



DIPLOMARBEIT

„Die Komik im dänischen Film im Kontext von
Globalisierung und Internationalisierung der
europäischen Filmlandschaft“

Leonie Krachler

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt.Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt.Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: PD Mag. Dr. Claus Tieber

Für meine Eltern,

Dr.Regina und Dr. Rudolf Krachler

„Hinter dem Lachen steckt immer ein heimliches
Einverständnis, ich möchte fast sagen, eine Verschwörung
mit anderen wirklichen oder imaginären Lachern.“

Henri Bergson, *Das Lachen*.

„Es gibt nichts was richtig ist und es gibt nichts, was falsch ist. Du
bestimmst, du entscheidest. In China, da kannst du einen ganzen
Schäferhund auffressen und kein Idiot stört sich dran. Das haben die
da so entschieden. Es geht nur drum rauszufinden, was man NICHT
will. Und es dann bleiben zu lassen. Ganz einfach.“

Harald, *In China essen sie Hunde*.

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre ehrenwörtlich, dass,

- ich die Diplomarbeit selbständig verfasst habe, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.
- ich dieses Diplomarbeitsthema bisher weder im In- noch im Ausland in irgendeiner Form (einem/einer Beurteiler/in zu Begutachtung) als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.
- diese Arbeit mit der vom Begutachter beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Wien, Jänner 2012.

Leonie Krachler

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	13
II. Dänische Filmgeschichte – ein Überblick	15
II.1 Die Goldene Stummfilmzeit	16
II.2 Verschwinden in der Versenkung	21
II.3 Der Staat beginnt, sich m seine Filmkultur zu kümmern	28
II.4 Öffnung zum internationalen Filmmarkt	33
II.5 Dogma 95	37
III. Die Komik – Grundlagen	40
III.1 Einleitung und kurze Geschichte der Filmkomödie	40
III.2 Definitionen	45
III.2.1 Humor	45
III.2.2 Die Komik	47
IV. Das Komische – ein gesellschaftliches, soziales und kulturelles Phänomen	50
IV.1 Das Komische als kontext- und kulturabhängiges Phänomen	51
IV.2 Das universell Komische und „massmarket comedy“	55
IV.3 „Verfremdetes Verstehen“ und Komik – Das Komische und kulturelle Identität	59
V. Funktionsweisen der Komik	64
V.1 Humortheoretische Grundlagen	64
V.1.1 Überlegenheitstheorien	64
V.1.2 Kontrasttheorien	65
V.1.3 Der soziale Funktionsaspekt des Humors	66
V.1.4 Der psychologische Aspekt der Komik	67
V.1.5 Komik als Aufdeckung von Wahrheit	67
V.2 Thematiken/Motive	68
V.3 Komische Strukturen/Instrumente des Humors	70
V.3.1 „Verkehrte Welt“/Komik als Frage der Perspektive	70
V.3.2 Die Verfremdung	71
V.3.3 Der Verstoß gegen das Kooperationsprinzip	73
V.3.4 Die komische Figur	75
VI. Der Schwarze Humor	76
VII. Die Filmanalysen	81
VII.1 Italienisch für Anfänger (DK, 2000. R.: Lone Scherfig)	81
VII.1.1 Inhaltsangabe	81
VII.1.2 Die Charaktere	82
a. Hall-Finn und Karen	83
b. Olympia und Andreas	85

c. Jørgen Mortensen und Giulia	87
VII.1.3 Einflüsse und Hintergründe	90
a. Dogma und der Authentizitätsanspruch	90
b. Frühere Einflüsse	91
c. Der Trend zur Internationalisierung	92
VII.1.4 Kamera und Schnitt	94
VII.1.5 Dialoge und Narration	95
VII.1.6 Die Komik	97
a. Elemente des Tragischen	97
b. Unerwartetes Verhalten	98
c. Der Umgang mit dem Tod	103
VII.1.7 Zusammenfassung	107
VII.2 Adams Äpfel (DK, 2005. R: Anders Thomas Jensen)	110
VII.2.1 Inhaltsangabe	110
VII.2.2 Die Charaktere	111
a. Adam	112
b. Der Pfarrer Ivan Fjeldsted	114
c. Khalid, Gunnar und Sarah	115
d. Dr. Kolberg	117
VII.2.3 Einflüsse und Hintergründe	120
a. Der Regisseur Anders Thomas Jensen	120
b. Der Trend zur Internationalisierung	121
c. Kamera und Schnitt	123
d. Musik	127
VII.2.4 Dialoge und Narration	129
a. Die Dialoge	129
b. Die Themen	131
VII.2.5 Die Komik	134
a. Elemente des Tragischen	135
b. Unerwartetes Verhalten	136
c. Der Kampf zwischen GUT und BÖSE	140
VII.2.6 Zusammenfassung	144
VII.3 In China essen sie Hunde (DK, 1999. R: lasse Spang Olsen)	146
VII.3.1 Inhaltsangabe	146
VII.3.2 Die Charaktere	147
a. Arvid	148
b. Harald	150
c. Die Köche Martin und Peter	152
d. Vuk	154
VII.3.3 Der Trend zur Internationalisierung	156
VII.3.4 Kamera, Schnitt und Musik	157
a. Kamera und Schnitt	157
b. Musik	158

VII.3.5 Dialoge und Narration	160
a. Der Aufbau	160
b. Die Dialoge	162
c. Die Themen	164
VII.3.6 Die Komik	167
a. Unangemessenheit	168
b. Das Gute, das Böse und der Tod	176
VIII. Zusammenfassung der Analysen	179
IX. Schlusswort	181
X. Literaturverzeichnis	
• Anhang	
Abstract	
Lebenslauf	

Ich danke...

...für die Unterstützung, die konstruktive Kritik und das motivierende Miteinander meinem Betreuer, PD Mag.Dr. Claus Tieber.

...Martin Tik, der mich dem dänischen Film näher gebracht hat und auch für zahlreiche lustige Filmabende zusammen.

...Katharina Beyrich, Theodor Wimmer und meinen Eltern für die mühseligen Korrekturarbeiten.

...für zahlreiche motivierende Gespräche mit Philip Töpfer und für das Ertragen meiner Launen.

...meinen Freunden, die für die seelische Unterstützung und die dringend notwendigen Ablenkungen zwischendurch gesorgt haben.

I. Einleitung

Der Dänische Film erlebt seit den 1980er Jahren einen bemerkenswerten Aufschwung, und erlangt immer mehr internationale Aufmerksamkeit. Seit den 60er/70ern, wird er durch verschiedene gezielte staatliche Förderungssysteme und europäische Koproduktionen unterstützt, läuft jedoch aufgrund dieser Entwicklung Gefahr, sich der globalisierten Filmwelt anzupassen, in einem sogenannten „Europudding“ zu versinken. Diese Entwicklung führt zu einer Gefährdung der nationalen dänischen Charakteristiken in ihren Filmen. So ist es beispielsweise dem Dänischen Filminstitut ein Anliegen, nationale Eigenheiten des Filmes zu fördern und trotz internationalen Koproduktionen und Finanzierungshilfen (welche für das Überleben eines so kleinen Filmmarktes unerlässlich sind) am dänischen Film das „Dänische“ zu bewahren. Mona Jensen, die damalige Direktorin des dänischen Filminstitutes in einem Essay im Rahmen der nordischen Filmtage in Lübeck im Jahr 1997:

„Internationalisation can lead to standardisation. One of the most important challenges faced by Danish filmmakers this year is therefore to preserve individual characteristics, since all films are more and more dependent on foreign investors. "If you want to go somewhere, you have to be coming from somewhere," they say.¹“

Mona Jensen trennt streng die geförderten Koproduktionen mit der Öffnung auf ein breiteres Publikum von den „*national films*“, welche die Charakteristiken der dänischen Tradition weiterführen sollten, indem sie betont, dass beide Arten von Filmen gemacht werden müssten um ein Gleichgewicht in der dänischen Filmlandschaft herstellen zu können. Ich werde versuchen am Beispiel von drei dänischen Komödien der letzten 10 bis 15 Jahre, die kommerziellen Erfolg vorweisen und auch außerhalb von Dänemark ein größeres Publikum erreichen konnten, dänische Charakteristiken herauszufiltern. Dies wird mit besonderer Rücksicht auf die Art der Komikerzeugung erfolgen.

¹ Jensen, Mona: Essay: Denmark. *Preserving the Characteristic*, 1997, aus <http://www.luebeck.de/filmtage/97/filmprogramm/essays/daenemark.html> zugriff am 12.01.11 um 12h.

Die folgende Arbeit wird sich in drei Hauptteile gliedern:

Der erste Teil gibt einen Überblick über die dänische Filmgeschichte und beschreibt den Weg des dänischen Filmes zur Internationalisierung und Öffnung zu einem globaleren Filmmarkt hin. Dieser Überblick gestaltet sich mit einem Schwerpunkt auf Komödien und der Tradition des Unterhaltungsfilmes. Er umfasst die sehr erfolgreichen Stummfilmjahre des dänischen Filmes, die Auswirkungen des aufkommenden Tonfilms und der Erfindung des Fernsehens und schließlich den Beginn eines staatlichen Subventions- und Förderungssystems. Ebenso werde ich kurz die Probleme, die ein System der Koproduktionen birgt, anschnitten, allen voran die Gefahr eines „Europuddings“: Der Verlust von ländercharakteristischen Stilen und die drohende Standardisierung der Filmproduktionen.

Der zweite Teil wird sich nach einer allgemeinen Definition von Humor und Komik, deren Erscheinungsformen und den humortheorietischen Hauptströmungen, detaillierter mit den Instrumenten der Komik, die besonders in den drei analysierten dänischen Komödien zum Einsatz kommen, befassen.

Der dritte und letzte Teil umfasst die Analysen besagter Filme, die bei ihrer Erscheinung auch über dänische Grenzen hinweg beim Publikum Anklang finden konnten und mittlerweile fast „Kultfilme“ sind. Die Filmästhetik, Dramaturgie und die Thematik der Filme weisen oft Anleihen an Genre- und Erzählkonventionen auf, welche deren Rezeption auch für ein breiteres Publikum zugänglicher macht.

II. Dänische Filmgeschichte – ein Überblick

„Danish cinema was once truly great, and recognised as such worldwide“²

Der dänische Film war bis vor kurzem im Kreise der Filmschaffenden und –interessierten nur in seiner Anfangszeit, dem „golden Age of Danish Cinema“³, welche Mette Hjort und Duncan Petrie zwischen 1910 und 1914 ansiedeln, Lisbeth Richter Larsen und Dan Nissen als „the great years“ zwischen 1911 und 1916⁴, von Bedeutung. Eine Zeit, in der er eine Vorreiterrolle einnehmen konnte, weltweit führend am Markt war und auch durch die Produktion zahlreicher publikumstauglicher Komödien auffiel. Dann wurde es lange sehr still um den dänischen Film. Erst ab den 60ern mit dem sich allmählich immer stärker manifestierenden staatlichen Förderungssystem⁵ konnte der so unbedeutend gewordenen Filmlandschaft Dänemarks wieder auf die Sprünge geholfen werden. Ab Ende der 80er, Anfang der 90er scheint der dänische Film dann tatsächlich neue Antriebskraft gewonnen zu haben und wird wieder präsent am nationalen und verstärkt am internationalen Markt und wahrgenommen.⁶

International wird hier zum Schlagwort: Die Erschließung des Weltmarktes für den dänischen Film bleibt nicht gänzlich ohne Veränderungen in Form von inhaltlichen und formellen Kompromissen und Anpassungen, welche der dänische Film einzugehen hat.

² Hjort, Mette; Bondebjerg, Ib: *The Danish Directors. Dialogues on a Contemporary National Cinema*, Bristol: Intellect Books, 2001, S. 23.

³ ebenda, S. 26.

⁴ vgl. Richter Larsen, Lisbeth; Nissen, Dan: 100 Years of Nordisk Film. In: 100 Years of Nordisk Film, Richter Larsen, Lisbet; Nisse Dan (Hg.) Kopenhagen: The Danish Film Institute, 2008. S. 13.

⁵ vgl. Cowie, Peter: *Le cinéma des pays nordiques*. Paris: éditions centre Pompidou, 1990, S. 40.

⁶ vgl. Hjort, Mette; Petrie, Duncan (Hrsg.): *The cinema of small nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, S. 25.

II.1 Die Goldene Stummfilmzeit

Die frühe Zeit des dänischen Kinos wird ohne jeden Zweifel die Glorreichste und Bedeutungsvollste in dessen Geschichte bleiben.⁷ Damals gab der dänische Film den Ton an: laufend wurden Filme produziert und international rezipiert. Namhafte Stars wurden in Dänemark geboren, beispielsweise Valdemar Psilander oder Asta Nielsen⁸. Dadurch versteht es sich von selber, dass dieser Zeitabschnitt einen großen Einfluss auf die Gesamtheit der dänischen Filmgeschichte und die internationale Rezeption des dänischen Films hat. Die ersten Jahre - die goldenen Jahre des dänischen Films - verankern diese Kunstform fest in die kulturelle Tradition Dänemarks.⁹

„The golden years of Danish Cinema coincide largely with the era of silent Film, and are intimately linked with the remarkable business acumen of the Producer Ole Olsen.“¹⁰

Ole Olsen als besonders dynamische Persönlichkeit¹¹ ist hier die Schlüsselfigur, von der die ausgesprochen erfolgreichen Anfänge des Dänischen Filmes ausgegangen sind. Er gründet 1906 die *Nordisk Film Kompagni*, die bis heute noch Filme produziert und somit, nach der ebenfalls 1906 gegründeten *Gaumont*, eine der ältesten noch bestehenden Filmproduktionsgesellschaften ist.¹² Sie wird auch lange die einzige große

⁷ vgl. Hjort, Mette; Petrie, Duncan (Hrsg.): *The cinema of small nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, S.26.

⁸ vgl. Richter Larsen, Lisbeth; Nissen, Dan: 100 Years of Nordisk Film. In: 100 Years of Nordisk Film, Richter Larsen, Lisbet; Nissen, Dan (Hg.) Kopenhagen: The Danish Film Institute, 2008. S. 13.

⁹ vgl. ebenda

¹⁰ Hjort, Mette; Bondebjerg, Ib: *The Danish Directors. Dialogues on a Contemporary National Cinema*, Bristol: Intellect Books, 2001, S. 8.

¹¹ „Le cinéma qui était le plus jeune des arts consacrés, inspira certaines des personnalités les plus dynamiques et les plus imaginatives du début du siècle.“ (Cowie, Peter: *Le cinéma des pays nordiques*. Paris: éditions centre Pompidou, 1990, S. 7) „Ole Olsen, homme de spectacle très entreprenant évita la stagnation de la production cinématographique au Danemark“ (ebenda, S. 23)

¹² Hier gibt es ein paar Unstimmigkeiten: Ein Artikel über die *Nordisk Film A/S* gibt an, dass diese tatsächlich die älteste noch bestehende Filmproduktionsgesellschaft der Welt sei. (vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Nordisk_Film zugriff am 19.11.10 um 20h) Ein weiterer Artikel auf Wikipedia (<http://de.wikipedia.org/wiki/Gaumont> zugriff am 19.11.10 um 20h) will diesen Titel der französischen Firma Gaumont vorbehalten, die ebenfalls um 1906 gegründet wurde. Jean Béranger (vgl. Béranger, Jean: *Le nouveau cinéma scandinave de 1957 à 1968*, Paris: Le terrain vague, 1968, S. 17.) hingegen, gibt an, dass auch noch *Pathé* ein Anrecht auf einen Platz vor der *Nordisk* in der Rangliste für die älteste Filmproduktionsfirma hat. *Pathé* wurde nämlich

Filmproduktionsgesellschaft in Dänemark bleiben und verliert über die Jahre nicht ihre landesweite Bedeutung.

Durch ausgeprägten Geschäftssinn und wirtschaftliches Geschick bringt Ole Olsen die *Nordisk* an die Spitze der weltweiten Filmproduktion¹³. Nach 6 Jahren schon beschäftigt sie 1700 Angestellte und kam damit in der Rangliste direkt nach der großen französischen Filmproduktionsfirma *Pathé*.¹⁴ Ole Olsen konnte seine Firma sowohl von der Anzahl der Produktionen als auch von ihrer Qualität - was ihren Unterhaltungswert und die technische Umsetzung betrifft - an die Spitze bringen.¹⁵

„Besides his flairs of business, Ole Olsen also had a good feeling about what the audiences wanted to see. In addition, he placed extremely high demands on photographic quality, which contributed to creating the great demand for Nordisk films in the rest of the world.“¹⁶

Dass die *Nordisk Film* zu der damaligen Zeit an der Spitze der europäischen Filmlandschaft steht, kann man an manch euphorischen Stimmen herauslesen. Die Aussage:

„[...]il faut reconnaître que le cinéma allemand se serait effondré dans les années vingt s'il n'avait pas été soutenu par le talent des réalisateurs danois et par la qualité de leurs films“¹⁷

von Peter Cowie ist wegen ihrer Radikalität mit Vorsicht zu genießen, doch sie sagt zumindest sehr viel über den großen Einfluss, den die *Nordisk Film* damals weltweit genommen hat, aus. Zwischen 1906 und 1909 produziert die *Nordisk* fast 300 Filme.¹⁸ Dann kommen die Jahre 1911 bis 1916, in denen sie die vorherigen Jahre noch übertrifft: 640

schon 1986 gegründet, was sie zur ältesten machen würde, wenn sie nicht 1935 bankrott gegangen wäre und Teile von ihr verkauft hätte.

