

Vorlesung (Winter 09/10):

Der lustige Film

Vorlesung 9 (10. 12. 2009): **Tampopo**, Jutziho Itami, Japan 1985.

(Lorenz Engell)

1. Einleitung

- **1. Essen im Film:** nachdem wir letzte Woche einen ausführlichen Rückblick gemacht haben, geht es heute zunächst um etwas ganz anderes (wir kommen dann schon noch auf bekanntes zurück). Heute steht weniger die Theorie des Komischen im Zentrum, mehr dafür die Filmtheorie, genauer: ein Grundbegriff der Filmtheorie, nämlich der des sog. „Affekt-Bildes“. Und thematisch geht es auch um etwas Neues: Das Essen im Film.
- Da gibt es eine ganze Reihe von Filmen, die einschlägig sind: Das Große Fressen natürlich; Babettes Fest; Chocolat; Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber usw. usw.; in vielen Filmen geht es auch in Einzelszenen um das Essen, so berühmt etwa bei Fellini, besonders in „Roma“ usw.
- Uns ist das Essen auch schon begegnet: Bei Chaplin spielt es eine wichtige Rolle. Es erinnert an die Kreatürlichkeit, an den Körper (und gehört deshalb in die Gegenstandswelt der Komödie hinein).
- **2. Filmtheorie.** Ich habe 1987 einen meiner ersten wissenschaftlichen Aufsätze über das Essen im Film geschrieben und damals eine etwas abstruse Theorie entwickelt, die den Film als Medium selber als einen Stoffwechselfvorgang deutete. Damals hatte ich gerade erst meine allerersten Leseerfahrungen mit der Film-Philosophie angefangen, mit Gilles Deleuzes Buch „Le cinéma“ (das damals, mein Startvorteil, in Deutschland noch völlig unbekannt war).
- In diesem Buch nun entwickelt Deleuze, neben vielem anderen, einen zentralen und seither in die Filmtheorie enorm eingegangenen Begriff, den des „AFFEKTBILDS“. Und um den soll es heute besonders gehen.
- Denn er kann tatsächlich helfen zu beschreiben, was „Tampopo“ eigentlich macht. Auch wenn sich herausstellen wird, daß dieser Film das Konzept des „Affektbilds“ zwar einerseits zu Grunde legt, andererseits

aber möglicherweise nur, um sich darüber lustig zu machen. Und insofern das Lachen und das Lustige immer auch eine Reflexion ins Werk setzen, reflektiert unser Film hier bereits auf das Affekt-Bild, noch ehe Deleuze es zu einer Theoriefigur gemacht hatte.

- **3. Ausblick.** Es geht also heute um: 1. Das Essen als BILD, genauer: als Affekt-Bild. Wir werden dabei über die Großaufnahme und den sog. „Beliebigen Raum“ sprechen. Es geht dabei auch um die MÖGLICHKEITSDIMENSION des Essens und Films, das etwa, was den Film möglicherweise komisch macht. 2. Um das Essen und seine ANORDNUNGEN. Hier werden wir über Küchen, über das Kochen und über das Genießen sprechen, d.h. über die WIRKLICHKEITSDIMENSION des Essens (und des Films). 3. Das KOMISCHE und das KINO, genauer: um das Kino als Objekt der Komik und um die AMÜSABILITÄT des Publikums, also über die NOTWENDIGKEITEN des Komischen.

