesen sind, stehen wir immer neben uns.
- **2. Der komische Körper.** Die Komödie aber, so Critchley, reflektiert dieses gebrochene Verhältnis, das wir zu uns selber haben. Bei Bergson steht sie auf der Seite des Lebendigen, bei Stern auf derjenigen des Wertes, und bei Critchley auf derjenigen des Körpers.
- Die Philosophie beruht auf der Abstandnahme vom Unmittelbaren und führt über die Ablösung von Körper einerseits, Geist und Seele andererseits zur Bevorzugung des Geistes.

- Auch die Komödie, auch der Humor bedürfen des Abstands vom Unmittelbaren, das haben wir schon einige Male gesehen, z.B. bei Bergson und der Tatsache, daß die unausgesprochene Voraussetzung für das Komische bei Bergson ja der Beobachter ist.
- Aber sie reflektieren diese Abstandnahme aus dem Blickwinkel des Körpers. Sie sind nicht metaphysisch, sondern physisch.
- Und genau das macht die Komödie und das Lachen so interessant, wenn man sich, wie wir, dafür interessiert, wie man aus der Engführung der Philosophie auf den Geist wieder und letztlich aus dem Dualismus von Materiellem und Immateriellem mindestens seit Descartes wieder herauskommt.

- **3. Das Stottern.** Und nun kommen wir endlich zu Ken und zum Stottern. Denn das Stottern markiert genau die Grenze zwischen Körper und Geist, zwischen Geräusch und Sprache, zwischen rein physischer Sprache der Dinge und der menschlichen metaphysischen Sprache.
- Das Stottern macht uns darauf aufmerksam, daß all unsere klugen Gedanken überhaupt nur sind, indem sie geäußert werden. Und das heißt: insofern wir einen Körper nicht nur haben, sondern zugleich ein Körper auch sind.
- Nebenbemerkung. Es gibt eine ziemlich umfangreiche Philosophiegeschichte des Stotterns.

- **4. Die Filmfiguren und ihre Körper.** So können wir die Figuren auch durch ihr Verhältnis zu ihren Körpern voneinander unterscheiden.
- Den Anfang bildet Wanda, der Fisch. Das Konzept des Tieres in der Philosophie seit Descartes sieht vor, daß es über die vermittelte und verschobene Haltung zu sich selbst als metaphysische Haltung nicht verfügt. Es ist sein Körper. Daran ist auch nichts weiter komisch.
- Otto dagegen hat ein Verhältnis zu seinem Körper, aber als ganz unmittelbares, unreflektiertes. Er ist mit ihm vielleicht nicht identisch, aber er verfügt auch nicht über ihn. Er begreift sich in seinem Selbstbezug so, als wäre er mit seinem Körper identisch.
- Das wird ganz deutlich, wenn er sich an seinem eigenen Körpergeruch berauscht. Ein Mensch, der sich derart auf sich selbst als Physis bezieht, ist komisch. Besonders komisch ist natürlich, daß ausgerechnet Otto sich mit Philosophie befaßt.
- Allerdings, und das ist wirklich komisch, mit Nietzsche. Alle unsere heutigen Versuche, das Verhältnis zwischen Körper und Geist, zwischen den Dingen und den Menschen neu zu bestimmen und neu zu fassen bzw. überhaupt aufzulösen beginnen vielleicht genau mit Nietzsche.

- Am anderen Ende der Skala fungiert Wanda, die Frau, die, wie bereits gesehen, über ihren Körper in der souveränst denkbaren Weise verfügt und mit ihm genau das macht, was sie will. Dabei hilft ihr natürlich die Makellosigkeit ihres Körpers. Dieses Verhältnis ist aber wiederum nicht komisch.
- **6. Ken als Zwischenwesen.** Ken aber steht zwischen der physischen Identität und der metaphysischen Identität (bzw. eben. Nicht-Identität) des Menschen.
- Normalerweise dürfen wir darüber nicht lachen. Und wir lachen hier zunächst auch gar nicht über das Stottern, sondern über die grenzenlose Unverfrorenheit, mit der Otto auf das Stottern reagiert, statt es taktvoll zu überspielen.
- Aber mehr und mehr eignen wir uns diese Unverfrorenheit auch selber an. Die Brücke dazu ist einmal mehr das Zeitregime: Die Verzögerung, die das Stottern hervorruft (besonders dann, wenn das Gegenüber es eilig hat), generiert den komischen Effekt (wir haben schon mehrfach über das Timing gesprochen).
- Und auch über die Folterszene kann nicht jeder lachen. Aber wenn man über sie lachen kann, dann deshalb, weil eben Kens Körper hier auf seine reine Materialität, auf ein Ding unter Dingen, reduziert wird, und er schließlich die Aussage, die er machen soll, gar nicht mehr machen kann.
- **7. Ding und Person.** Eine Person, sagt Critchley, die sich wie ein Ding verhält, ist lächerlich oder komisch. (fragwürdig ist natürlich, wenn sie, wie hier Ken, zum Ding gemacht und wie ein Ding behandelt wird. Das kann komisch sein, muß es aber nicht).
- Und genau so ist es auch mit einem Ding, das sich wie eine Person verhält, es ist komisch (denken Sie an den Witz von den zwei Möhren, die nach Hamburg fliegen).
- Aber genau genommen, ist das Verhalten als Person immer komisch. Denn Personen haben eben immer Körper, und sie verhalten sich immer als Person zugleich auch als Körper. Letztlich sind hier deshalb sowohl Otto als auch Ken genau deshalb komisch, weil sie Körper sind, die sich wie Personen verhalten.
- Und beiden wird im Verlauf des Films das Verhalten als Person immer weiter abgesprochen. Otto verdinglicht Ken in der Folterszene, aber Kens Rache besteht darin, daß er Otto gänzlich in das Reich der Dinge drückt. Wenn Otto trotzdem wiederkehrt, dann schließlich als Un-Person, als zugleich lächerlich und monströs.

6. Schlußbemerkung.

- Beim Mechanischen und Lebendigen haben wir gesehen, daß der Kinematograph als Maschinerie lebender Bilder von Bergson ausgehend eine besondere Bewandtnis annimmt. Die Interaktion von Mechanischem und Lebendigem ist sozusagen überhaupt ein Vorgang, der im Kino seinen Ort hat, und ein Gedanke, der eigentlich dem Film entstammt.
- Was hat es mit dem Kino auf sich, wenn man umschaltet, wie Critchley, auf die Beziehung des Physischen zum Metaphysischen ? Film, so sagt der große Filmtheoretiker **Siegfried Kracauer**, ist wesentlich genau dies: **Die Errettung der physischen Realität**. Er zeigt, was vor Augen ist, er liebt Oberflächen und Außenerscheinungen, aber mit der metaphysischen Realität und der Welt der Gedanken kann er nicht viel anfangen.
- Das heißt in keiner Weise, daß der Film nicht denken kann, das genaue Gegenteil ist der Fall, aber dieses Denken muß immer in die physische Materie eingefaßt bleiben.
- Filmfiguren sind immer Dinge, sind immer Bilder und Gebilde aus Licht und Schatten und Klang und Bewegung, die sich dann aber doch wie Personen aufführen, wie Kens und Archies und Ottos und Wandas.
- Deshalb ist die Komödie, die uns genau daran auch immer erinnert, so etwas wie das Selbstbewußtsein des Films, der Ort, an dem der Film um seine eigene physische Identität weiß.