¹³ Richter Larsen, Lisbeth; Nissen, Dan: 100 Years of Nordisk Film. In: 100 Years of Nordisk Film, Richter Larsen, Lisbeth; Nissen Dan (Hg.) Kopenhagen: The Danish Film Institute, 2008. S. 10/11.

¹⁴ vgl. Cowie, Peter: Le cinéma des pays nordiques. Paris: éditions centre Pompidou, 1990, S. 23.

¹⁵ vgl. ebenda.

¹⁶ Richter Larsen, Lisbeth; Nissen, Dan: 100 Years of Nordisk Film. In: 100 Years of Nordisk Film, Richter Larsen, Lisbeth; Nisse Dan (Hg.) Kopenhagen: The Danish Film Institute, 2008. S. 10.

¹⁷ Cowie, Peter: Le cinéma des pays nordiques. Paris: éditions centre Pompidou, 1990, S. 7

¹⁸ Richter Larsen, Lisbeth; Nissen, Dan: 100 Years of Nordisk Film. In: 100 Years of Nordisk Film, Richter Larsen, Lisbeth; Nisse Dan (Hg.) Kopenhagen: The Danish Film Institute, 2008. S. 12

Spielfilme werden produziert, 1914 allein 143, 1915 122 und 1916 121 Filme. Zwei zusätzliche Studios werden 1912 und 1915 gebaut.¹⁹

Wie schon vorher erwähnt, war Ole Olsen der Unterhaltungswert der von der *Nordisk* produzierten Filme ein großes Anliegen. Er produzierte das, was sein Publikum sehen wollte.²⁰ So konnte sich der Film für die Dänen zur „preferred form of entertainment“ entwickeln.²¹ Die Betonung liegt hierbei auf „entertainment“: Die Haltung der Dänen zu dieser Kunstform nimmt schon damals Form an, hat sich bis heute nicht maßgeblich verändert und die dänische Filmlandschaft und darauffolgende Filmgeschichte erheblich geprägt²²: Demensprechend gestaltet sich auch bei den Filmemachern die Auswahl der Themen und der Genres für die Umsetzung ihrer Filme.

„A large number of films that Nordisk released in these years were formulaic mass-products. The action was played out predominantly in a bourgeois upper-class environment or in noble circles if they weren't otherwise taking place in exciting and exotic, often oriental-inspired settings. In term of film genre, the majority of films belong in the following categories: romantic comedy; sensational films (...); crime films; melodramas - or erotic melodramas (...); literary adaptations; circus films; war and catastrophe films; and finally short farces, which were produced en masse.²³“

Die Filmproduktion zwischen 1910 und 1913 konzentrierte sich hauptsächlich auf Komödien, Melodramen, Kostümdramen, Literaturverfilmungen, Thriller, Kriminalfilme und Sozialdramen.²⁴ Besonders erwähnenswert für das Thema dieser Arbeit sind auch die Filme von Lau Lauritzen über das Komikerduo PAT UND PATACHON²⁵, die

¹⁹ vgl. Richter Larsen, Lisbeth; Nissen, Dan: 100 Years of Nordisk Film. In: 100 Years of Nordisk Film, Richter Larsen, Lisbeth; Nisse Dan (Hg.) Kopenhagen: The Danish Film Institute, 2008. S. 14

²⁰ vgl. ebenda. S. 10

²¹ Hjort, Mette; Bondebjerg, Ib: The Danish Directors. *Dialogues on a Contemporary National Cinema*, Bristol: Intellect Books, 2001, S. 8.

²² vgl. Béranger, Jean: Le nouveau cinéma scandinave de 1957 à 1968, Paris: Le terrain vague, 1968, S. 247.

²³ vgl. Richter Larsen, Lisbeth; Nissen, Dan: 100 Years of Nordisk Film. In: 100 Years of Nordisk Film, Richter Larsen, Lisbeth; Nisse Dan (Hg.) Kopenhagen: The Danish Film Institute, 2008. S. 15

²⁴ vgl. Cowie, Peter: Le cinéma des pays nordiques. Paris: éditions centre Pompidou, 1990, S. 23

²⁵ vgl. ebenda. 31; und: Béranger, Jean: Le nouveau cinéma scandinave de 1957 à 1968, Paris: Le terrain vague, 1968, S. 17.

augenscheinlich von den erfolgreichen Filmen von Charlie Chaplin inspiriert wurden.²⁶

Namhafte Figuren in dieser Zeit sind vor allem August Blom, der mit seinem Film *Atlantis* (1913) als der Entdecker von Asta Nielsen gilt, die im Anschluss darauf ein großer Star wird: sie kann mit mehreren Projekten bei denen sie vorerst mit ihrem damaligen Gatten Urban Gad²⁷ zusammenarbeitet, ihren Erfolg noch weiterführen und maximieren.

Holger Madsen²⁸ und Benjamin Christensen sind auch noch erwähnenswerte Namen. Viggo Larsen macht 1906 den ersten Langspielfilm für die *Nordisk*²⁹ („*L’esclave blanche*“) der aufgrund seiner Brutalität die Gemüter erregte. Er wird für einen gewissen Zeitraum der vielbeschäftigste Regisseur der *Nordisk* Film: bis 1909 dreht er 29 Filme - unter anderem eine sehr erfolgreiche Sherlock Holmes Serie. 1910 verlässt er dann Dänemark um in Deutschland seine Karriere fortzusetzen.³⁰ Weiters kann man noch Anders Wilhelm Sandberg (1914 in die *Nordisk* engetreten) erwähnen, der, bevor er Erfolgsfilme wie „*Le clown*“ (1917) macht eine Vielzahl der allseits beliebten „*stage – managing farces*“ inszeniert³¹ und der schon zuvor erwähnte Lau Lauritzen, der schon seit 1913 Komödien für die *Nordisk* produziert. Nicht zu vergessen ist das dänische Aushängeschild: Carl Theodor Dreyer. Dessen Karriere beginnt 1918, zu einer Zeit, in der die Konkurrenz von Deutschland und der USA immer präsenter wird und Dänemark langsam aber sicher aus seiner Vorreiterrolle verdrängt wird.³²

²⁶ vgl. Cowie, Peter: *Le cinéma des pays nordiques*. Paris: éditions centre Pompidou, 1990, S. 31.

²⁷ „En épousant Urban Gad en 1912, elle put élargir ultérieurement son répertoire à des comédies et à des rôles de vamp“ (Cowie, Peter: *Le cinéma des pays nordiques*. Paris: éditions centre Pompidou, 1990, S. 25.)

²⁸ Er dreht viele Filme, die sich mit dem Thema des ersten Weltkrieges auseinandersetzen und wird öfters als Idealist bezeichnet. (vgl.: Cowie, Peter: *Le cinéma des pays nordiques*. Paris: éditions centre Pompidou, 1990, S. 29.)

²⁹ Cowie, Peter: *Le cinéma des pays nordiques*. Paris: éditions centre Pompidou, 1990, S. 23/24

³⁰ vgl. o.V: http://de.wikipedia.org/wiki/Viggo_Larsen zugriff: 23.11.10 um14h20

³¹ vgl. Richter Larsen, Lisbeth; Nissen, Dan: 100 Years of Nordisk Film. In: 100 Years of Nordisk Film, Richter Larsen, Lisbet; Nissen Dan (Hg.) Kopenhagen: The Danish Film Institute, 2008. S. 15.

³² vgl. Béranger, Jean: *Le nouveau cinéma scandinave de 1957 à 1968*, Paris: Le terrain vague, 1968, S. 248. Manche Stimmen behaupten auch dass sich der Abstieg des dänischen Films schon in den 10er Jahren ankündigt: „perte d’énergie dans les années dix“ (Cowie, Peter: *Le cinéma des pays nordiques*. Paris: éditions centre Pompidou, 1990, S. 29.)

„Le Danemark commence de perdre ses forces à la fin de l'époque du muet. Le lot habituel des studios danois était constitué de comédies à l'eau de rose et de quelques adaptations d'oeuvres littéraires“³³

Aus diesem Grund orientieren sich besonders ab dem I. Weltkrieg namhafte dänische Filmschaffende neu und arbeiten vermehrt im Ausland.³⁴ Dreyer pendelt mit seinen Produktionen zwischen Norwegen, Berlin, Frankreich und Dänemark hin und her, Asta Nielsen verlässt Dänemark um nach Deutschland zu gehen.

Wenn sich schon in den 20ern Schwierigkeiten in der dänischen Filmindustrie ankündigen, dann bedeutet das Aufkommen des Tonfilms das endgültige Ende der glorreichen Zeit des dänischen Films: Der Tonfilm hat den „effect of radically undermining Denmark's leading role within the international film industry“³⁵. Zuvor jedoch darf sich der dänische Film großer internationaler Beliebtheit erfreuen und sich in punkto Massenproduktion zu den Besten zählen. Viele beliebte Genres werden damals ins Leben gerufen und geschickt vermarktet, immer mit der *Nordisk* als zentrale und produktionsintensivste Firma.

³³ Cowie, Peter: *Le cinéma des pays nordiques*. Paris: éditions centre Pompidou, 1990, S. 33.

³⁴ vgl. Cowie, Peter: *Le cinéma des pays nordiques*. Paris: éditions centre Pompidou, 1990, S. 7; und: vgl. Béranger, Jean: *Le nouveau cinéma scandinave de 1957 à 1968*, Paris: *Le terrain vague*, 1968, S. 249.

³⁵ Hjort, Mette; Bondebjerg, Ib: *The Danish Directors. Dialogues on a Contemporary National Cinema*, Bristol: Intellect Books, 2001, S. 8.

II.2 Verschwinden in der Versenkung

So schnell wie das dänische Kino in der frühen Stummfilmzeit emporgeschossen ist und zu einer führenden Größe wurde, so plötzlich und dramatisch war auch wieder sein Abstieg.

Es gibt Stimmen, die sogar behaupten, dass sich der Abstieg bereits in den 10er Jahren angekündigt hat („perte d'énergie dans les années dix“³⁶) andere wiederum setzen ihn erst bei dem Aufkommen des Tonfilms an³⁷.

Fakt ist, dass im Jahr 1920 die Produktion der *Nordisk* auf 8 Filme zurückgegangen ist - und das war nur der Anfang eines drastischen Abstiegs, der mit nur einem produzierten Film im Jahre 1928 seinen Höhepunkt fand.³⁸ Gründe für den Rückgang dieses einst so erfolgreichen Filmlandes sind das Aufkommen des Tonfilmes gepaart mit der steigenden Konkurrenz der internationalen Filmmärkte (wobei hier die USA mit Hollywood die größte Rolle spielt), die steigenden Produktionskosten im eigenen Land und fehlende Gelder für die Filmindustrie. Andere Faktoren, die sich kausal aus den vorher genannten Grundpfeilern ergeben und somit ebenfalls zur dramatischen Verschlechterung der Lage in Dänemark beigetragen haben, sind das graduell zum internationalen Misserfolg wachsende Desinteresse der eigenen Bevölkerung, die mangelnde Qualität der produzierten Filme und die Auswanderung vieler dänische Filmemacher, die sich - in ihrem eigenen Land geringgeschätzt - eine bessere Zukunft in größeren Filmländern versprechen.

Der erste Weltkrieg hatte einen großen negativen Einfluss auf die dänische Filmindustrie. Hauptsächlich lag es daran, dass viele Länder den Import von ausländischen Filmen limitierten. Frankreich und England waren die Ersten, die 1915 den Import von dänischen Filmen gänzlich verboten.

1916 wurde auch der russische Markt, der sich in der Vergangenheit als stetiger Abnehmer dänischer Produktionen erwiesen hatte, dicht gemacht.

³⁶ Cowie, Peter: *Le cinéma des pays nordiques*. Paris: éditions centre Pompidou, 1990, S. 29.

³⁷ vgl. Hjort, Mette; Bondebjerg, Ib: *The Danish Directors. Dialogues on a Contemporary National Cinema*, Bristol: Intellect Books, 2001, S. 8.

³⁸ vgl. Cowie, Peter: *Le cinéma des pays nordiques*. Paris: éditions centre Pompidou, 1990, S. 29.

Es blieb dem dänischen Film noch der deutsche Markt.³⁹ Doch es kam, was kommen musste: die Produktionszahlen der *Nordisk*, der wichtigsten Produktionsfirma in Dänemark, gingen ab 1916 rapid bergab und 1917 schrieb Ole Olsen mit seiner Firma die größten Minuszahlen seit ihres Bestehens.⁴⁰ Lisbeth Richter Larsen und Dan Nissen bemängeln schon die damalige mangelnde Reaktionsfähigkeit des dänischen Filmmarktes, der im Angesicht der dramatischen Entwicklungen keine Anstalten machte, seine Strategie des Filmemachens zu überdenken.

„The number of productions produced fell dratically after 1916. From 121 fiction films to 60 in 1917 (4 of them short farces), 45 fiction films in 1918 (29 of them farces), and 41 in 1919 (24 of them farces). One would have thought that a new strategy for film production would have been developed in these times of crisis, but there is no indication of this. Valby continued as good as unaffected with its assembly line films: the well-known film genres of international standards.“⁴¹

Auch wenn es fraglich ist, dass eine Strategieänderung das gewünschte Resultat gebracht hätte, da der dänische Film schon zuvor mit einem Schwerpunkt auf Unterhaltung und Offenheit zu internationalen Standards punkten konnte, zeigt diese Aussage den damaligen desolaten Zustand des dänischen Filmes auf. Trotz einiger Versuche der *Nordisk* in bombastische und kostspielige Produktionen zu investieren, konnte trotz großem finanziellen Aufwands und beliebter Stars in den Hauptrollen der dänische Film nicht an die internationalen Erfolge von früher anknüpfen.⁴²

„The American films had become so dominating after the war that no one else could seriously compete with them.“⁴³

Es ist nicht weit hergeholt die Hauptursache dieses Desinteresses am heimischen oder nationalen Film bei den gut budgetierten und

³⁹ vgl. Richter Larsen, Lisbeth; Nissen, Dan: 100 Years of Nordisk Film. In: 100 Years of Nordisk Film, Richter Larsen, Lisbet; Nissen Dan (Hg.) Kopenhagen: The Danish Film Institute, 2008. S. 18

⁴⁰ vgl. ebenda, S. 19

⁴¹ ebenda

⁴² „The 1920s became one long downhill slide for the business of Nordisk. The number of films speak of themselves: in 1920, eight films; in 1921, six films; in 1922, three films; in 1923, three films; in 1924, six films; in 1925, two films; in 1926, two films; in 1927, two films; and in 1928, one film.“ (Richter Larsen, Lisbeth; Nissen, Dan: 100 Years of Nordisk Film. In: 100 Years of Nordisk Film, Richter Larsen, Lisbet; Nissen Dan (Hg.) Kopenhagen: The Danish Film Institute, 2008. S. 21)

⁴³ ebenda, S. 21

vermarkteten Filmen aus Amerika zu suchen. So gestalteten sich die 20er Jahre als einzige Talfahrt für den dänischen Film.

„Die ganze Welt spricht von dem schweigenden Gegenstand, der sprechen gelernt hat.“⁴⁴

Der Tonfilm wird von vielen Filmemachern mit gemischten Gefühlen aufgenommen. Einerseits weiß man von der drohenden Gefahr, die er mit sich bringt, andererseits gibt es sehr wohl einige Filmkünstler, die ihn als Fortschritt annehmen und sich große Vorteile aus dieser neuen technischen Dimension des jungen Mediums Films erhoffen. Es herrscht jedoch die Angst vor, dem Film seinen zuvor hart erkämpften Kunststatus durch die Erweiterung des Tones strittig zu machen: Diese Meinung herrscht unter den Filmemachern und Filmwissenschaftlern vor, die Kunst am Film nur an der Art des Filmschnittes fest machen. Um diese Entwicklung gleich im Keim zu ersticken, wird ein Manifest zum Tonfilm verfasst, das nahelegt, den Ton „kontrapunktisch“ als weiteres Element der Montage zu verwenden um somit die künstlerische Sprache des Filmes zu erweitern. Weniger soll er als bloße dramatische Untermalung des Geschehens oder zum auditiven Verständnis der gesprochenen Worte dienen.

„Die KONTRAPUNKTISCHE METHODE für die Konstruktion des Tonfilms wird das INTERNATIONALE KINO nicht schwächen, sondern statt dessen seine Bedeutung zu unvergleichlicher Kraft und kultureller Höhe steigern. Eine derartige Methode, würde sich nicht, wie das Abfilmen von Dramen, auf einen nationalen Markt beschränken müssen, sondern wird wie niemals zuvor die Möglichkeit bieten, eine filmisch gestaltete Idee weltweit zu verbreiten.“⁴⁵

Den Autoren dieses Manifests Eisenstein, Pudowkin und Alexandrow ist es also ein Anliegen die nationale Eingrenzung der Filmländer bedingt durch das Handicap Sprache zu verhindern. Es ist grundlegend für sie, dass der Film als globales Verständigungsmittel erhalten bleibt.