2. Das Essen als (Affekt-)Bild.

- **1. Die Theorie der Großaufnahme.** Wir sehen hier sehr viele eßbare Dinge in der Großaufnahme: Die Oberfläche der Suppen in der Schale, mit den Fleischscheiben, den Lauchstückchen, dem Algenrechteck usw.; dann auch die einzelnen Zutaten, die Nudeln z.B., die geschnittenen Möhren etc., aber auch: Das Eigelb und die Auster.
- Überhaupt gibt es hier sehr viele Großaufnahmen. Balázs: Theorie der Großaufnahme: Die GA nimmt den einzelnen Gegenstand aus seinem normalen Handlungskontext heraus und stellt ihn außerhalb des kohärenten Raumes. Das gilt z.B. auch vom Gesicht. Beim menschl. Gesicht vermuten wir dann immer, daß das, was in der entkontextualisierten GA gezeigt wird, eigentlich nicht das Gesicht ist, sondern daß das Gesicht wiederum eine Art Leinwand, ein Schauplatz ist, auf dem sich Gefühle und Gedanken ablesen lassen.
- Balázs: das gilt auch für die Dinge in GA: Wie vermuten auch hinter ihnen plötzlich z.B. eine Wirkmächtigkeit (Balázs: „Das Gesicht der Dinge“). Z.B. das Messer in Pabsts „Lulu“. Robert Musil: Ein „anderer Zustand“, der das bloß Materielle durchbreche und durch den die Dinge plötzlich am Immateriellen Anteil haben.
- Hier: Die Suppenoberfläche. Sie transformiert sich plötzlich in der GA-Draufsicht in ein Bild. Und gehorcht den Gesetzen des Bildes, Bildaufteilung, Formensprache usw.

- **2. Deleuze: Das Affekt-Bild.** In der GA sehen wir den Gegenstand (Gesicht, Ding) im Hinblick auf etwas anderes, aber wir wissen nicht, was dieses andere ist, es bleibt rätselhaft. Die Gefühle und Gedanken sind nicht wirklich sichtbar, das geheime Denkleben der Dinge wird nicht sichtbar.
- Das nennt Deleuze: Das „AFFEKT-BILD“: das Bild, zu dem das Gesicht oder der Gegenstand geworden ist, gibt Zeugnis von etwas anderem, ist von etwas anderem berührt oder angerührt, man könnte sagen: es ist affiziert, aber wir wissen nicht, was es ist.
- Unsere Suppenoberfläche z.B.; man könnte sagen: sie ist vom Blick des Betrachters affiziert, ohne von ihm wirklich angeblickt zu sein; oder von etwas, das unterhalb ihrer liegt, in der Suppe unsichtbar schwimmt ...
- Ganz allgemein: Ein Affekt-Bild ist ein Bild, das zu anderen Bildern in Beziehung treten kann, offen für sie ist. Die Großaufnahme ist also nicht nur ein Subjekt-Objekt-Schema (Blick-Angeblicktes z.B.), sondern sie zieht sich davor zurück.
- Affekt-Bild ist das Bild als Möglichkeit der Verknüpfung anderer Bilder(nach dem Suppenbild kann alles Mögliche angeschlossen werden).

- **3. Deleuze: „Beliebige Räume“.** Das (Bild als Möglichkeit der Verknüpfung anderer Bilder, als Offenheit) kann aber nicht nur die GA. Ein Affektbild kann auch die Totale sein, die ja den ganzen Raum zeigt (nicht nur einen Ausschnitt).
- Räume (Raumbilder), die diese Funktion einnehmen, nennt Deleuze: „Beliebige Räume“. Beliebige Räume sind Räume, die nicht so sehr selber Eigenschaften haben (z.B. begrenzt sind, definiert sind, angefüllt sind), sondern die Funktionen haben, nämlich die Verbindung mit anderen Räumen herzustellen.
- Sehr gerne werden dafür als Motive Verkehrsräume genutzt: Straßenkreuzungen, offene Plätze, aber auch Verkehrsbauwerke wie Bahnhöfe, Vorplätze, Parkhäuser, Wendeschleifen usw. Sie haben im Film die Funktion, den Richtungswechsel der Handlung zu motivieren. An all diesen Orten ist nicht immer schon bestimmt, was geschieht, die Handlung kann vielmehr eine neue Richtung einschlagen.
- Hier: Alles voll genau davon ! Straßen, Stadtautobahnen, komplizierte Kreuzungen, Industriegebiete, Hafenanlagen, völlig wirre und verkehrsreiche Räume, die Eisenbahn auch sehr oft; auch der Imbiss, die Suppenküche selber mit ihrem Kommen und Gehen.
- Besonders einschlägig: Räume, die ihrerseits bewegt sind: Das Innere der Eisenbahn !