⁴⁴ Sergej M. Eisenstein, Wsewolod L. Pudowkin, Grigorij W. Alexandrow: *Manifest zum Tonfilm* (1928) in: *Texte zur Theorie des Films*, Albersmeier, Franz –Josef (Hg.), Reclam: Stuttgart 2003, S. 54.

⁴⁵ ebenda, S. 57.

In der Stummfilmzeit war der internationale Einfluss, den Dänemark nehmen konnte, erheblich erleichtert. Die Bilder konnten damals noch für sich sprechen, so entwickelte sich praktisch eine international verständliche Semiotik. Das Aufkommen des Tonfilms leitet eine Periode ein, die zusammen mit den schon zuvor erwähnten Wirkungen des ersten Weltkrieges die Vorreiterrolle Dänemarks in der internationalen Filmindustrie endgültig beendet.

„[...]effect of radically undermining Denmark's leading role within the international film industry“⁴⁶

Nur wenige Menschen sind des Dänischen mächtig, die Filmindustrie in den kleinen Ländern konnte es sich nicht leisten, ihre Filme zu synchronisieren. Untertitel sind vorerst nicht so beliebt, gewinnen erst nach und nach an Popularität und werden von den Menschen akzeptiert.⁴⁷ Der internationale Vertrieb wird schwierig und nur wenige Filme schaffen es, ihre Kosten zu decken.⁴⁸ Es ist also besonders für kleine Nationen problematisch, sich an dieses Phänomen anzupassen und oft bedeutet das eine Reduzierung auf einen kleinen nationalen Filmmarkt. So konzentrierte sich die dänische Filmindustrie in den 30ern auf die allseits beliebten leichten Komödien und Musicals.⁴⁹ Zwei Beispiele von den Komödienhits der damaligen Zeit: *Mille, Marie og Mig* (*Mille, Marie and I*, 1937) und *Bolettes Brudfærd* (*Bolette's Wedding*, 1938) von Emmanuel Gregers, der in den 30er Jahren 8 von 28 der von der Nordisk produzierten Spielfilmen drehte – ausnahmslos alle Komödien.

„Needless to say, film production in Denmark in one stroke had now become a national or even local matter. Nordisk films were now

⁴⁶ vgl. Hjort, Mette; Bondebjerg, Ib: The Danish Directors. *Dialogues on a Contemporary National Cinema*, Bristol: Intellect Books, 2001, S. 8

⁴⁷ vgl. Béranger, Jean: Le nouveau cinéma scandinave de 1957 à 1968. Paris: Le terrain vague, 1968, S. 17 – 19.

⁴⁸ vgl. Cowie, Peter: Le cinéma des pays nordiques. Paris: éditions centre Pompidou, 1990, S. 8.

⁴⁹ „Of the 28 Danish feature films that Nordisk film produced in the period between 1931 and 1939, at least 18 of them can be characterized as light entertainment and/or comedies - many of them with integrated songs and dance routines.“ (Richter Larsen, Lisbeth; Nissen, Dan: 100 Years of Nordisk Film. In: 100 Years of Nordisk Film, Richter Larsen, Lisbet; Nissen Dan (Hg.) Kopenhagen: The Danish Film Institute, 2008, s. 23.)

aimed mainly at the Danish public, and it was in the Danish cinemas that the money could be made.“⁵⁰

Die Filmindustrie hatte sich also auf einen nationaleren Markt konzentriert, aufgrund der Einschränkung, den der Ton im Film mit sich gebracht hatte. Während andere Filmländer entsprechend auf diese neue Situation reagieren, den künstlerischen Aspekt in ihren Filmen betonen und auf nationale Charakteristiken bauen, scheint Dänemark immer noch auf altbewährte Schemata zu setzen.

„Nordisk holding onto the by now pretty worn out formulas.“⁵¹

Es werden weiter anspruchslos rein auf Unterhaltung gezielte Filme produziert. Neben den Blockbustern von Hollywood, welche die globale Filmindustrie überschwemmen, gehen die mit verhältnismäßig kleinen Budget produzierten dänischen Filme kläglich unter.⁵²

„Avec l'avènement du parlant, la situation s'aggrava encore d'avantage; car les 'gags' visuels, ou les notations plastiques, cédèrent à peu près totalement à de grosses comédies boulevardières et d'épouvantables 'mélос', où les plus piètres dialogues sévissaient à longueur de pellicule.“⁵³

Béranger vermisst hier also scheinbar die visuelle – ästhetische Qualität des dänischen Films zu der Zeit. Er beschuldigt den dänischen Film also genau das gemacht zu haben, was laut dem schon vorher erwähnten MANIFEST ZUM TONFILM, den „Film als Kunst“ behindert. Sie setzen den Ton nicht als zusätzliches Gestaltungsmedium für den Film ein, sondern nur als Untermalung des Geschehens und zur Dialogbildung.⁵⁴

Um die lokalen Kinogänger halten zu können, werden relativ anspruchslos und leichte Komödien produziert. Gleichzeitig gibt es immer wieder Versuche, den internationalen Filmmarkt wiederzugewinnen. Diese gehen jedoch, aufgrund der Übermacht der Filme, die von Hollywood kommen,

⁵⁰ Richter Larsen, Lisbeth; Nissen, Dan: 100 Years of Nordisk Film. In: 100 Years of Nordisk Film, Richter Larsen, Lisbeth; Nissen Dan (Hg.) Kopenhagen: The Danish Film Institute, 2008. S. 25

⁵¹ ebenda, S. 19

⁵² vgl. Béranger, Jean: Le nouveau cinéma scandinave de 1957 à 1968. Paris: Le terrain vague, 1968, S. 248/249

⁵³ ebenda, S. 249.

⁵⁴ vgl. Sergej M. Eisenstein, Wsewolod L. Pudowkin, Grigorij W. Alexandrow: *Manifest zum Tonfilm* (1928) in: Texte zur Theorie des Films, Albersmeier, Franz –Josef (Hg.), Reclam: Stuttgart 2003, S. 54 - 57

kläglich unter.⁵⁵ In dieser wirtschaftlich erschwerten Zeit scheint es den Dänen an nationalen Eigenheiten und speziellen dänischen Charakteristiken in ihren Filmen zu fehlen.

Auch andere Filmwissenschaftler beklagen die mangelnde Qualität des dänischen Films, wie Peter Cowie hier:

„Comme la Suède, le Danemark commence de perdre ses forces à la fin de l'époque du muet. Le lot habituel des studios danois était constitué de comédies à l'eau de rose de quelques adaptations d'oeuvres littéraires.“⁵⁶

Mette Hjort und Ib Bondebjerg⁵⁷ versuchen den Qualitätsverlust in der dänischen Filmindustrie mit filmwirtschaftlichen Faktoren zu erklären: das Geld für die Filmindustrie fehlt, die Konkurrenz der großen Filmländer steigt stetig, die Filmindustrie ist von einer zunehmenden Globalisierung geprägt und Hollywood scheint sich in seiner Monopolstellung auf dem Filmmarkt immer mehr behaupten zu können.

Ob man die schwindende Qualität und Produktivität des dänischen Films auf ihren falschen Umgang mit der geänderten Situation schiebt, sie allgemein als ein Nachlass an künstlerischen Energie sieht, schon immer den dänischen Film mit seiner hauptsächlich auf Unterhaltung angelegte Machweise kritisch betrachtet⁵⁸ oder nur der allgemeinen filmwirtschaftlichen Situation und der übermächtigen Konkurrenz, der sich so ein kleines Filmland gegenüber sieht die Schuld gibt⁵⁹, die Statistiken und Fakten zeigen deutlich, dass der Dänische Film ab den 30ern gezwungen ist, sich auf einen kleinen nationalen Markt zu konzentrieren, sich nach und nach zurückzieht und somit den Bezug zum

⁵⁵ vgl. Richter Larsen, Lisbeth; Nissen, Dan: 100 Years of Nordisk Film. In: 100 Years of Nordisk Film, Richter Larsen, Lisbeth; Nissen Dan (Hg.) Kopenhagen: The Danish Film Institute, 2008. S. 20/25.

⁵⁶ vgl. Cowie, Peter: Le cinéma des pays nordiques. Paris: éditions centre Pompidou, 1990, S. 33.

⁵⁷ vgl. Hjort, Mette; Bondebjerg, Ib: The Danish Directors. *Dialogues on a Contemporary National Cinema*, Bristol: Intellect Books, 2001.

⁵⁸ Es scheint auch fast so, als ob Jean Béranger den Rückgang des dänischen Films fast ausschließlich mit der Vorliebe der Regisseure für einfache Unterhaltung, die auf ein lokales Publikum gerichtet ist, erklärt. (vgl. Béranger, Jean: Le nouveau cinéma scandinave de 1957 à 1968, Paris: Le terrain vague, 1968, S. 249))

⁵⁹ vgl. Hjort, Mette; Bondebjerg, Ib: The Danish Directors. *Dialogues on a Contemporary National Cinema*, Bristol: Intellect Books, 2001.

globalen Filmmarkt verliert. Dänemark ist also „a small nation in an increasingly global world dominated by the US.“⁶⁰

Während dem zweiten Weltkrieg kann der dänische Film einen kleinen Aufschwung vermerken. Dies ist hauptsächlich dadurch bedingt das, nachdem Dänemark im April 1940 von den deutschen Truppen besetzt worden war, die Nachfrage an Komödien und eskapistischer Unterhaltung schlagartig in die Höhe schnellte. („escapism and national pathos were the code words. Popular comedies as well as historical drama with a national element“⁶¹) Gleichzeitig wurde, um den nationalen Filmmarkt zu stärken, der Import von englischen und amerikanischen Filmen verboten.

„To stem the misery, the Danes sought amusement in the dark of the cinema. Ticket sales increased by more than 60% between 1940 and 1945 and Danish film was reaping the benefits. This was partly because national identity was held very highly and partly because the competitive situation had changed dramatically. From 1942, English and American Films were totally banned, and later the import ban covered French films as well.“⁶²

Doch waren die Kinobesitzer allesamt nicht begeistert, hingen sie doch von der Willkür der deutschen Besatzer ab.⁶³

Es folgen viele Jahre in der Versenkung für den dänischen Film: Bis Anfang der 60er, dem Anbruch einer Zeitperiode, in der erste staatlich organisierten Filmförderungseinrichtungen ins Leben gerufen wurden, ist der dänische Film praktisch unsichtbar: es gibt es nur wenige erwähnenswerte Filme, die von Dänemark produziert wurden.

„Le fait est que le cinéma danois fut incapable pendant presque quarante ans de produire des oeuvres de qualité. Pendant les années vingt, on assista à la sortie d’une bonne série de comédie mais, en ce qui concerne les années trente, même l’historien du cinéma danois le plus célèbre, Ib Monty, n’a pu indiquer qu’un seul documentaire (Danemark, réalisé par l’architecte et critique Paul Henningsen) comme étant digne d’être mentionné.“⁶⁴

⁶⁰ Hjort, Mette; Bondebjerg, Ib: *The Danish Directors. Dialogues on a Contemporary National Cinema*, Bristol: Intellect Books, 2001, S. 8.

⁶¹ Richter Larsen, Lisbeth; Nissen, Dan: 100 Years of Nordisk Film. In: 100 Years of Nordisk Film, Richter Larsen, Lisbet; Nissen Dan (Hg.) Kopenhagen: The Danish Film Institute, 2008. S. 28.

⁶² ebenda S. 27.

⁶³ vgl. ebenda.

⁶⁴ Cowie, Peter: *Le cinéma des pays nordiques*. Paris: éditions centre Pompidou, 1990, S. 37.

II.3 Der Staat beginnt, sich um seine Filmkultur zu kümmern

„Le gouvernement danois fut parmi les premiers au monde occidental à soutenir la production cinématographique nationale et, même avant la création de la fondation du film danois, en 1964, de petites sommes avaient été octroyées aux producteurs indépendants.“⁶⁵

Wie man an Peter Cowies Bemerkung hier herauslesen kann, hat nicht jeder Wissenschaftler über den dänischen Film vor den 1980ern eine schlechte Meinung. Tatsächlich, und wie im vorigen Kapitel schon erwähnt, ereignet sich ein erster Aufschwung in der dänischen Filmindustrie während der Besetzungszeit im zweiten Weltkrieg.

„La seconde guerre mondiale donne, néanmoins, un sérieux „coup de fouet“, qui permet à quelques réalisateurs danois de secouer partiellement le joug de cet engourdissement provincial.“⁶⁶

Es werden Förderstellen für den nationalen Film eingerichtet, sowie die „Statens Film Central“, die 1939 gegründet wurde. Die „Statens Film Central“ ist eine Produktionsfirma, welche damals die Ausstrahlung einer Vielzahl an Kurzfilmen in einem Netzwerk von Schulen und anderen Einrichtungen organisierte, finanziert von verschiedenen Vereinen.⁶⁷

Die Filme, die aus dem Ausland kamen, wurden durch eine Quotenregelung kontrolliert, englische und amerikanische Produktionen wurden gänzlich aus den Kinos gebannt.⁶⁸ Durch diese Maßnahmen wurde die nationale Filmindustrie zwar etwas angekurbelt, es wurden jedoch hauptsächlich eskapistische Unterhaltungs- und Heimatfilme und hetzerisch – ideologisierende Filme produziert.⁶⁹

Anfang der 60er, mit dem Aufkommen des Fernsehens, das sich als die populärste Form von Unterhaltung durchsetzen konnte, zusammen mit

⁶⁵ Cowie, Peter: Le cinéma des pays nordiques. Paris: éditions centre Pompidou, 1990, S. 37.

⁶⁶ Béranger, Jean: Le nouveau cinéma scandinave de 1957 à 1968, Paris: Le terrain vague, 1968, S. 250

⁶⁷ Statens Film Central 39': „organisa la diffusion, dans tout un réseau d'écoles et d'associations, d'une multitude de courts-métrages, financés par des groupements, tels que le „Documentaire danois“ (Dansk Kulturfilm), le „Comité cinématographique gouvernemental“ (Ministeriernes filmudvalg), le „Bureau pour l'extension de la propagande touristique“ (Tutistforeningen for Danmark), l'„Assemblée agricole“ (Landbrugsraadet), et la „Ligue ouvrière d'enseignement“ (Arbejdernes oplysningsforbund)“ (Béranger, Jean: Le nouveau cinéma scandinave de 1957 à 1968, Paris: Le terrain vague, 1968, S. 252.)

⁶⁸ Cowie, Peter: Le cinéma des pays nordiques. Paris: éditions centre Pompidou, 1990, S. 37.

⁶⁹ vgl. Béranger, Jean: Le nouveau cinéma scandinave de 1957 à 1968, Paris: Le terrain vague, 1968 250/251.

der Dominanz von ausländischen (wieder hier hauptsächlich aus Hollywood stammenden) Filmen, wird auch der nationale Filmmarkt von Dänemark empfindlich ins Wanken gebracht.⁷⁰

Diese erneute Hürde, die es für den dänischen Film (und ebenso für sämtliche „small nation countries“⁷¹) gilt zu überkommen, unterscheidet sich von der ersten großen Krise – welche, wie vorher erwähnt, hauptsächlich durch die Erweiterung des Tons im Film ausgelöst wurde – laut Mette Hjort dadurch, dass diesmal Dänemark durch die Stimmung und Dynamik, welche in den 60ern die neue Strömung der „Nouvelle Vague“ hervorgebracht hatte, mitgerissen wurde und eine immer größer werdende künstlerische Bandbreite entwickeln konnte.

„The 1960s brought a crisis of Danish Film culture entailed by the competition generated by TV, but also the emergence, much as elsewhere in Europe of a modern Film culture characterised by a new wave realism and greater artistic breadth.“⁷²

Diese Meinung wird jedoch nicht von jedem geteilt, so behaupten Lisbeth Richter Larsen und Dan Nissen etwa, dass die Auswirkungen der Nouvelle Vague auf den dänischen Film eher gering waren.⁷³ Das Fernsehen kam in den frühen 50ern nach Dänemark und verbreitete sich in den 60ern parallel zur „Danish welfare society, which was also a leisure society“⁷⁴ enorm schnell.

„It had a decisive significance for both the occupancy rate in the cinemas, which fell from 48.3 in 1957 to 33.4 in 1963, and for the production of film, which became progressively more expensive, and at the same time sold fewer tickets in the cinemas. The number of cinemas also fell, most notably in the rural areas, where 30% had to close down in the period between 1960 and 1967.“⁷⁵

⁷⁰ vgl. Richter Larsen, Lisbeth; Nissen, Dan: 100 Years of Nordisk Film. In: 100 Years of Nordisk Film, Richter Larsen, Lisbeth; Nissen Dan (Hg.) Kopenhagen: The Danish Film Institute, 2008. S. 35

⁷¹ Zur genaueren Definition des Begriffes „small nation countries“ vgl. Hjort, Mette; Petrie, Duncan (Hg.): The cinema of small nations. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

⁷² Hjort, Mette; Bondebjerg, Ib: The Danish Directors. *Dialogues on a Contemporary National Cinema*, Bristol: Intellect Books, 2001, S. 8.

⁷³ vgl. Richter Larsen, Lisbeth; Nissen, Dan: 100 Years of Nordisk Film. In: 100 Years of Nordisk Film, Richter Larsen, Lisbeth; Nissen Dan (Hg.) Kopenhagen: The Danish Film Institute, 2008. S. 34.

⁷⁴ ebenda, S. 35.

⁷⁵ ebenda.

Das Fernsehen war der Feind. Unter diesen Umständen, und erschwert durch die offensichtliche mangelnde Qualität des dänischen Films, welche die Tradition der dänischen Filmindustrie zu gefährden drohte, griff der Staat in die Filmlandschaft ein.⁷⁶ Es folgten die Ausrufung einiger sogenannter „*Film Acts*“, die sukzessive die Filmlandschaft in Dänemark verbessern und modernisieren sollten. Ich werde hier die Wichtigsten benennen und kurz erklären:

Der „*Film Act*“ von 1964, führt eine Änderung in der Gesetzgebung herbei. Film wurde bisher als eine Form der Unterhaltung verstanden und dementsprechend besteuert. Das geänderte Gesetz fördert nun mit der Gründung eines Film Fonds den Film als Kunstgattung, auch wenn vorerst immer noch seine wirtschaftliche Grundlage zum größten Teil aus dem Kartenverkauf besteht.⁷⁷

1966 kommt es daraufhin zu der Gründung der „National Film School of Denmark“, die laut Mette eine „contribution directly to the recent successes of Danish film“⁷⁸ ist. Neue, junge, dynamische Filmemacher sind aus dieser Ausbildung hervorgegangen: Filmemacher, die auch willens waren, sich dem internationalen Markt zu öffnen.

Während der „*Film Act*“ von 1972 noch besagt, dass jeder Film, der als ein Dänischer gezählt werden soll, auch in dänischer Sprache geführt werden müsste, wird das mit dem „*Film Act*“ von 1989 revidiert. Dieser besagt, dass ein Film auch Anspruch auf finanzielle Unterstützung vom dänischen Staat haben kann, wenn er „a clear artistic or technical contribution to film art and film culture in Denmark“⁷⁹ vorweisen kann, wobei es irrelevant ist, in welcher Sprache er gefilmt wurde. Dieser Beschluss kam als Antwort auf den Skandal, den Lars von Triers *Element of Crime*, 1984

⁷⁶ vgl. Richter Larsen, Lisbeth; Nissen, Dan: 100 Years of Nordisk Film. In: 100 Years of Nordisk Film, Richter Larsen, Lisbeth; Nissen Dan (Hg.) Kopenhagen: The Danish Film Institute, 2008. S. 35.

⁷⁷ vgl. Hjort, Mette; Petrie, Duncan (Hg.): The cinema of small nations. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, S. 27; und: vgl. o.V.: http://www.djfl.de/entertainment/hintergrund/film_in_daenemark.html zugriff: 13.10.2010 um 12:48

⁷⁸ Hjort, Mette; Bondebjerg, Ib: The Danish Directors. *Dialogues on a Contemporary National Cinema*, Bristol: Intellect Books, 2001, S. 15/16.

⁷⁹ ebenda, S.27.

hervorgerufen hatte, der sehr erfolgreich rezipiert wurde, dem jedoch eine Unterstützung von dem Dänischen Film Institut (DFI) untersagt worden war.⁸⁰

Mit dem Gesetz von 1972 wurde dann auch das Dänische Filminstitut (DFI), welches die Hauptförderungsstelle für den dänischen Film werden sollte, eingerichtet. Gleichzeitig wird das bis dahin bestehende Lizenzsystem des Staates abgeschafft, das nur an ausgewählte Kinobesitzer Konzessionen verteilte. Somit wurde die Möglichkeit zu einem freien Markt geschaffen.⁸¹

Ein weiterer Fortschritt in der Förderungspolitik ist die Einführung der 50/50 Regelung im Jahre 1989, die dann 1997 in eine 60/40 Regelung abgeändert wurde. Durch diesen Beschluss bot sich den Filmemachern, die 60 Prozent der Deckung ihres Budgets garantieren konnten, die Möglichkeit, ohne Miteinbeziehung von Filmberatern, die fehlenden 40 Prozent des Budgets beim Vorstand des Dänischen Filminstitutes zu beantragen.⁸² So wurden die sogenannten „*film consultants*“ abgeschwächt, indem sie umgangen werden konnten. Der Weg zur Finanzierung der Filme wurde somit leichter zugänglich und direkter. Dies öffnete die Türen für innovative Ideen und junge Filmemacher, die offener waren für internationales Filmschaffen.⁸³

Aufgrund der globalen Entwicklung des Films wurden für Dänemark Koproduktionen und Kofinanzierungen immer wichtiger, welches natürlich die Filmindustrie in Dänemark offen für eine Internationalisierung macht. Zusammen mit den staatlichen Filmförderungsstellen insbesondere der Gründung von Filmfonds, die auch die Vielfalt des Filmeschaffens berücksichtigen und speziell auch jüngere Filmemacher fördern sollen (*New Fiction Film Denmark, New*

⁸⁰ vgl. Hjort, Mette; Petrie, Duncan (Hg.): The cinema of small nations. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, S. 27

⁸¹ vgl. o.V.: http://www.djfl.de/entertainment/hintergrund/film_in_daenemark.html zugriff: 13.10.2010 um 12:48

⁸² vgl. o.V.: http://www.djfl.de/entertainment/hintergrund/film_in_daenemark.html zugriff: 13.10.2010 um 12:48

⁸³ vgl. Hjort, Mette; Petrie, Duncan (Hg.): The cinema of small nations. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, S. 27.

*Danish Screen*⁸⁴) den „*Film Acts*“, und europaweit agierende Filmfonds wie *Eurimages* (1988 gegründet), dem *Nordic Film and TV Fund* (1990 gegründet), die speziell durch ihre internationale Ausrichtung Koproduktionen fördern und unterstützen, kann man eine Entwicklung des dänischen Films in Richtung einer Öffnung zum internationalen Markt beobachten.

„The internationalisation of Danish Film is typically associated with the creation of Eurimages in 1988 and the Nordic Film and TV Fund in 1990, but it is also directly reflected in the Danish Film Acts“⁸⁵

So wurden nach und nach mit dem langsamen Aufleben des dänischen Filmes auch immer mehr Gelder freigemacht. Zwischen 1999 und 2002 konnte man eine Budgeterhöhung von 75% für den dänischen Film ausmachen⁸⁶

„The growing national commitment to Danish film is reflected not only at the level of ticket sales, but also in terms of enhanced state support.“⁸⁷

Die Entwicklung und Anpassung des Förderungssystems an moderne Ansprüche, was somit eine schnellere und reibungslosere Durchführung von Filmprojekten ermöglichte, führt zu einer neuen Ära des Dänischen Filmes, eine Ära der Internationalisierung, die Mette Hjort in den 90er Jahren ansiedelt.⁸⁸ Immer mehr Filme werden produziert, die auch international Aufmerksamkeit auf sich ziehen können.

„Danish film can once again lay claim to a significant number of outstanding film – makers whose works, in certain cases, are being hailed as milestones within the history of film.“⁸⁹

⁸⁴ vgl. Hjort, Mette; Petrie, Duncan (Hg.): *The cinema of small nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, S. 30.

⁸⁵ Hjort, Mette; Bondebjerg, Ib: *The Danish Directors. Dialogues on a Contemporary National Cinema*, Bristol: Intellect Books, 2001, S. 17.

⁸⁶ vgl. Hjort, Mette; Petrie, Duncan (Hg.): *The cinema of small nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, S. 29.

⁸⁷ Hjort, Mette; Bondebjerg, Ib: *The Danish Directors. Dialogues on a Contemporary National Cinema*, Bristol: Intellect Books, 2001, S. 12.

⁸⁸ ebenda, S. 23.

⁸⁹ ebenda, S. 9/10.

II. 4 Öffnung zum internationalen Filmmarkt (ab den 80ern)

In der epochalen Einteilung der dänischen Filmgeschichte von Hjort und Bondebjerg setzen sie den internationalen Durchbruch des dänischen Films in the 90ern an.⁹⁰

Die Ebnung des Weges zu mehr internationaler Aufmerksamkeit und, als Resultat dessen, einer erhöhten Verbreitung dänischer Filme erfolgte jedoch schon früher.⁹¹ Namhafte dänische Filmregisseure haben sich schon viel früher - vor diesem „international breakthrough“⁹² mit ihrem Filmschaffen über ihre Landesgrenzen hinaus getastet.

Einer der ersten, und ganz ohne Zweifel der hervorstechendste Regisseur, der es schaffte, nach dem dramatischen Abstieg des dänischen Kinos, Aufmerksamkeit für sein und das Filmschaffen seines Landes zu ergattern, war Carl Theodor Dreyer.⁹³ Er erstreckt sein Filmemachen auf ganz Europa, dreht auch Produktionen in anderen Ländern und bekommt Subventionen außerhalb Dänemarks.

Dreyer wird wiederholt als Filmemacher angesehen, ein Ausnahmetalent, das nicht unbedingt typisch für den dänischen Film und die dänische Filmkultur im Allgemeinen stehen kann.⁹⁴ Gleichzeitig spielte er jedoch schon in den 20ern, in denen der dänische Film von einem internationalen Standpunkt aus gesehen und angesichts der mangelnden Qualität der wenigen Filme, die damals produziert wurden, wenig Anklang finden konnte, eine zentrale künstlerische Rolle und konnte selbst damals internationale Erfolge auflisten.

„The few danish films that did manage to penetrate the international market during these years generated interest primarily as an expression of individual artistic talent, a case in point being the film of Dreyer.“⁹⁵

⁹⁰ Hjort, Mette; Bondebjerg, Ib: *The Danish Directors. Dialogues on a Contemporary National Cinema*, Bristol: Intellect Books, 2001, S. 23.

⁹¹ vgl. ebenda, S. 8/9.

⁹² ebenda.

⁹³ ebenda.

⁹⁴ vgl. Béranger, Jean: *Le nouveau cinéma scandinave de 1957 à 1968*, Paris: Le terrain vague, 1968, S. 22.

⁹⁵ vgl. Hjort, Mette; Bondebjerg, Ib: *The Danish Directors. Dialogues on a Contemporary National Cinema*, Bristol: Intellect Books, 2001, S. 8.

Dies würde jedoch die logische These von Hjort und Bondebjerg widerspiegeln, die besagt, dass Filme sich leichter tun, Anerkennung außerhalb ihres Landes zu finden, wenn sie auch einen „more international way of expression“⁹⁶ haben. Diese Überlegung gilt auch für die kommenden Künstler, die ab den 40er/50er Jahren mit ihren Werken den Weg zur „internationalisation“ vorbereiten konnten: Johan Jacobsen, Ole Palsbo, Bodil Ibsen, Erik Balling und Gabriel Axel.

Besonders Erik Balling, der als „unsurpassed Danish master of popular film“⁹⁷ gelobt wird und Gabriel Axel, ein „Altmeister“ im Filmgeschäft, werden als sehr prägend für die jüngere Generation genannt, der nachgesagt wird, die „internationalisation“ des dänischen Films zu begehen. Gabriel Axel verfolgte, anders als viele andere Regisseure seiner Generation, die fest in den Traditionen der dänischen Kultur und Traditionen verankert waren, eine parallele Karriere in Frankreich und Dänemark und ebnet somit, so Mette Hjort und Ib Bondebjerg, den Weg für die international orientierte Art des Filmemachens der jüngsten Generation. Für diese Arbeit hier auch besonders interessant, da Gabriel Axel und Erik Balling ihre Filme zum großen Teil im „popular comedy“ Genre situiert haben. Einem Genre, das schon in den Anfangszeiten zu einem der beliebtesten des dänischen Volkes zählt.

In den 60ern – die laut Hjort und Bondebjergs filmgeschichtlicher Einteilung zur Periode der „*modern film culture*“ hinzuzurechnen sind – wird auch das Werk von Henning Carlsen genannt, der eine „significant international recognition“ erhalten konnte.⁹⁸

„The eldest of the represented directors, who is still active and in the process of shooting yet another film, can thus be said to have prepared the way for the youngest generation’s international trajectory.“⁹⁹

Der endgültige Wendepunkt für den dänischen Film ist Gabriel Axels Film *Babette’s Feast* (Babettes gaestebud, 1987), der Ende der 80er in Cannes

⁹⁶ Hjort, Mette; Bondebjerg, Ib: *The Danish Directors. Dialogues on a Contemporary National Cinema*, Bristol: Intellect Books, 2001, S. 8

⁹⁷ ebenda, S. 23.

⁹⁸ ebenda, S. 8/9.

⁹⁹ ebenda, S. 23.

die Palmes D'Or gewinnen konnte und den Oscar für den ausländischen Film (der erste dänische Film, der einen Oscar gewinnen konnte) und *Pelle der Eroberer* (Pelle Erobreren, 1987), von Bille August, der ein Jahr später ebenfalls den Auslands-Oscar für sich beanspruchen konnte. Mette Hjort und Ib Bondebjerg bezeichnen diese zwei aufeinanderfolgende Oscargewinne als „decisive years“¹⁰⁰ Es ist davon auszugehen, dass solche Erfolge in Form von Auszeichnungen – noch dazu von solch renommierten – internationale Aufmerksamkeit erregen. So stellt sich der internationale Erfolg des dänischen Films Ende der 80er, Anfang 90er Jahre ein.

Zu beachten ist noch, dass diese namhaften dänischen Filmemacher mit ihren Erfolgen die Tradition des Unterhaltungsfilmes in Dänemark weiterführen. „During the 1990s, August increasingly emphasised mainstream film-making“¹⁰¹ Nur dass sie jetzt, mit dem verbesserten Subventionsystem, mit der erhöhten Aufmerksamkeit, die sie außerhalb ihres Landes bekommen – welche natürlich auch im Inneren des Landes ebenfalls das Interesse für die Materie schürt –, mit den vermehrt aufkommenden Koproduktionen und Kofinanzierungen, welche die Reichweite eines Filmes, der aus einem so kleinen und deswegen eingeschränkten Land kommt, erheblich steigern, sich viel besseren Konditionen gegenüber sehen.

Nicht zu vergessen ist natürlich auch ein Generationswechsel unter den Filmemachern, zu einem großen Teil resultierend aus der Gründung der *National Film School of Denmark* (1966), und des staatlichen Förderungssystems des *Danish Film Institutes*, das auch zahlreiche Einzelprogramme ins Leben gerufen hat, die speziell auf jüngere Talente ausgerichtet sind. Diese neue Generation ist interessiert daran, den Dänischen Film zu erneuern, indem sie traditionelle dänische Formate mit international erfolgreichen Genrekonventionen vermischt. Auch zeichnet sie sich durch eine große Offenheit für den internationalen, globalen Filmmarkt aus.

¹⁰⁰ Hjort, Mette; Bondebjerg, Ib: *The Danish Directors. Dialogues on a Contemporary National Cinema*, Bristol: Intellect Books, 2001, S. 10.

¹⁰¹ ebenda, S. 26.

Der dänische Film im Ausklang des Jahrtausends vermag es also, seinen Hang zur Unterhaltung weiterzuführen und Filme zu produzieren, die einen „more international way of expression“ haben und damit auch international eine größere Zuschauergemeinde anzusprechen.

„It is this second international breakthrough that has led film scholars and journalists to speak of a return of the golden age of Danish Cinema. State support and strong Nordic and European cooperation seem to have ensured that Danish film, at the outset of the new millenium, occupies a position of strength, both nationally, in terms of the commitments of indigenous audiences, and, to a rowing extend, internationally.“¹⁰²

¹⁰² Hjort, Mette; Bondebjerg, Ib: *The Danish Directors. Dialogues on a Contemporary National Cinema*, Bristol: Intellect Books, 2001, S. 8/9.

II.5 Dogma 95

Im März 1995 fassen Lars von Trier und Thomas Vinterberg – zwei ehemalige Studenten der *Danish Film School* - in 10 Punkten zusammen, was ihrer Meinung nach an der von Hollywood dominierten Filmlandschaft falsch läuft. So wird ein „Manifest“ geboren, sie nennen es Dogma 95 und die 10 Punkte, die es umfasst, sind die „vow of chastity“.

„The resultant Dogme95 Manifesto railed against how crass and cosmetic movies has become; it called for a new ‘avant-garde’; and it proposed ten restrictive Rules for bringing this about. These were branded ‘The Vow of Chastity’“¹⁰³

Die Filmemacher Kristian Levring und Søren Kragh-Jacobsen stoßen wenig später dazu. Offiziell wird das Manifest in Paris im Odeon Theater vorgestellt: Lars von Trier verteilt medienwirksam im Zuge einer Konferenz über das hundertjährige Bestehen des Filmes Flugblätter.

Dieses Manifest steht diametral dem von Hollywood kommenden Trend gegenüber: Richard Kelly beschreibt das Manifest als eine Art brechtsche Verachtung gegenüber Illusionismus, Ästhetik und Tricktäuschung.¹⁰⁴ Tatsächlich setzt Dogma 95 beispielsweise auf eine realistische Handkamera, originale Schauplätze, natürliche Beleuchtung und Laiendarsteller. Für Dogma 95 ist Film keine Illusion, keine Traumfabrik sondern ein Medium, das Realität aufzeigt.