- **4. Der Regen und der „taktile Raum“.** Deleuze nennt noch ein weiteres Motiv des Affekts: Den Regen ! Regen durchzieht alle (Außen-)Räume und verbindet sie miteinander; außerdem führt er oft dazu, daß eigentlich vorgesehene Handlungen unterbrochen und umgeleitet werden. Regen als Anzeige der Affektion eines Bildes, das Bild ist sozusagen in Mitleidenschaft gezogen. Vielleicht rührt auch daher die besondere Bedeutung des Regenmotivs im Melodram !
- Und der Regen kommt auch hier vor.
- Dann: Deleuze spricht in diesem Zusammenhang auch von „taktilem Raum“. Warum ? Räume im Filmbild, die nicht mehr über den Gesichtssinn, also als angeblickter Raum, sondern eben über den Tastsinn, etwa des Protagonisten, erschlossen werden.
- Taktischer Raum ist inkohärent, punktuell, und aus Berührungen zusammengesetzt. Er ist Affektraum, weil er immer über das „Anrühren“ und über die unauflösbare Verbindung des Subjekts mit dem Objekt geht.
- Taktischer Raum kommt hier wörtlich vor: Die alte Dame, die alle Waren antastet, bis ihr auf die Finger geklopft wird; die Stäbchen, die als Verlängerung der Finger das Essen berühren; die Hand der Geliebten, die den Liebhaber heranwinkt; überhaupt die Berührungen beim erotischen Mahl; schließlich: DAS taktile Ereignis überhaupt: das Kind an der Mutterbrust.
- **5. Farbe als Affektraum.** Das Affektbild wird aber nicht nur über das, was an Motiven im Bild zu sehen ist, konstituiert. Deleuze analysiert auch das Bild selber. Z.B. in seiner Beziehung zum Licht, es ist als photographisches Bild schließlich immer vom Licht affiziert, angerührt. Im Affektbild thematisiert der Film das dann, z.B. im expressionistischen Film mit seinem Schwarz-Weiß-Spiel, oder bei Dreyer oder Bresson.
- Im Farbfilm gibt es das auch: Die Farbe als Affektbild. Deleuze: Nicht die Objekte besitzen eine Farbe, sondern der Film besitzt eine Farbe und verteilt sie auf die Objekte. Die werden eben dadurch ebenfalls in einen „anderen Zustand“ versetzt, affiziert.
- Hier: Die „Normalfarbe“ ist eher brauntönig, fahl, flach. Dann heben sich kräftige Farben heraus, das sind neben Blau (Himmel) und grün (Gras) v.a. zwei: Das Weiß hebt den Yakuza-Gangster, seine Geliebte, dann die Taucherin, die Auster usw. schließlich auch Tampopo und ihren Imbiß, heraus. Das Rot hebt z.B. als Blut ebenfalls die Auster, dann den erschossenen Gangster, aber auch Tampopos Imbißschild, das Dach im Hintergrund des Parks beim reichen Mann, Tampopos Punktekleid heraus.