„[...] the Manifesto offered a draught of pure egalitarian utopianism. ‘Today, a technological storm is raging, the result of which will be the ultimate democratization of the cinema. For the first time, anyone can make movies.’“¹⁰⁵

Es folgen zahlreiche Nachahmer außerhalb Dänemarks, die ambitioniert versuchen, Filme nach den 10 „Geboten“ des Manifests machen. So schafft es Lars von Trier mit Dogma 95 für den dänischen Film international große Aufmerksamkeit zu erregen – und das für den dänischen Film in seiner Gesamtheit: In einem Interview besagt der Drehbuchautor Thomas Anders Jensen, dass Trier mit seiner gegründeten Firma *Zentropa* einen demokratischen Gedanken in die dänische Filmlandschaft gebracht hat:

¹⁰³ Kelly, Richard: The name of this book is Dogme95, London: faber and faber, 2000, S. 6.

¹⁰⁴ vgl. ebenda, S. 8.

¹⁰⁵ ebenda, S. 7/8.

Wo vorher der Konkurrenzkampf im Vordergrund gestanden ist, ist jetzt das Miteinander wichtiger¹⁰⁶

Tatsächlich merkt man, wie eng die Dänen miteinander arbeiten. Oft trifft man auf jahrelange Kollaborationen oder einer sich nicht wesentlich ändernde Besetzung um ein und demselben Regisseur oder Produzenten.

„The great strength of those films comes from the people who made them, from their vision and from the deliberate removal of certain institutional constraints.“¹⁰⁷

Dogme95 bringt Filme heraus, die dem Realismus verschrieben sind, und die, durch die kleinen Budgets und die dadurch sich ergebenden engen künstlerischen Zusammenarbeiten unter keinerlei Abhängigkeiten von Filmförderungen oder Subventionen stehen - so konnten die jungen Filmemacher ihrer Kreativität freien Lauf lassen.

Festzuhalten ist hier, dass Dogma95 einen großen Einfluss auf die dänische Filmlandschaft genommen hat - es gab kaum einen Regisseur, der sich nicht an einen Dogma Film herangewagt hat. Die internationale Aufmerksamkeit, welche das Manifest erringen konnte, fährt fort dem dänischen Film den Weg zu einem Status hin zu ebnen, der dessen internationale Rezeption erheblich erleichtert. So ist es nicht verwunderlich, dass die Ästhetik und Thematik des Dogma95 auch nachdem die Bewegung offiziell als beendet gilt, weiterhin einen großen Einfluss auf den dänischen Film nimmt. Dies wird in den späteren Filmanalysen ersichtlich werden.

Zum Abschluss dieses Kapitels noch ein letztes Zitat – entnommen aus einer Diplomarbeit, die sich eigentlich mit dem britischen und dem österreichischen Film befasst – um den gehobenen Status, den Dogma95 genießt, zu belegen:

„Die US – Filmindustrie besitzt eine straffe Organisation wo die großen Produktionsfirmen über eine zentrale Exportunion verfügen. So ist es nicht verwunderlich, dass sie sich die Schwäche des fragmentierten europäischen Marktes zu Nutze machen. Der europäische Filmmarkt wird von amerikanischen Filmen beherrscht.

¹⁰⁶ Aus einem Interview mit Thomas Anders Jensen, geführt von Eva Novrup Redvall: Thomas Ander Jensen. In: Mette, Hjort; Jørholt, Eva; Redvall, Novrup, Eva (Hg.): The Danish Directors 2, Bristol/Chicago: intellect, 2010, vgl. S. 136.

¹⁰⁷ ebenda, S. 133.

Doch die dänischen Dogma – Filme beweisen, dass auch europäische Produktionen mit großen Erfolgen aufwarten können, und die Potenz, die im europäischen Kino steckt.“¹⁰⁸

¹⁰⁸ Schwarz, Eva-Luise: Schwarzer Humor im Film – Ein inhaltsanalytischer Vergleich österreichischer und britischer Filme, Wien: Univ. Diplom, 2007, S. 17

III. Die Komik- Grundlagen

III.1 Einleitung und kurze Geschichte der Filmkomödie

„For as long as film has existed as an entertainment medium, so has film comedy.“¹⁰⁹

Die Komödie ist eine volksnahe Kunstform¹¹⁰ und funktioniert generations- und geschlechterübergreifend.¹¹¹ Ob es daran liegt, dass man dem Humor bzw. dem Lachen nachsagt, dass sie etwas Ur – menschliches¹¹² seien und zur Verständigung der Menschen beitragen würden, oder ob das Lachen wirklich die kathartische Wirkung auslöst, die Freud zum Beispiel in seinem 1905 veröffentlichten Essay¹¹³ beschreibt, es herrscht der allgemeine Konsens vor: „ein Überleben ohne Humor scheint kaum vorstellbar“.¹¹⁴

Trotz - oder vielleicht gerade wegen - dieser „Notwendigkeit“ von Humor und Komik wurden und werden komische Kunstformen geringgeschätzt. Neben dem weit verbreiteten Vorwurf der Komik als rein populistische Ausformung¹¹⁵ behauptet zum Beispiel Emil Staiger, dass die Taktik der Komik ein reines „Anschauen“ ist, also ein vielmehr tierischer Instinkt, der im Gegensatz zu Denkvorgängen steht, die Ernst erfordern¹¹⁶. Natürlich eine eher absurde Aussage, da das Komische erst wirken kann, wenn man

¹⁰⁹ Geoff, King: Film Comedy, London: Wallflower Press, 2002, S. 1.

¹¹⁰ vgl. Vorhaus, John: Handwerk Humor, Zweitausendeins: Frankfurt am Main, 2001, S. 270.

¹¹¹ vgl. Glasenapp, Jörg; Lillge, Claudia (Hg.): Die Filmkomödie der Gegenwart, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co., 2008, S. 7.

¹¹² vgl. Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Die Arche: Zürich, 1972, S. 12.

¹¹³ vgl. Glasenapp, Jörg; Lillge, Claudia (Hg.): Die Filmkomödie der Gegenwart, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co., 2008, S. 10 und Freud, Sigmund: der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, aus: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/933/1>, zugriff: 11.10.11 um 15:00

¹¹⁴ Schwarz, Eva-Louise: Schwarzer Humor im Film – Ein inhaltsanalytischer Vergleich österreichischer und britischer Filme, Wien: Univ.Dipl, 2007, S. 18.

¹¹⁵ Da jedes Volk, jede Kulturgemeinschaft eine Form von Humor und Komik auslebt – folglich der Humor populistisch sein muss um wirken zu können - verliert diese Ausdrucksform jegliche Exklusivität. „Um im Komödienfach Erfolg zu haben, müssen Sie volksnah sein. Das heißt, Ihr Humor muss bei einem großen Publikum ankommen, oder zumindest bei dem Publikum, das Sie erreichen wollen.“, (Vorhaus, John: Handwerk Humor, Zweitausendeins: Frankfurt am Main, 2001, S. 270. Vorhaus hat mit diesem Buch einen Ratgeber für das Verfassen guter Komödien geschrieben.)

¹¹⁶ vgl. Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik, Zürich und Freiburg: i.B, 1961, S. 195. Zitiert nach: Forster, Franz: Studien zum Wesen von Komik, Tragik und Humor. *Das Humorspiel als Dramenart*. Dissertation, Wien: Verlag Notring, 1968, S. 4-5.

es versteht, also automatisch einen Denkprozess beinhalten muss: über eine uns unverständliche Geschichte werden wir nicht lachen können, einen *Slapstick* werden wir nicht lustig finden können, wenn uns die Anormalität der Bewegung nicht bewusst wäre. Doch solche Aussagen und andere („Comedy, by definition is not usually taken entirely seriously“ ¹¹⁷) belegen, dass oft davon ausgegangen wird, Komik sei nicht „ernst“ zu nehmen, aus dem ganz einfachen Grund ihrer primären Wirkungsabsicht heraus, der das Hervorrufen von Lachen ist ¹¹⁸ – das Komische und die Komödie wären also eine niedere Kunstform.

„Le cinéma, dans la mesure où non seulement comme la poésie il représente les situations successives de la vie, mais encore il prétend rendre compte de leur enchaînement, dans la mesure où, pour émouvoir, il est condamné à pencher vers les solutions extrêmes, devait rencontrer l’humour presque d’emblée.“¹¹⁹

Für André Breton ist die Aufgabe des Kinofilmes aus dem Leben gegriffene Situationen darzustellen und sie in Szene zu setzen. Dieses „dramatisieren“ von Situationen erfordert immer einen gewissen Prozentsatz an Übertreibung: Die Kombination dieser zwei Merkmale lassen André Breton zu dem Schluss kommen, dass der Film sich gezwungenermaßen die Komik zum Instrument machen muss. Tatsächlich haben das Komische und das Kino eine lange gemeinsame Vorgeschichte:

„Schon die Brüder Lumière brachten 1895 in ihrer ersten öffentlichen Filmvorführung mit *Le jardinier et le petit espiègle* die erste komische Spielhandlung auf die Leinwand.“¹²⁰

Die Filmkomödie entwickelt sich aus verschiedenen populären Massenunterhaltungsformen wie zum Beispiel dem Variété und dem Zirkus. Selbst schon im Stummfilm wird mit komischen Taktiken wie Illusionierung und Verfremdung gearbeitet¹²¹. Durch die Erweiterung zum Tonfilm passiert eine Verschiebung von Typenkomödie bzw.

¹¹⁷ King, Geoff: Film Comedy, London: Wallflower Press 2002, S. 2.

¹¹⁸ „Evozierung des Lachens als Wirkungskalkül“, das Lachen gilt als „Handlungskonvention“ der Komödie, das den „Erwartungshorizont des Genres“ erfüllt. (vgl. Glaserapp, Jörg; Lillge, Claudia (Hg.): Die Filmkomödie der Gegenwart, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co., 2008, S. 9.)

¹¹⁹ Breton, André: Anthologie de l’humour noir, Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1966, S. 19.

¹²⁰ Steinle, Matthias: Einleitung. In: Filmgenres. Komödie. Heller, Heinz-B.; Steinle, Matthias (Hg) Stuttgart: Philipp Reclam Junior GmbH & Co., 2005, S. 15.

¹²¹ vgl. ebenda, S. 16

Slapstickkomödie zugunsten narrativer Formen: Es entstehen vermehrt Filme, in denen eine „Konstruktion des Komischen“¹²² Nähr- und Entwicklungsboden für die komischen Charaktere liefert. Das Komische verlagert sich so mehr in die narrative Struktur der Filmkomödie, als bloß einzig und allein von komischen Charakteren getragen zu werden. Wichtig für diese Arbeit ist noch zu erwähnen, dass diese Verschiebung zu mehr narrativen Formen vermehrt nationale Charakteristiken in der Filmkomödie ermöglicht hat: es wird beobachtet, dass „die Sprechfähigkeit des Films nun die Ausbildung nationaler Formen der Filmkomödien beförderte“¹²³.

Trotz ihrer langen gemeinsamen Geschichte und der hohen Rentabilität¹²⁴ von Filmkomödien - aufgrund derer man Eva-Louise Schwarz zustimmen könnte, die dem Kino und dem Humor eine „natürliche“ Verbindung zuspricht („Humor und Kino ist eine Verbindung, wie sie natürlicher kaum sein könnte.“¹²⁵) - werden selbige auf Preisverleihungen meist übergangen, und müssen „ernsteren“ Filmen den Vortritt lassen. Obgleich es Filmpreisverleihungen gibt, die eigene Kategorien für die Auszeichnung von Filmkomödien reservieren (Beispielsweise die *Golden Globes* oder - für das Fernsehen - die *Emmy's*.), ist es doch auffällig, dass bei der weltweit renommiertesten Filmpreisverleihung - den „Oscars“ - in der begehrtesten Kategorie „Bester Film“ fast ausschließlich „ernste“ Filme gewinnen können: Man kann Beispielsweise von dem Gewinner 2011 *THE KING'S SPEECH* (GB, USA, 2010, R: Tom Hooper) bis zu dem Gewinner 1995 *FORREST GUMP* (USA, 1994, R: Robert Zemeckis) nur Dramen und deren Subgenres beobachten, die den begehrten Filmpreis für sich gewinnen konnten.¹²⁶ Auch in der Kategorie „Bester fremdsprachiger

¹²² Steinle, Matthias: Einleitung. In: Filmgenres. Komödie. Heller, Heinz-B.; Steinle, Matthias (Hg) Stuttgart: Philipp Reclam Junior GmbH & Co., 2005, S. 18.

¹²³ ebenda, S. 18.

¹²⁴ vgl. Glasenapp, Jörg; Lillge, Claudia: Einleitung. In: Die Filmkomödie der Gegenwart, Glasenapp, Jörg; Lillge, Claudia (Hg.) Paderborn: Wilhelm Fink GmbH.& Co., 2008, S. 7.

¹²⁵ Schwarz, Eva-Louise: Schwarzer Humor um Film – Ein inhaltsanalytischer Vergleich österreichischer und britischer Filme, Wien: Univ.Dipl, 2007, S. 62.

¹²⁶ Zur Veranschaulichung der Gewinner in der Kategorie „Bester Film“ seit Beginn der Oscars im Jahre 1929: http://de.wikipedia.org/wiki/Oscar/Bester_Film.

Film“ scheinen die vertretenen Filmkomödien sehr spärlich auf.¹²⁷

Bezeichnend ist auch, dass der diesjährige Gewinner - nebenbei bemerkt, ein dänischer Film - *In einer besseren Welt* (DK, 2010) von Susanne Bier ein Filmdrama ist.

Die Aussage von Jörg Glasenapp und Claudia Lillge ist also zutreffend:

„Offenbar gesteht man dem Genre die preiswürdige Seriosität nicht zu und legt damit eine Wertungshaltung an den Tag, die auf eine mindestens zweieinhalb Jahrtausende lange Tradition zurückblicken kann.“¹²⁸

Das Komische und die Komik sind etwas sehr schwer Greifbares: Wenn man anfängt, das Komische analysieren zu wollen, verliert es meistens den für den Wirkungshorizont nötigen Überraschungsmoment. So kann das Lachen mitunter verfliegen. Es verhält sich hier so, wie wenn jemand versucht, einen Witz zu erklären: Im ersten Moment unverstanden, verliert dieser durch den Erklärungsprozess und den damit einsetzenden analytisch-prüfenden Zersetzungsprozess seinen Esprit. Vielleicht ist es dann noch möglich kognitiv das komische Potenzial nachzuvollziehen, man wird jedoch nicht mehr unwillkürlich und lauthals loslachen können.

“Les plus grands penseurs, depuis Aristote, se sont attaqués à ce petit problème, qui toujours se dérobe sous l’effort, glisse, s’échappe, se redresse, impertinent défi jeté à la speculation philosophique.”¹²⁹

Genau da setzen die zahlreichen Kritiker an der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Humor an:

„Komisch ist etwas oder muss es sein, mit dem man – grausamer- und angenehmerweise – nicht fertig wird, schon gar nicht durch eine Theorie“¹³⁰

„Nicht nur einzelne wissenschaftliche Arbeiten, die wissenschaftliche Denkweise als solche kommt mit dem Komischen nur schwer

¹²⁷ Zur Veranschaulichung der Gewinner in der Kategorie „Bester fremdsprachiger Film“ siehe: http://de.wikipedia.org/wiki/Oscar/Bester_fremdsprachiger_Film.

¹²⁸ Glasenapp, Jörg; Lillge, Claudia: Einleitung. In: Die Filmkomödie der Gegenwart, Glasenapp, Jörg; Lillge, Claudia (Hg.): Paderborn: Wilhelm Fink GmbH.& Co., 2008, S. 7.

¹²⁹ Bergson, Henri: Le rire, essai sur la signification du comique, Paris: quadrige, 2010, S. 1.

¹³⁰ Marquard, Odo: Exile der Heiterkeit. in: *Das Komische*. Preisendanz, Wolfgang; Warning, Rainer (Hg.) München: Wilhelm Fink Verlag, 1976. S. 133 – 151, zitiert nach: <http://de.wikipedia.org/wiki/Komik>, zugriff am 22.09.11. um 14:00.

zurande. Aus ihrer wesenseigen humorlosen Warte kann sie es nicht anders denn als ‚Problem‘ betrachten.“¹³¹

Der Wissenschaft eine grundsätzliche „wesenseigene“ Humorlosigkeit zuzuschreiben heißt über sie vorschnell zu urteilen. Natürlich versucht sie sich an grundsätzlicher Seriosität und Objektivität; dies jedoch widerspricht keineswegs allen Facetten eines möglichen Humors. Genau wie die Wissenschaft versucht das Komische Wahrheiten aufzudecken, nimmt nichts als gegeben hin, hinterfragt, überschreitet Grenzen und versucht andere Perspektiven zu schaffen. Ich wage also zu behaupten, dass die wissenschaftliche und die komische Denkweise nicht ganz unvereinbar sind.

Da die komischen Theorien sich überhäufen (Kontrasttheorien, normwidrige Verhaltensweisen, Lachen über Automatismen, Komik als Wahrheitssuche, Überlegenheitstheorien)¹³² und man sich aus der Überzahl der wissenschaftlichen und weniger wissenschaftlichen Arbeiten kaum noch einen Überblick verschaffen kann, es sich gleichzeitig jedoch keine Theorie findet, die umfassend alle Aspekte des Komischen erfasst, werde ich nicht versuchen, Anspruch auf Vollkommenheit zu erheben (welche sowieso den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde), sondern lediglich die Aspekte, die für meine These und mein Thema und allgemein für den dänischen Film relevant sind, näher beleuchten.

Neben dem Versuch allgemeine Erscheinungsformen, Wirkungsweisen und Funktionen der Komik zu kategorisieren, werde ich sie in ihrer Kontext- und Zeitabhängigkeit und in ihrer Funktion als sozio-kulturelles Phänomen beleuchten, unter besonderer Berücksichtigung der Komik als Wegweiser zu kultureller Identität.

¹³¹ Zehrer, Klaus Cäsar zitiert nach: <http://de.wikipedia.org/wiki/Komik>, zugriff am 22.09.11 um 14:00.

¹³² Näheres zu den Begrifflichkeiten: V. FUNKTIONSWEISEN DER KOMIK, S. 64.

III.2 Definitionen

“There is no single adequate theory of comedy, despite various efforts to produce an all embracing account.”¹³³

Bevor dieses Kapitel weitergeführt wird, ist es wichtig, einige grundlegende Begriffe zu definieren um Verwirrungen auf ein Minimum zu beschränken, da – wie sich herausstellen wird - sich die Begriffe oft überschneiden und die Grenzen mitunter fließend verlaufen.

Es gibt zahlreiche Definitionen von verschiedensten Wissenschaftlern und Künstlern, die sich mit dem Thema Humor und Komik auseinandergesetzt haben. Susanne Schäferbeschwert sich in ihrer Arbeit über „diffuse“¹³⁴ Begriffe in der Komiktheorie und versucht deswegen neben der Trennung von Humor, der Komik und dem Komischen auch das Lachen zu definieren.

Der psychologische und wirkungsästhetische Aspekt des Lachens interessiert in dieser Arbeit weniger, deswegen beschränke ich mich hier auf die Definition von Humor und Komik.

III.2.1 Humor

Im Gegensatz zu der viel benutzten Redewendung, die eine oder andere Person hätte „keinen Humor“ wird in den meisten Humorthorien und der Komikforschung im Allgemeinen davon ausgegangen, dass Humor eine allgemein menschliche Neigung ist. Es scheint sogar fast unumstritten, dass der Humor vielmehr eine *rein* menschliche Neigung ist, dass sie also der restlichen Säugetierwelt komplett verschlossen bliebe. Es soll hier jedoch nicht zum Thema werden, ob diese Annahme schierer Anthropozentrismus ist oder der Wahrheit entspricht. Als Ausgangsposition wird hier der Humor als *menschliche* Regung genommen, d.h. jeder Mensch besitzt die Fähigkeit, über etwas lachen zu können. Wie ausgeprägt diese ist, bestimmen zum Beispiel Erfahrungswerte, elterliche und soziale Erziehung und das gesellschaftlich-kulturelle Umfeld des Individuums.

¹³³ King, Geoff: Film Comedy, London: Wallflower Press 2002, S. 5.

¹³⁴ Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext, München: iudicium Verlag GmbH, 1996, S. 10.

„Gerade bei einer Angelegenheit wie Humor, bei dem individuelle Erfahrung eine sehr große Rolle spielt und welcher Ausdruck von liberalisierter (Künstler-) Existenz ist („Humor is liberty“), verbietet sich das kleinliche Analysieren und Systematisieren. Vielmehr überläßt man sich dort seinen persönlichen Vorlieben und Assoziationen.“¹³⁵

Dieser Absatz, zitiert von Michael Hellenthal nach André Breton aus seiner *Anthologie de l'humour noir* besagt, dass Humor gar „Ausdruck“ einer künstlerischen Haltung ist; Michael Hellenthal, sich abermals auf André Breton stützend, meint in seiner Dissertation, Humor wäre als eine Art „Lebensphilosophie“¹³⁶ zu betrachten. Eva-Louise Schwarz definiert weiteres den „Sinn für Humor“ als eine Geisteshaltung.¹³⁷

Da Humor und Komik selbstverständlich nicht nur Bestandteil der geisteswissenschaftlichen Forschung sind, soll hier noch ein Beispiel aus der Psychologie eingefügt werden.

Christine R. Harrisand und Nicholas Christenfeld versuchen anhand einer empirischen Studie eine Hypothese von Darwin und Hecker, die Gemeinsamkeiten zwischen dem Lachen, das durch Kitzeln hervorgerufen wird und dem „humorous laughter“¹³⁸ voraussetzt, zu untersuchen.

Hecker definiert Humor als eine Art potenzielle psychologische Fähigkeit (Humor „kitzelt“ psychologisch), Lachen hervorzurufen. („skilled psychological titillation“)¹³⁹

Humor ist also Haltung, Beschaffenheit, persönliche Neigung. Man könnte ihn mit einer angeborenen Charaktereigenschaft vergleichen: Es ist die Fähigkeit zum Lachen - ähnlich wie die Fähigkeit zur Trauer, die Fähigkeit Liebe zu verspüren - die jeder Mensch potentiell besitzt.

¹³⁵ Breton, André: *Anthologie des Schwarzen Humors*, München: 1979, S. 19. Zitiert nach Hellenthal, Michael: *Schwarzer Humor. Theorie und Definition*. Essen: Verl. Die Blaue Eule, 1989, S. 24/25.

¹³⁶ Hellenthal, Michael: *Schwarzer Humor. Theorie und Definition*. Essen: Verl. Die Blaue Eule, 1989, S. 27.

¹³⁷ Schwarz, Eva-Luise: *Schwarzer Humor im Film – Ein inhaltsanalytischer Vergleich österreichischer und britischer Filme*, Wien: Univ. Diplom, 2007, S. 21.

¹³⁸ Harrisand, Christine R.; Christenfeld, Nicholas: *Humour, Tickle, and the Darwin-Hecker Hypothesis*, in: *Cognition and Emotion*, II (1), San Diego: University of California, S. 103/104

¹³⁹ ebenda, S. 103

III.2.2 Die Komik

Die Komik nennt man ein Verfahren, das Lachen hervorrufen will. Sie ist im Gegensatz zum Humor – der, wie zuvor erwähnt, eine „Beschaffenheit“ ist – ein künstlich hergestelltes „Werkzeug“, das benützt wird, um sein Wirkungsziel zu erreichen: das Lachen. So kann man hier abermals feststellen, dass der Mensch das einzige Lebewesen ist, der sich dieses Werkzeugs auch bedienen kann.

„Denn wie können wir die komische Phantasie erfassen – vernünftig noch in ihren größten Sprüngen, methodisch bei allem Unsinn, traumähnlich vielleicht, doch im Traum Bilder heraufbeschwörend, die von einer ganzen Gesellschaft sogleich akzeptiert und verstanden werden –, ohne gleichzeitig mehr zu erfahren über die menschliche Phantasie überhaupt und insbesondere über die Art, wie die soziale, kollektive, volkstümliche Phantasie arbeitet?“¹⁴⁰

Autor dieses Zitats ist der französische Philosoph Henri Bergson, der in seiner sehr grundlegenden Komiktheorie *Das Lachen* besonders den kollektiven Aspekt der Komik betont: ein komisches Werk wird immer in der Gruppe rezipiert – dies ist auch ein Grund, weswegen sie stark dem Wandel der Zeit unterliegt. Er sagt weiters über die Komik: „Wir sehen in ihr vor allem etwas Lebendiges.“¹⁴¹ Sie ist also ein Phänomen, das sich in einer Gruppe entfaltet, und sich somit auch mit der Gruppe und den Gegebenheiten zu verändern hat.

Komik ist und muss sehr flexibel sein, sonst wirkt sie sehr schnell veraltet und – in Folge – unverständlich. Aus diesem Grund ist es auch schwer bis unmöglich sie in eine starre Definition zu fassen.

Wie schon vorher erwähnt, ist allgemein das oberste Wirkungsziel der Komik das hervorrufen von Lachen, Lächeln oder schallendem Gelächter. Das kann jedoch in Frage gestellt werden: schon allein wenn Grenzfälle der Komik – wie zum Beispiel den schwarzen Humor und den Galgenhumor – in Betracht gezogen werden.¹⁴² Diese Formen des Komischen können oft zu befremdlich und zu verwirrend wirken; einen

¹⁴⁰ Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Die Arche: Zürich, 1972, S. 11

¹⁴¹ ebenda.

¹⁴² mehr zu „Schwarzer Humor“ siehe Kapitel VI. DER SCHWARZE HUMOR, S.81.

absichtlich intendierten Beigeschmack der Unsicherheit und Ungemütlichkeit erwirken, als dass man als Rezipient in ein schallendes, befreiendes Gelächter einstimmen könnte. Das zuvor erwähnte empirische Experiment zu der Darwin-Hecker Hypothese¹⁴³ liefert hier unfreiwillig ein Beispiel: Während Christine R. Harrisand und Nicholas Christenfeld zu dem Schluss kommen, dass die Ursache humorvollen Gelächters mit der des Lachens der soeben gekitzelten Person nichts gemein hat („Our results therefore suggest, albeit tentatively, that tickling may produce laughter in a different way than do humorous stimuli.“¹⁴⁴), behaupte ich, dass die Reaktion auf Galgenhumor oder allgemeinen schwarzen Humor - Komik, die bewusst krasse Tabus bricht - ein ähnliches Lachen hervorrufen kann, wie wenn man gekitzelt wird. Schon allein Darwins Bemerkung, der Stimulant eines Witzes müsse „light“ sein; „jokes cannot be of ‚grave import‘“¹⁴⁵; um Lachen produzieren zu können, steht im Gegensatz zu den Thematiken und Motiven, die üblicherweise beim schwarzen Humor zum Zuge kommen.¹⁴⁶

Dies weist auf die grundsätzlich unterschiedlichen Ausformungen, die Komik annehmen kann: es gibt Komik, die einen befreit und lauthals Auflachen lassen kann; die „gute“ Komik, und wiederum andere, die einen auf unangenehmere Art und Weise - fast gegen unseren Willen - zum Lachen bringen kann, die „böse“ Komik. Die Reaktionen auf Komik können unterschiedlicher nicht sein, abhängig von der Schwere des Motives, dass sich der Witz oder die komische Situation zum Thema gemacht hat.

„Despite agreeing to participate in a tickle study and despite smiling and laughing, most reported that they did not find the experience at all positive (e.g. one subject referred to being tickled as ‚torture‘ although she laughed)“¹⁴⁷

Auch das Erleben von Komik und Humor muss nicht immer ausschließlich mit positiven Gefühlen im Einklang gehen. So gesehen, kann man der

¹⁴³ Siehe S. 46.

¹⁴⁴ Harrisand, Christine R., Christenfeld, Nicholas: Humour, Tickle, and the Darwin-Hecker Hypothesis, in: Cognition and Emotion, II (1), San Diego: University of California, S. 109

¹⁴⁵ ebenda, S. 103.

¹⁴⁶ siehe Kapitel VI. DER SCHWARZE HUMOR, S. 81

¹⁴⁷ Harrisand, Christine R., Christenfeld, Nicholas: Humour, Tickle, and the Darwin-Hecker Hypothesis, in: Cognition and Emotion, II (1), San Diego: University of California, S. 109.

Aussage von Susanne Schäfer, dass es „keine objektiven Kriterien für die Wirkung der Komik“¹⁴⁸ gäbe, zustimmen.

„So scheinbar problemlos die meisten Filme ins Genre der Komödie sich einordnen lassen, so schwierig bzw. unmöglich ist es, eine formelhafte, zeitlos gültige Definition dafür vorzulegen. Ist es doch bereits das genrekonstitutive Versprechen von >Komik< ein zeit- und kontextabhängiges Wahrnehmungsphänomen, das nur pragmatisch bestimmt werden kann - in den Worten von Robert Gernhardt: >Humor hat man, Komik macht oder entdeckt man.< Zudem sind die Genre Grenzen alles andere als klar abgesteckt“¹⁴⁹

Komik ist ein flüchtiges und – etwas später wird näher auf diesen Aspekt eingegangen – stark kontextabhängiges Phänomen. Fast kann man behaupten, sie wäre nur in ihrem jeweiligen Kontext und der derzeitigen Rezeptionssituation empirisch zu definieren. Dieses Zitat behandelt ebenfalls die Schwierigkeit, die Komik durch ihr interdisziplinäres, genreübergreifendes Vorkommen als eigenes Genre bestimmen zu können. Aussagekräftig ist auch das mittlerweile schon unübersichtliche Angebot von Mischgenres: romantische Komödie, Horrorkomödie, etc. Aus diesem Grund ist es auch sinnvoll, den Begriff der Komik als „Ausdrucksmodus“, den Geoff King geprägt hat, zu verwenden.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext, München: judicium Verlag GmbH, 1996, S. 13.

¹⁴⁹ Steinle, Matthias: Einleitung. In: Filmgenres. Komödie. Heller, Heinz-B.; Steinle, Matthias (Hg.) Philipp Reclam Junior GmbH & Co.: Stuttgart, 2005 S. 20.

¹⁵⁰ King, Geoff: Film Comedy, London: Wallflower Press 2002, S. 9.

IV. Das Komische – ein gesellschaftliches, soziales und kulturelles Phänomen

Im Allgemeinen Verständnis wird Komik und Humor - wie zuvor schon erwähnt - als ein zutiefst menschliches Phänomen betrachtet. Dem Tierreich wird keine humoristische Neigung zugesprochen, es jedoch dem Menschen als beinahe angeboren angerechnet.

„Es gibt keine Komik, außerhalb dessen, was wahrhaft *menschlich* ist.“¹⁵¹

Das Lächeln entwickelt sich bei Neugeborenen schon ab dem 2.

Lebensmonat, ein Zeit in der es primär eine soziale Funktion hat (es lächelt seine Bezugspersonen an, um eine soziale Bindung aufzubauen), das dann im 4. Lebensmonat schon zu einem vergnügten Lachen wird.

Auch Kleinkinder können sich schon über einen gewissen

„Alltagsslapstick“ amüsieren: beispielsweise wenn jemand ungeschickt stolpert, oder seltsame Grimassen macht.

Humor und Komik, die einen gewissen Reife- bzw. Denkprozess (Die Komik „wendet sich an den reinen Intellekt.“¹⁵²) verlangen, werden in Folge dessen von zahlreichen anderen Faktoren geprägt: dem sozialen Umfeld, dem Kulturkreis, der zeitgeschichtlichen Aktualität, des emotionalen Zustand des Individuums etc.

“Film comedy, like all popular cultural products, is rooted to a large extent in the societies in which it is produced and consumed.”¹⁵³

In vielen Humorthorien wird davon ausgegangen, dass Humor und das Komische tief in der Kultur des jeweiligen Landes verankert ist; konkret bedeutet dies, dass ein künstlerisches Werk – hier eine Filmkomödie – von dem Kulturkreis, indem es entstanden ist in seiner Thematik und Motivik und ebenso der Stilistik und Ästhetik beeinflusst wird.

In umgekehrter Perspektive kann man ebenso davon ausgehen, dass das Werk, ob es nun selbstkritisch oder selbstdarstellend ist, Auskunft über die Kultur und die Bewohner eines Landes geben kann.

¹⁵¹ Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Die Arche: Zürich, 1972, S. 12.

¹⁵² ebenda, S. 13.

¹⁵³ King, Geoff: Film Comedy, London: Wallflower Press 2002, S. 17.

“Whether it is taken to be subversive, conformist or an unstable mixture of the two, comedy that presents a transgression of dominant cultural norms can tell us a great deal about the conventions of the society in which it is produced.”¹⁵⁴

IV.1 Das Komische als kontext- und kulturabhängiges Phänomen

Die Komik bildet sich aus der Abweichung von der Norm. Sie ist, wie Susanne Schäfer sagt, und wie hier später noch weiter ausgeführt wird¹⁵⁵ ein „verfremdetes Verstehen“: Schäfer bemerkt das analoge Verhältnis der Ausdrücke „komisch“ im Sinne von „lustig“ und „komisch“ im Sinne von „bizarr“ und „fremd“. Für das Verständnis dieser Komik müssen diese „komischen“ Abweichungen und Besonderheiten als solche erkannt werden. Die Norm ist das Vorwissen auf das wir zurückgreifen, dass unsere Erwartungshaltung schürt. Komik arbeitet genau mit diesem Vorwissen und der Überraschung bzw. Enttäuschung von Erwartungshaltung.

„Komik ist teilweise sogar die Negation dessen, was als normal gilt.“¹⁵⁶ So muss das Vorwissen der jeweiligen Norm gegeben sein um die komischen Abweichungen, Verletzungen und Übertretungen als solche erkennbar zu machen. Kurz, eine Situation kann nur als eine Komische empfunden werden, wenn man die Kenntnis hat, wie sie regulär ablaufen würde; anders würde der Rezipient die Komik als solche vielleicht nicht erkennen und etwas ernst nehmen, dass nicht ernst gemeint war.¹⁵⁷

Komik spielt demnach mit dem normativen Vorwissen der Menschen und für die Abweichung und Überschreitung von den bekannten normgebenden Instanzen enttäuscht die Komik Erwartungen, verursacht Überraschung und Verwirrung.

Dieses Vorwissen wird von den Kontexten der jeweiligen Gruppenzugehörigkeit geformt und ist in vielen Fällen auch kulturell vermittelt. Aus diesem Grund wird die Komik in den meisten Theorien

¹⁵⁴ King, Geoff: Film Comedy, London: Wallflower Press 2002, S. 71.