- Die von der Farbe affizierten Objekte affizieren sich so auch untereinander, sind zusammengezogen, ohne irgendwie einen Zusammenhang zu bilden. Der Zusammenhang bleibt potentiell.
- Der Farbraum ist also auch ein „beliebiger Raum“, in dem Objekte ihren Zustand ändern, eine andere Richtung einschlagen können: wie Tampopos Imbiß oder wie der Yakuza-Gangster.
- **6. Konjunktionen.** Das lenkt unsere Aufmerksamkeit auf etwas, das Deleuze nicht behandelt: Wenn man den beliebigen Raum oder Affektraum noch weiter macht, auf den ganzen Film ausdehnt, dann kommen die „Konjunktionen“ ins Spiel, d.h. die Verbindungen der einzelnen Sequenzen und Einstellungen untereinander, die Übergänge: Der Gesamtfilm als Übergangsraum.
- Hier kann nämlich die Handlung ständig eine andere Richtung einschlagen ! Und die Übergänge zwischen ihnen werden sehr deutlich als „Scharniere“ markiert, die ganz beliebige Teile miteinander verbinden, aneinander anfügbar machen können.
- Es gibt: Kreisblende (aufgehend, zugehend), Uhrenblende; Übergänge durch Blicke in /auf tatsächliche beliebige Räume: City Shots, die Verkehrsbauwerke usw.; dann die Übergänge durch Schwenks, bei denen eine Nebenfigur der einen Handlung weiterverfolgt und dann zur Hauptfigur der nächsten Handlung wird (vgl. Bunuel: Das Gespenst der Freiheit“)
- Sound- und Voice-Over, auch und gerne mit Verkehrsgeräuschen (etwa: in der Sq. mit der toten Frau): Alles Verfahren der Kontinuierung, in der das Eine ins Andere übergeht.
- **7. Montageformen und Konstruktion.** Es werden auch ganz verschiedene diskontinuierliche Verfahren angebracht: Eine Parallelmontage, eine Einklammerung im Traum, eine Erzählung in der Erzählung, eine Raffungsmontage. Aber jede kommt nur ein Mal vor: Hier werden also alle heterogenen Möglichkeiten durchprobiert, was wieder den Aspekt des Möglichkeitsraums, der Entfaltung aller Varianten, in denen die Handlung die Richtung wechseln kann, betont.
- Mehrere Sq. werden zwar kontinuierlich ein-und ausgeleitet, haben aber mit den beiden Haupthandlungen (der Yakuzageschichte, der Suppengeschichte) gar nichts zu tun: Essen im Zug z.B., die sterbende Frau, der Taschendieb). Es sind Sq., die ihrerseits lediglich eine Brücke schlagen, einen Übergang bilden (wie eine Tunnelaufnahme).
- Kurz: Der gesamte Film bildet einen MÖGLICHKEITSRAUM. Unterliegt einer Ordnung des Affekts, der Offenheit dafür, in etwas anderes

überzugehen, sich zu etwas anderem zu wandeln, sich auf etwas anderes zu beziehen: Die Motive, die Räume, die Farbe, die Montage, die Struktur.

2. Das Essen und seine Anordnungen.

- **1. Wirklichkeit und Anordnung: Die Küche als Ensemble.** Es geht aber auch um die WIRKLICHKEIT und ihre Bedingungen. Und hier ist der Raum nicht beliebig ! Gar nicht ! Sondern strukturiert.
- Und die Dinge sind nicht wie in der GA als Einzeldinge isoliert, sondern im Gegenteil in der Totalen oder Halbtotale in Ensembles angeordnet.
- In einer Küche z.B. und auch in einem Restaurant geht es ja um die Ordnung der Dinge. Bestimmte Dinge gehören an einen bestimmten Platz, erfüllen eine bestimmte Funktion im Zusammenhang.
- Schon die Suppe (siehe Beginn) ist ja eine genau geregelte Anordnung der Bestandteile zu einem Gesamtbild. Oder auch das Essen im Zug, das auf bestimmte Weise arrangiert ist.
- Die Suppe als geregelte Anordnung geht aus einer anderen geregelten Anordnung hervor, eben derjenigen der Küche. Topf, Herd, Sieb, Schüssel, Zutaten. Das alles hat (so lernen wir) ja auch mit dem Ergebnis zu tun.

- **2. „Zeug“ und „Akteursnetzwerk“.** Martin Heidegger: „Zeug“ (wie: Werkzeug) das einen „Zeugzusammenhang“ bildet, in dem ein Teil auf den anderen verweist, jedes seinen Platz hat; Heidegger: wie ein Werkzeugschuppen.
- Heidegger. Das Zeug ist „dienlich“, es „dient“ dem Menschen und ist ihm und seinen Absichten untertänig, gefügig.
- In der Komödie, so haben wir gesehen, ist das tendenziell aber nicht so. Hier kann es z.B. zum „Aufstand der Dinge“ kommen.
- Ein „Aufstand der Dinge“ findet in unserem Film offensichtlich nicht statt. Ist das Zeug also dienlich und brav ?
- Bruno Latour hat eine andere Idee. Das Akteursnetzwerk: Dinge wirken zusammen und wirken auch an dem, was damit gemacht wird, mit. Unsere Absichten unterwerfen die Dinge nicht, vielmehr wirken die Dinge schon an der Formulierung unserer Absichten mit, richten sich unsere Absichten nach den Dingen. Wenn mein einziges Werkzeug ein

Hammer ist, dann wir die ganze Welt die Neigung haben, wie ein Nagel auszusehen.

- Hier z.B. bestimmen die Dinge, von Tampopos Absicht unabhängig, darüber, was geht und was nicht geht, was schmeckt und was nicht schmeckt.
- Die Küche ist aber selber ein Produkt, sie wird schließlich, weil undienlich, umgebaut. Und das wieder geschieht in und durch eine andere Anordnung, mithilfe der Werkzeuge, und die Werkzeuge werden genau wie die Küche und wie die Suppe in einem schönen Ordnung schaffenden Top-Shot gezeigt !
- D.h.: Ein Ensemble und eine Anordnung bringt die andere hervor: Der Werkzeugkasten die Suppenbar, die Suppenküche die Suppe.

- **3. Praktiken: Erkenntnis und Ästhetik.** Das jeweilige Ensemble bestimmt auch darüber, wer in dem arbeitsteiligen Team was macht: Einer kümmert sich um die Nudeln, einer um die Brühe, einer um die Einrichtung.
- Und all diese Dinge müssen auch richtig gehandhabt werden, um ein Ergebnis zu zeitigen. Die sie bedienen, werden zu bestimmten Verrichtungen, Handgriffen, Praktiken gezwungen: Nicht WIR machen mit den Dingen, was WIR wollen, eher scheint das Umgekehrte der Fall zu sein !
- Das gilt bei LATOUR (und Rheinberger) z.B. für die Anordnungen und Dingensembles in einem wissenschaftlichen Labor: Auch an der Erkenntnis wirken die Dinge mit !
- Es gilt aber nicht nur für das Wissen, es gilt auch im ästhetischen Sinn: Wenn wir einem Bartender zuschauen, einem Kellner, einem Koch, sonstwem: Es ist ein Vergnügen, so jemanden bei der Arbeit zu sehen !
- Unser Film widmet dem eine eigene Untersequenz. Die Zubereitung des Omeletts, besonders die Pfannenbewegung.
- Beachte: Hier wird das Mechanische und das Lebendige miteinander versöhnt ! Umkehrung der Bergsonschen Perspektive !

- **4. Vom Kochen zum Essen.** Das alles gilt auch für das ESSEN, nicht nur für das KOCHEN: Auch das Essen ist eine Praktik in einem zusammengesetzten Ensemble aus einem Raum, aus Gegenständen in dem Raum, Gegenständen, die mit diesen Gegenständen zu tun haben, angeordnet sind, Handgriffen und Verrichtungen daran/darin usw: dieses Ensemble ist das RESTAURANT. Es ist, wie die Küche, kein beliebiger Raum.

- Es geht auch hier um richtiges Verhalten. 1. Das französische geschäftessen: Richtiges Verhalten ist eine diskursive, eine symbolische (nämlich: sprachliche) Fertigkeit: Richtiges Benennen und Besprechen.
- 2. Nebenan das Benimm-Nudel-Essen. Das ist eine körperliche, dingliche, nicht-diskursive Praxis. Doppelter Witz: Der Europäer SCHLÜRFT; UND: die versuchte Transformation des Essens in eine quasi körperlose Praxis, in das Symbolische und Diskursive scheitert (Grundlage des Komischen).
- Überhaupt das GERÄUSCH: Die Sprache der Dinge, aber nur, wenn sie BEWEGT WERDEN, also Teil von Prozessen, Operationen, Aktionen sind.
- Das NUDELGERÄUSCH ist auch sehr filmisch eingebunden. Es begleitet uns durch den ganzen Film.