¹⁵⁵ siehe Kapitel IV.3 „VERFREMDETES VERSTEHEN“ UND KOMIK- DAS KOMISCHE UND KULTURELLE IDENTITÄT, S. 59

¹⁵⁶ Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext, München: judicium Verlag GmbH, 1996, S. 44

¹⁵⁷ ebenda, S.44/45

selbstverständlich als kontext- und zeitabhängiges Phänomen gehandhabt¹⁵⁸.

„Wie oft heißt es auch, viele komische Effekte ließen sich nicht von einer Sprache in eine andere übersetzen, weil sie sich auf die Sitten und Ideen einer ganz bestimmten Gesellschaft bezögen. Und weil man die Bedeutung dieser beiden Tatsachen nicht erfasst hat, sieht man im Komischen nur eine Kuriosität an der sich der Verstand ergötzt, im Lachen wiederum nichts als ein seltsames Phänomen ohne Zusammenhang mit den übrigen menschlichen Lebensäußerungen.“¹⁵⁹

In dieser Arbeit wird der zeitgeschichtliche Kontext außen vor gelassen, und die kommenden Kapitel werden sich auf die synchronen Kontexte und deren Einflüsse beschränken.

In vielen Humorthorien wird Komik in „unabhängiges“ und „abhängiges“¹⁶⁰ Komisches eingeteilt, im Allgemeinen wird davon ausgegangen, dass es Formen der Komik gibt, die universell und überkulturell verständlich sind und andere, die „nur“ für einem spezifischeren und eingeschränkten Kulturkreis bestimmt sind. Oft wird der Komik, die universellere Merkmale vorweisen kann und nicht nur von einer bestimmten Kulturgemeinschaft verstanden werden kann, ein höherer Stellenwert beigemessen. Diese Kategorisierung ist jedoch recht fragwürdig, da sie nur die überkulturelle Reichweite bzw. die Größe des potentiellen Publikums als Maßstab hat. Kulturelle Interessen und die Vielfalt komischen Ausdrucks sind hier kein Qualitätsmerkmal.

Ob das Komische jedoch als „objektiv“ oder „subjektiv“ Komisches, als „allgemein“ oder „besonders“¹⁶¹, „absolut“ und „verweisend“¹⁶², „national“

¹⁵⁸ vgl. Steinle, Matthias: Einleitung. In: Filmgenres. Komödie. Heller, Heinz-B.; Steinle, Matthias (Hg.): Philipp Reclam Junior GmbH & Co.: Stuttgart, 2005 S. 20.; und King, Geoff: Film Comedy, London: Wallflower Press 2002; und Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext, München: judicium Verlag GmbH, 1996.

¹⁵⁹ Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Die Arche: Zürich, 1972, S. 14.

¹⁶⁰ vgl. Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext, München: judicium Verlag GmbH, 1996, S. 12.

¹⁶¹ vgl. Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext, München: judicium Verlag GmbH, 1996, S. 36

¹⁶² vgl. Baudelaire, Charles: De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques, 1855. Zitiert nach: Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext, München: judicium Verlag GmbH, 1996, S. 145.

und „allgemein verständlich“¹⁶³ bezeichnet wird – diese Theorien beschreiben im Grunde alle ein ähnliches Phänomen: es gibt Formen der Komik, die überkulturell leicht verständlicher sind, darunter sind die meisten Formen von Slapstick und Gestenkomik und andere Formen, deren komisches Potenzial sich am Besten in einem nationalen Umfeld entwickeln kann, hier als Beispiel die meisten Formen von Wortwitz. Allein von einer Form des Komischen zu sprechen, die gänzlich außerhalb jeglichen Kontextes verständlich ist, ist wenig sinnvoll. Auch überkulturell und allgemein verständlichere Komik ist eingebettet in einem gewissen zeitlich und soziokulturell determinierten Kontext – Komik ist nur im Kontext seiner Kultur verständlich¹⁶⁴ - aus diesem Grund bevorzuge ich die Begriffe „kulturunspezifisch“ und „kulturspezifische“ Komik.

Susanne Schäfer untersucht in ihrem Buch *Komik in Kultur und Kontext* die „interkulturelle Vermittelbarkeit“¹⁶⁵ von Komik. Sie interessiert sich hier besonders für das „spezifische kulturelle Potential von komischen Texten“ und für „die Vermittlung von Komischen über kulturelle Grenzen hinweg“¹⁶⁶. Komik zeigt also Verhaltensnormen und Traditionen einer Kulturgemeinschaft auf und ermöglicht so einen Zugang zu gewissen Teilaspekten eines Kulturkreises. Sie trägt also zur interkulturellen Vermittelbarkeit von Wertsystemen und Traditionen bei.

„Es wird davon ausgegangen, daß das Komische ein Speicher kultureller Bedeutung ist und fest in der Kultur, in der es entsteht, verankert ist. Einerseits beeinflusst die Kultur natürlich konkret die Inhalte des Komischen, aber sie hat andererseits auch Auswirkungen auf die Ausformungen des Komischen, wie z.B. auf den Grad der komischen Übertreibung und auf die spezifischen Interferenzen, Verdrehungen und Devianzen, die den Rezipienten zum Lachen bringen. Nicht zuletzt sind auch der Rezeptionsakt und die Art der Wahrnehmung kulturell geprägt. Deshalb bietet sich in der Auseinandersetzung mit dem Komischen die Möglichkeit, Einsichten in die jeweilige Kultur zu gewinnen.“¹⁶⁷

¹⁶³ vgl. Gero von Wilpert. Zitiert nach: Schäfer, Susanne: *Komik in Kultur und Kontext*, München: judicium Verlag GmbH, 1996, S. 145.

¹⁶⁴ King, Geoff: *Film Comedy*, London: Wallflower Press 2002, S. 4

¹⁶⁵ Schäfer, Susanne: *Komik in Kultur und Kontext*, München: judicium Verlag GmbH, 1996, S. 7

¹⁶⁶ ebenda, S. 10.

¹⁶⁷ Schäfer, Susanne: *Komik in Kultur und Kontext*, München: judicium Verlag GmbH, 1996, S. 10

Auch der britische Filmwissenschaftler Geoff King betont das Potential der Komik zur kulturellen Selbstdarstellung und somit zur interkulturellen Vermittlung:

“The norms from which departures are dramatised in comedy are defined to a large extent at the social-cultural level. Such acts of comic departure can provide revealing insights into the underlying and often taken-for-granted assumptions of the society in question.”¹⁶⁸

Es gibt also kultureigene und kulturübergreifende Aspekte von Komik¹⁶⁹, was beiden Formen jedoch gemein ist, ist dass sie sich in der Gruppe entfalten. Bergson geht in seiner Theorie über das Lachen gar so weit, dass er es nur als ein sich in einem Kollektiv entfaltendes Phänomen versteht.¹⁷⁰ Dazu jedoch mehr im folgenden Kapitel.

¹⁶⁸ vgl. King, Geoff: Film Comedy, London: Wallflower Press 2002, S. 17

¹⁶⁹ vgl. Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext, München: judicium Verlag GmbH, 1996, S. 11

¹⁷⁰ vgl. Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Die Arche: Zürich, 1972

IV.2 Das Universell Komische und „massmarket comedy“

Nicht jeder Mensch findet dasselbe komisch¹⁷¹ – ein Teenager wird zum Beispiel in vielen Fällen über andere Dinge lachen wie jemand, der schon bedeutend älter ist. Ein sozial niedrig gestellter Mensch wird über andere Dinge lachen, wie einer, der finanziell abgesichert ist. Ein eher optimistisch eingestellter Mensch wird über andere Dinge lachen, wie ein hoffnungsloser Pessimist.

„Jedoch unter dieser Voraussetzung, daß die Komik erst durch den Menschen, durch seinen Blick darauf, seine Beurteilung, als solche befunden wird, kann man sagen: die Komik ist eine Erscheinung, und zwar einer fallweisen Erscheinung, denn nicht alles auf dieser Welt ist komisch, und nicht jeder Mensch findet dasselbe komisch.“¹⁷²

Ich stimme hier mit Franz Forster zum Teil überein, der beschreibt, dass das Komische nicht etwa unabhängig von jeglichem Kontext und menschlichem Zutun existiert, sondern vielmehr etwas ist, das sich aus dem Menschen heraus formt. Die Komik hört jedoch nicht da auf und gestaltet sich weit komplizierter. Komik kann auch nicht allein aus einem heraus entstehen, denn sie benötigt ein Gegenüber. Deswegen bevorzuge ich von der Komik als eine Interaktion mit der Außenwelt auszugehen. Subjektiv ist sie mit der wechselnden Perspektive eines Individuums, das wiederum von verschiedensten kontextuellen Faktoren beeinflusst ist. Das Komische ist also in gewisser Weise immer subjektiv und wird daher immer abhängig von dem jeweiligen Rezipienten und der Rezeptionssituation bleiben¹⁷³ - zum Teil auch weil es sich stark mit dem jeweiligen zeit und kulturgeschichtlichen und persönlichen Kontext

¹⁷¹ André Breton meint sogar, dass Humor Ausdruck der künstlerischen Persönlichkeit sei. Sich an Hegel und seiner Definition des Humors anlehnend beschreibt er die künstlerische Persönlichkeit, die – unverstanden von der Außenwelt – ihr Augenmerk auf das Innere richtet und so einen objektiven Blick auf die Außenwelt gewinnen kann: „l'humour, tout en conservant son caractère subjectif et réfléchi, se laisse captiver par l'objet et sa forme réelle, nous obtenons dans cette pénétration intime un *humour* en quelque sorte *objectif*.“ (Breton, André: *Anthologie de l'humour noir*, Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1966, S. 17.) Auch Michael Hellenthal vertritt diese Ansicht, er meint, Humor sei: „Ausdruck von liberalisierter (Künstler-) Existenz“ (Hellenthal, Michael: *Schwarzer Humor. Theorie und Definition*. Essen: Verl. Die Blaue Eule, 1989, S. 24/25.)

¹⁷² Forster, Franz: *Studien zum Wesen von Komik, Tragik und Humor. Das Humorspiel als Dramenart*. Wien, Dissertation: Verlag Notring, 1968, S. 3.

¹⁷³ vgl. ebenda, S. 3

verändert, und so „lebendig“ bleibt, anders gesagt: sich in einem ständigen Entstehungs- und Veränderungsprozess befindet¹⁷⁴.

Diese Relativität und Kontextabhängigkeit des Komischen, die aus ihm ein schwer greifbares, flüchtiges Phänomen machen - ein Phänomen auch, das auf eine bestimmte emotionale Reaktion seiner Rezipienten angewiesen ist, erschweren eine objektive Analyse und machen eine starre Definition unmöglich. Neben schon erwähnten Kritikern und Zweiflern an einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Humor betonen nicht selten die Autoren selbst die Schwierigkeit und Komplexität der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Humor, und spüren die Notwendigkeit sich für ihre Arbeit zu rechtfertigen.¹⁷⁵

Dennoch kann man gewisse Kategorien ausmachen, die sich auf häufige Erscheinungsformen des Komischen beziehen, um so eine wissenschaftliche Auseinandersetzung zumindest teilweise möglich zu machen. Der Begriff „universell“¹⁷⁶ von Susanne Schäfer ist noch lange nicht zutreffend und noch weniger ein Begriff wie eine „Normalreaktion“¹⁷⁷ auf Humor, wie ihn Franz Forster benutzt, besonders da er diese „Normalreaktion“ nur „höher stehenden und gebildeteren Individuen“¹⁷⁸ zuschreibt.

„Die Komik im allgemein Menschlichen, so kulturell und gesellschaftlich sie auch im einzelnen gefärbt sein mag, wird überdies durchschlagekräftiger, mitreißender und zeitloser sein als Komik im überwiegend Kulturellen.“¹⁷⁹

Diese elitäre Handhabung des Begriffes festigt sich weiterhin mit der Aussage, die Komik „im allgemein Menschlichen“ sei besser,

¹⁷⁴Henri Bergson beschreibt „das Lachen“, die „komische Phantasie“ als etwas sehr Flüchtliges, schwer Greifbares, etwas, das sich auf keinen Fall in eine starre Definition drängen lassen kann, da es ein so lebensnahes und deswegen flexibles Phänomen ist: „Wir sehen in ihr vor allem etwas Lebendiges.“ (Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Die Arche: Zürich, 1972, S. 11.)

¹⁷⁵ vgl. King, Geoff: Film Comedy, London: Wallflower Press 2002, S. 4 und Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext, München: iudicium Verlag GmbH, 1996, S. 13.

¹⁷⁶ vgl. Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext, München: iudicium Verlag GmbH, 1996.

¹⁷⁷ zur ausführlicheren Definition des Begriffs siehe: Forster, Franz: Studien zum Wesen von Komik, Tragik und Humor. *Das Humorspiel als Dramenart*. Wien: Verlag Notring, 1968, S. 166.

¹⁷⁸ ebenda.

¹⁷⁹ ebenda, S. 7.

„mitreißender“¹⁸⁰ als eine Komik, die mehr in ihrer Kultur eingebettet ist. Allgemeineren, überkulturellen Aspekten von Komik einen höheren Stellenwert zugestehen allein aufgrund ihrer relativen Beständigkeit, da sie weniger von kulturspezifischen Kontexten abhängig sind, ist nicht einleuchtend.

Neben der Frage, wie und ob „normal“ definierbar ist und wer den Maßstab für „Normalität“ wirklich setzen könnte, stimme ich Forster zu, dass es komische Formen gibt - bestimmt durch die „Wertmaßstäbe“ eines oder mehrerer Kulturkreise - die man der Einfachheit halber als „allgemein“ oder „universell“ betiteln könnte. Am passendsten erscheint hier ein Begriff, den Susanne Schäfer prägt: „transkulturelle Konstanten“.¹⁸¹ „Universell“ Komisch ist, was auf eine relativ große Zuschauergruppe – hier zumindest aus westlicher Perspektive - komisch wirken kann. All dies muss man immer unter Vorbehalt von persönlicher Beschaffenheit der Menschen oder gar momentanen psychischen Zustand sehen. Ein Mensch, der sich in einer depressiven, zutiefst traurigen Stimmung befindet, wird nur schwer etwas komisch finden können. Gleichzeitig kann Komik auch helfen, einen depressiven Zustand wieder zu erhellen – wie man es dreht und wendet, auch die „transkulturellen Konstanten“ der Komik sind keine dogmatischen Wahrheiten.

Das Phänomen „*massmarket comedy*“ spielt mit diesen „transkulturellen Konstanten“ des Komischen. Es werden Komödien produziert, die eine möglichst große Zuschauergemeinde zu erreichen versuchen. Filmische Strukturen und Motive, technische Trends und Konstanten werden in dem Fall häufig von Hollywood vorgegeben.

Viele Komödien, die aus kleineren Kulturkreisen stammen, wie zum Beispiel hier der dänische Film, orientieren sich an den Merkmalen der „*massmarket comedy*“ um ihre von Anfang an benachteiligte Position (in geographischer und marktwirtschaftlicher Hinsicht), die den Vertrieb die

¹⁸⁰ Forster, Franz: Studien zum Wesen von Komik, Tragik und Humor. *Das Humorspiel als Dramenart*. Wien: Verlag Notring, 1968, S. 7.

¹⁸¹ Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext, München: iudicium Verlag GmbH, 1996, S. 49.

Reichweite ihrer Filme erschweren, zu umgehen und so ein größeres Publikum zu erreichen und budgetär besser auszusteuern. Allgemein verständlichere Formen und Aspekte des Komischen erreichen ein größeres und breiter gestreutes Publikum.

“Comedy, as we have seen, is often founded on prior knowledge of one kind or another, such as familiarity with the norms from which it departs. Massmarket comedy, such as that produced in Hollywood, generally casts its net fairly wide, rather than depending on too narrow a constituency with sufficient familiarity with its comic points of reference. In some cases, comedy is designed carefully to offer different points of access to different members of the audience”¹⁸²

Es braucht auch zur wissenschaftlichen Arbeit natürlich auch gewisse Richtlinien von “allgemein” Komischen um Abweichungen und Übereinstimmungen lokalisieren zu können und so analytisch an einen komischen Korpus herangehen zu können. In einem späteren Kapitel¹⁸³ werde ich versuchen, diese kurz zusammenzufassen, um das Verständnis der darauffolgenden Filmanalysen zu erleichtern.

¹⁸² King, Geoff: Film Comedy, London: Wallflower Press 2002, S. 153.

¹⁸³ Siehe Kapitel V. FUNKTIONSWEISEN DER KOMIK, S. 64.

IV.3 „Verfremdetes Verstehen“¹⁸⁴ und Komik – Das Komische und kulturelle Identität

In den vorigen Kapiteln wurde gezeigt, dass die Komik ein Ausdrucksmodus¹⁸⁵ ist, der stark mit dem Kontext eines Kulturkreises verwoben ist. Das Komische ist demnach nur schwer verständlich, wenn der jeweilige Kontext dem Rezipienten nicht zugänglich ist. Gleichzeitig jedoch ist das Komische und das Lachen jedem Menschen und jeder Kultur gemein – aus diesem Grund entstehen auch Universalien, die schon vorher erwähnten „transkulturelle Konstanten“¹⁸⁶ des Komischen, die allgemein verständlich sind.