- **5. Sex.** Das ganze gilt auch für SEX. Schließlich ist auch Sex eine Frage gut geübter Praxis. Einerseits „Natur“, kernvitale Äußerung, andererseits aber auch eine Frage des „Stils“ der „Eleganz“, der guten Praxis.
- Besonders gilt das für Sex im Zusammenhang mit Essen. Probieren Sie mal das Spiel mit dem Eigelb ! Oder das Abschlürfen der Auster (das muß nicht die Handfläche sein ...). Früher gab es mal einen (heute wohl indiskutablen) Ratgeber: Der einzige Weg, Oliven zu essen ... finden Sies heraus ...
- Da gibt's übrigens auch eine Anspielung: In dem seinerzeit skandalösen Kunst-Porno „Im Reich der Sinne“ von Nagisa Ohima gibt's auch eine Ei-Szene, allerdings mit einem hartgekochten Ein, überhaupt einen Tacken „härter“. Finden Sie doch auch das raus !

- **6. Überleitung.** Auch das Genießen also ist an eine Anordnung und eine Praktik gebunden.
- Und das führt uns schließlich zu einem Kernproblem des Komischen, nämlich demjenigen der AMÜSABILITÄT. Funktionierende Komik setzt voraus, daß die Leute „amüsabel“ seien, sagt Wieland (sagt Müller). Wir betreten damit den Bereich nunmehr der NOTWENDIGKEIT.

3. Das Essen, das Kino, die Komödie.

- **1. Vorbemerkung: Komik in „Tampopo“.** Wir haben in „Tampopo“ schon die Bestandteile der komischen Anordnung gefunden: Das Mechanische und das Lebendige (allerdings versöhnt), die Sexualität und Obszönität, die Körperlichkeit, wie sie z.B. im Geräusch ausgetragen wird; zudem

auch: Die Umkehrung „unten“ vs. „oben“: Die größten Experten für französische Küche und guten Wein sind die Obdachlosen !

- **2. Amüsabilität in „Tampopo“:** Nun aber zur AMÜSABILITÄT. Wie versetzt man ein Publikum in diesen Zustand ? -Beginnen wir mit dem Beginn, denn der findet im Kino statt: Auch im Kino gibt es angemessenes Verhalten. Wer Lärm macht, wird umgelegt, sagt der Yakuza.
- Dann: Umschnitt. Film auf der Leinwand. Ein japanisches Filmdrama der 60er Jahre (in s/w). Also etwas für KENNER. Wie ein gutes Essen.
- Danach hören wir (und sehen dann auch) die Anleitung des Alten zum Suppe-Essen: Genießen ist eine eigene Praktik. Um amüsabel zu sein, muß man also AHNUNG HABEN !
- Das Suppe Essen ist eine Praktik, die als BILDPRAXIS ausgewiesen wird (die Suppe ist ja ein Bild geworden in der GA, siehe oben !). Und sie wird selber ein Bild, nämlich Bild gewordene Vorstellung im Bewußtsein des LKW Fahrers, der sich den Bericht aus dem Buch vorlesen läßt !
- Also. Zwischen dem Symbolisch-Abstrakten (Text), dem Imaginär-Bildlichen und dem Dinglich-Realen (Suppe schlürfen) gibt es ganz verschiedene Praktiken, die ineinander greifen, die je die richtige Dingbeherrschung erfordern, damit wir uns amüsieren können.
- Und was für eine Nudelsuppe gilt, das gilt auch für das Kino.
- Wir müssen uns richtig verhalten: Sitzen, schweigen, blicken. Unser Film spielt mehrfach auf die Situation der unbeobachteten Beobachtung an: Es gibt das Peeping Hole in dem chinesischen Laden; auch beim dritten Restaurantbesuch wird durch eine Öffnung im Vorhang geschaut.

- **3. Genre und Parodie/als Parodie.** Und wir müssen uns auch auskennen: Denn unser Film ist auch eine GENRE-Parodie, was wir nur merken, wenn wir uns auskennen !
- Zur Erinnerung: GENRE. Bündel festgelegter Erwartungen hinsichtlich der Grundhandlung, des Settings, der Figurenkonstellation eines Spielfilms.
- Cavell: Was ist das für ein Objekt, das Genre ? Offenbar wirksam, aber inexistent: Es gibt keinen einzigen Film, der dem Schema eines Genres wirklich vollständig entsprechen würde.
- Und: Die Komödie ist ein Genre, das gleichzeitig immer quer zu allen anderen Genres operiert und dabei eine Reflexion darüber anstellt, was das denn eigentlich sei, ein Genre. Und zwar, indem es sie parodiert und dadurch in Frage stellt.
- Hier: Nahezu jede Sequenz/Episode hat ein eigenes Genre, das sie parodiert; teilweise sogar Meta-Genres !

- **4. Parodierte Genres:** Anfang: Japanisches Filmdrama der 60er Jahre; dann: Samurai-Film (Der Hauptdarsteller ist als Samuraidarsteller bekannt; Itamis Vater war Samuraifilmregisseur; s.a. die Kampfsequenzen, die Figurenkonstellation der fünf „Krieger“, die der Frau helfen wollen).
- Samurai: Verweist auf Western (es gibt Filme, die wie „Die sieben Samurai“ noch einmal als Western verfilmt worden sind), unterstützt wird das durch Goro's Hut und durch die Badezimmersequenz sowie durch den Schluß: Goro zieht weiter.
- Die Kombination von Western und Nudeln verweist zudem auf den Spaghetti-Western ! Nicht auf ihn selbst, sondern auf diese – parodistische ! -Bezeichnung !
- Der zeitgenössische Japanische Sex-Film (Oshima, s.o.). die Yakuza-Figur gehört natürlich in den japanischen Gangsterfilm (Itami selber hat später einmal einen Yakuza gespielt); die Omelett-Sequenz übrigens verweist in Musik, Konstruktion und Haltung auch auf den Slapstick-Film usw. usw.

- **5. Genre als Affektraum der Komödie ?** D.h.: Wir begegnen wieder dem Phänomen des AFFEKTS, der Kreis schließt sich auf höchster Komplexitätsebene. Denn jedes Genre kann hier – in diesem Film, in der Komödie - nahtlos die Richtung wechseln und in ein anderes übergehen. Jedes Genre ist immer schon im Hinblick auf die anderen gefaßt, ist von den anderen immer schon affiziert ! Auch der Raum des Genres ist also ein „beliebiger Raum“ – mindestens im Genre der Komödie.
- Was heißt das für uns ? Das Genre gehört – wie der materiale Kinoraum mit seiner Apparatur – zu den Anordnungen, die wir immer schon kennen und an die wir uns halten, um „amüsabel“ zu sein. Für die Filmkomödie heißt das. Wir müssen, um amüsabel zu sein, uns als Teil einer Gesamtanordnung verhalten, uns zubereiten lassen. Eigentlich ist UNSER Lachen damit gar nicht so sehr UNSER Lachen. Nicht (nur) wir amüsieren uns mithilfe des Kinos oder des Genres, auch das Kino und das Genre (also die Komödie selbst !) amüsiert sich mit unserer Hilfe !
- Und ganz am Schluß dieses Films weiß ich gar nicht, wer hier eigentlich veralbert wird. Wir Zuschauer, weil wir am Kino hängen wie der Säugling an der Brust ? Oder gar die Filmtheorie, weil sie vom Affektbild spricht, von der Offenheit des Bildes für andere, abweichende Kombinationen, wo es doch immer nur eine einzige Kombination gibt, die alles erfüllende Ideal-Kombination von Eros und Speise, die wir alle längst verloren haben und niemals wiederfinden werden ?