Umgekehrt kann man davon ausgehen, dass das Komische die kulturelle Identität maßgeblich prägt oder zumindest einen Teil zu ihrer Ausformung beitragen kann. So verhält es sich mit dem sehr bekannten typischen trockenen britischen Humor.¹⁸⁷ In filmischer Weise dargestellt zum Beispiel in den Arbeiten der Komiker Truppe *Monty Python* oder den *Blackadder* Serien.

„Die komische Praxis spiegelt mehr oder weniger die sozio-kulturellen Systeme wider, in denen sie entsteht. Sie ist Ausdruck ihrer Kultur insofern, als sie von ihr hervorgebracht wird und sie gleichzeitig reflektiert.“¹⁸⁸

Das Komische ist also nicht nur beeinflusst von seinem jeweiligen Kulturkreis, sondern kann auch zum Beispiel Charakteristiken, Normen, Traditionen und soziokulturelle Systeme widerspiegeln – es kann persönlicher Ausdruck seiner Kultur sein und somit Teil ihrer Identität sein.

¹⁸⁴ Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext, München: iudicium Verlag GmbH, 1996, S. 46.

¹⁸⁵ Zu dem Begriff siehe: King, Geoff: Film Comedy, London: Wallflower Press 2002, S. 9., der die Filmkomödie aufgrund der Allgegenwärtigkeit von komischen Aspekten in jedem Genre mehr als „modality“ und weniger als „genre“ definiert.

¹⁸⁶ Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext, München: iudicium Verlag GmbH, 1996, S. 49

¹⁸⁷ Zur näheren Beschreibung britischen Humors siehe: Schwarz, Eva-Luise: *Schwarzer Humor im Film – Ein inhaltsanalytischer Vergleich österreichischer und britischer Filme*, Wien: Univ. Diplom, 2007, S. 27/28

¹⁸⁸ Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext, München: iudicium Verlag GmbH, 1996, S. 35

Humor und Komik stellen eine „verkehrte Welt“¹⁸⁹ dar. Dinge, die gegen die Norm gehen – übertrieben oder absurd dargestellt - können im passenden Kontext eine komische Reaktion hervorrufen.

“One of the pleasures offered by comedy is the freedom vicariously to enjoy departures from the norm”¹⁹⁰

Susanne Schäfer bemerkt die Ambivalenz der Begriffe „komisch“ und „lustig“, die sich teilweise in einer semantischen Analogie befinden. Etwas „Komisches“ kann sowohl amüsant als auch bizarr und befremdend sein¹⁹¹, also unseren üblichen Vorstellungen, der „Norm“, nicht entsprechen. Die Norm¹⁹² wird - wie im vorigen Kapitel erwähnt - vom jeweiligen Kulturkreis bestimmt - das Fremde und die Komik haben also eine enge, „interaktive“ - wie Susanne Schäfer sie bezeichnet - Beziehung zueinander. Die Komik ist so ein Oszillieren zwischen Vertrautem und Unbekanntem, ein Phänomen, das nur verständlich werden oder zum Lachen anregen kann, wenn man es in seiner Fremdheit erkennen und akzeptieren kann: sie ist nicht in das „normale“ Bezugssystem einzuordnen, so muss sie in ihrer Fiktionalität ernst genommen werden und in ihrer Fiktivität erkannt werden:

„Der Rezipient wird angesichts einer komischen Erscheinung in eine affektive Mischlage zwischen Anziehung und Abstoßung bzw. Verständnis und Unverständnis gebracht. Nur wenn er beides aufeinander beziehen kann und die Diskrepanz goutieren kann, ist die Erscheinung für ihn komisch und er kann lachen.“¹⁹³

Diese „affektive Mischlage“ reiht das „komische Prinzip“ in der Kluft zwischen Realität und Phantasie, Wahrheit und Unwahrheit ein. Auch John Vorhaus in seinem Ratgeber *Handwerk Humor* betont den kommunikativen, interaktiven Aspekt der „komischen Prämisse“:

¹⁸⁹vgl. King, Geoff: Film Comedy, London: Wallflower Press 2002, S. 5

¹⁹⁰ ebenda, S. 7

¹⁹¹ vgl. Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext, München: judicium Verlag GmbH, 1996, S. 45

¹⁹² King, Geoff: Film Comedy, London: Wallflower Press 2002, S. 17

¹⁹³ Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext, München: judicium Verlag GmbH, 1996, S. 45

„Die komische Prämisse ist die Kluft zwischen komischer und realer Wirklichkeit.“¹⁹⁴

Wobei bei Vorhaus die „komische“ Wirklichkeit als gegensätzlich zu der „realen“ Wirklichkeit sieht und deren Zusammenprall einen Konflikt erzeugen muss.¹⁹⁵

Komik bildet sich also im Gegensätzlichen, im Widerspruch zwischen Normalität, Vertrautheit und Fremde und Verunsicherung.

“Laughter at others is one way social group define themselves, a process consisting to a large extent of distinctions between self and other.”¹⁹⁶

Henri Bergson definiert Komik und das Komische als ein kollektives Phänomen¹⁹⁷, das primär eine Form des Auslachens hervorruft. Er behauptet in seiner Theorie, dass das Lachen der Korrektur der einzelnen Individuen dient und somit soziale Gruppen wieder zusammenführt: Dinge oder Menschen, die aus der Norm fallen, werden dadurch wieder in die Gesellschaft und in deren Regeln und Strukturen eingegliedert.¹⁹⁸ So einseitig seine Theorie ist, die der Komik und dem Phänomen des Lachens (oder eigentlich des Auslachens) einzig und allein eine korrigierende, moralisierende Wirkung zuspricht, ist hier der Aspekt der „Komplizenhaftigkeit“ des Lachens und der Komik interessant.

„Hinter dem Lachen steckt immer ein heimliches Einverständnis, ich möchte fast sagen, eine Verschwörung mit anderen wirklichen oder imaginären Lachern.“¹⁹⁹

Auch Geoff King äußert sich zu diesem Punkt:

“Comedy is one of the forms through which membership of a particular group identity can be reinforced”²⁰⁰

¹⁹⁴ Vorhaus, John: Handwerk Humor, Zweitausendeins: Frankfurt am Main, 2001, S. 41.

¹⁹⁵ ebenda, S. 46-55.

¹⁹⁶ King, Geoff: Film Comedy, London: Wallflower Press 2002, S. 144.

¹⁹⁷ vgl. Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Die Arche: Zürich, 1972, S. 13/14.

¹⁹⁸ zur Vertiefung in die Humortheorie von Bergson siehe: Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Die Arche: Zürich, 1972.

¹⁹⁹ Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Die Arche: Zürich, 1972, S. 14.

²⁰⁰ King, Geoff: Film Comedy, London: Wallflower Press 2002, S. 155.

Die Komik kann zur Festigung eines Gruppenzusammenhalts führen, denn anhand der Differenzen zu anderen Gruppen oder Kulturen manifestieren sich eigenkulturelle Gemeinsamkeiten. Ebenso kann man jedoch durch das „Fremdheitspotential“²⁰¹ des Gegenübers interkulturelle Gemeinsamkeiten finden, das heißt: Aspekte und Charakteristika des Anderen, die ebenfalls in der eigenen Kultur aufgefunden werden können.

„Auf beiden Wegen kann die Verbindung zu den eigenkulturellen Belangen der Rezipienten hergestellt werden.“²⁰²

“Laughter at others is one way social group define themselves, a process consisting to a large extent of distinctions between self and other.”²⁰³

So könnte man die Komik des speziell Kulturellen auch als einen identitätsbildenden Faktor bezeichnen.

Diese Abgrenzungen, dieses Sich – dem - Anderen – gegenüber – abheben kann jedoch sehr wohl auch selbstreflexive Konnotationen haben, wie uns Susanne Schäfer durch ihre Definition von Stereotypen nahebringt. Während im alltäglichen Sprachgebrauch der Begriff „Stereotyp“ eine eher negative Konnotation hat – sie werden übertrieben und einseitig dargestellt, zeigen sich meist diskriminierend und oft rassistisch – zeigt man doch durch übertriebene kulturelle Selbstdarstellung²⁰⁴ der Welt außerhalb seines Kulturkreises ein Bild von sich selber – man charakterisiert sich und seine Kulturgemeinde gewissermaßen und zeichnet ein selbstkritisches Bild.

„Gerade die Bewußtmachung von Stereotypen kann m.E. zur Sensibilisierung in der interkulturellen Kommunikation beitragen.“²⁰⁵

Auch Geoff King gesteht dem Phänomen Stereotypen eine subversive Potenz zu:

“The exaggeration to the point of absurdity of negative stereotypes has also been identified, as a strategy of subversion”²⁰⁶

²⁰¹ Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext, München: judicium Verlag GmbH, 1996, S. 49.

²⁰² ebenda.

²⁰³ King, Geoff: Film Comedy, London: Wallflower Press 2002, S. 144.

²⁰⁴ vgl. Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext, München: judicium Verlag GmbH, 1996, S. 162.

²⁰⁵ ebenda.

Die Komik ist also ein kollektives Phänomen, oszillierend zwischen Vertrautem und Fremden, Unverständnis und Verständnis. Sie ist ebenso selbstkritisch wie selbstaffirmativ, oft im Gegenüber stehend zu etwas sich außerhalb der eigenen Kulturgemeinde befindend. Genau diese Interaktivität des Komischen, die sich im Dialog zu dem Anderem bildet - „Die komische Prämisse ist die Kluft zwischen komischer und realer Wirklichkeit.“²⁰⁷ - ermöglicht interkulturelle Verständigung und das Präsentieren von eigenkulturellen Aspekten, mehr noch, sie kann, wie Susanne Schäfer es ausführt, als ein interkulturelles kommunikatives System zur Annäherung der Kulturen begriffen werden.²⁰⁸

²⁰⁶ King, Geoff: Film Comedy, London: Wallflower Press 2002, S. 152

²⁰⁷ Vorhaus, John: Handwerk Humor, Zweitausendeins: Frankfurt am Main, 2001, S. 41.

²⁰⁸ für ein weiteres Studium der interkulturellen Vermittelbarkeit von Komik und Humor siehe: Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext, München: judicium Verlag GmbH, 1996

V. Funktionsweisen der Komik

V.1 Humortheoretische Grundlagen

Hier werden zur Übersicht einige theoretische Ansätze vorgestellt, welche in vielen Humor- und Komiktheorien zum Einsatz kommen.

V.1.1 Überlegenheitstheorien

Sie basieren auf dem Gefühl der „Schadenfreude“. Eine rein negative Auslegung des Lachens wird hier vorausgesetzt. Der Lachende kann befreit über die Schwächen eines Anderen lachen, da er sie bei sich selbst nicht vermutet. So stellt er sich über den Ausgelachten und sieht auf ihn herab.

„Sie besagt, dass man eine Andersartigkeit oder negative Eigenschaft an anderen Personen dann als komisch empfindet, wenn man diese selbst nicht inne hat und sich dadurch eine höhere Wertigkeit zu spricht.“²⁰⁹

Diese Überlegenheitstheorien haben einen sehr alten Ursprung und gehen von einem negativen Menschenbild aus. Ein prominenter Vertreter ist hier der englische Philosoph und Mathematiker Thomas Hobbes:

„Sudden glory is the passion which maketh those grimaces called laughter; and is caused either by some sudden act of their own that pleaseth them; or by the apprehension of some deformed thing in another, by comparison whereof they suddenly applaud themselves. And it is incident most to them that are conscious of the fewest abilities in themselves; who are forces to keep themselves in their own favour by observing the imperfections of other men.“²¹⁰

Hier wird das Lachen mit Schadenfreude gleichgesetzt, funktioniert als Selbstbestätigung.

²⁰⁹ Langemann, Dajana: „Humor ist, wenn man trotzdem lacht!“, Über Ausprägungen und Wirkungen von Humor in der Werbung, Norderstedt: GRIN Verlag, 2005, S. 7.

²¹⁰ Hobbes, Thomas: Leviathan (erste Auflage: 1651), forgotten books: 2008, S. 35. siehe: <http://www.forgottenbooks.org/info/9781440057816>

V.1.2 Inkongruenztheorien/Kontrasttheorien

Während Hobbes eine negative Auslegung von Humor und dem Lachen hat, wird in den Inkongruenztheorien von einem positiven Weltbild ausgegangen.²¹¹ Inkongruenz- oder Kontrasttheorien setzen das komische Erlebnis in der Diskrepanz, die durch den Kontrast der komischen zu der „realen“ Wirklichkeit entsteht, an. „Real“ wird hier als weitgehend der Norm entsprechend definiert.

„Die komische Prämisse ist die Kluft zwischen komischer und realer Wirklichkeit.“²¹²

Komik bricht die Erwartungshaltung der Zuschauer und funktioniert durch einen Überraschungsmoment: der Zuschauer wird gestört in seinem alltäglich-vertrautem Blick und konfrontiert mit einer Situation, einem Gegenstand, den er vorerst in kein Bezugssystem einordnen kann²¹³. Sie stellt bestehende Werte in Frage und sorgt somit für Verunsicherung. Besonders in der Definition des schwarzen Humors kommen diese Aspekte zum Einsatz. Für André Breton ist gar eine gute Portion „Menschenverachtung“ für schwarzen Humor nötig, die sich in „der Geringschätzung gesellschaftlicher Konventionen ausdrücken solle“.²¹⁴

Hier wird das Komische also in dem Nicht-Entsprechen der „normalen“ Welt, der Differenz zwischen realer und fiktiver Welt gesehen; in der „Kluft“, wie John Vorhaus es bezeichnet, die entsteht, wenn das Komische den Normen und somit den Erwartungen der Menschen widerspricht.

“A recurring theme of this book however, and the nearest it comes to a general conclusion, is that comedy tends to involve departures of a particular kind – or particular kinds – from what are considered to be the ‘normal’ routines of life of the social group in question.”²¹⁵

²¹¹ vgl. Eckart, Schörle: Die Verhöflichung des Lachens. Anmerkungen zu Norbert Elias' *Essay on Laughter*, aus: Opitz, Claudia (Hg.): *Höfische Gesellschaft und Zivilisationsprozeß*. Norbert Elias' Werk in kulturwissenschaftlicher Perspektive. Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie, 2005, 239/240.

²¹² Vorhaus, John: *Handwerk Humor*, Zweitausendeins: Frankfurt am Main, 2001, S. 41.

²¹³ vgl. Schäfer, Susanne: *Komik in Kultur und Kontext*, München: iudicium Verlag GmbH, 1996, S. 43.

²¹⁴ Hellenthal, Michael: *Schwarzer Humor. Theorie und Definition*. Essen: Verl. Die Blaue Eule, 1989, S. 28.

²¹⁵ King, Geoff: *Film Comedy*, London: Wallflower Press 2002, S. 5.

V.1.3 Der soziale Funktionsaspekt des Humors

Henri Bergson ist der Erste, der die Unzulänglichkeit dieser reinen Kontrast-, und Inkongruenztheorien anspricht, er versucht dem „Herstellungsverfahren der Komik“ auf den Grund zu gehen²¹⁶ und sucht nach der grundlegenden „Erklärung, weshalb uns das Komische zum Lachen bringt.“²¹⁷ Diese findet er im sozialen Funktionsaspekt der Komik (Laut Bergson unverzichtbar: das Lachen muss „eine soziale Bedeutung haben“²¹⁸): Verlacht wird, was nicht der Norm entspricht, um eine Wiedereingliederung in ein funktionierendes soziales Gefüge zu ermöglichen. Dabei beschreibt er Situationen, Menschen und deren Verhaltensweisen, die von der Norm abweichen, sie verletzen oder übertreten (er spricht von einer „Verkrümmung der Seele“²¹⁹, um charakterliche Schwächen oder Abweichungen von der Norm zu beschreiben) als eine Art Verfremdungen des Lebens, da sie „Automatismen“ und „Versteifungen“ von lebendigen Vorgängen wären, also das Leben nur vortäuschen würden, während Letzteres eine „gewisse Elastizität des Körpers und des Geistes“²²⁰ verlangt.

In seinem Buch DAS LACHEN wendet er seine Theorie auf jede Form von Komik an – von Gestenkomik, Situationskomik bis zu reiner Sprachkomik – was erstaunlich gut funktioniert. Selbst Situationen, die Komik durch übertriebene Alltäglichkeit erzeugen, die man auf den ersten Blick sehr wohl als in das Leben und in das soziale System eingegliedert sehen könnte, (Die „Beamtenkomik“, von Henri Bergson erklärt: „Ihre Beweglichkeit ist auf die Unbeweglichkeit einer Formel abgestimmt. Es ist Automatismus. Vollkommen aber ist der Automatismus eines Beamten, der wie eine Maschine funktioniert.“²²¹) sieht er als zwanghaften Automatismus - als eine Art Überanpassung (Mechanisierung) an den gesellschaftlichen Alltag - der durch das Lachen der Menschen aufgezeigt

²¹⁶ Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Die Arche: Zürich, 1972, S. 7.

²¹⁷ ebenda, S. 14.

²¹⁸ ebenda, S. 15.

²¹⁹ ebenda, S. 19.

²²⁰ ebenda, S. 21.

²²¹ ebenda, S. 37.

werden muss, um so gebrochen zu werden – das Lachen als soziale Kontrolle.

V. 1. 4 Der psychologische Aspekt der Komik

Angefangen mit Freud, wird auch oft der psychologische Aspekt des Lachens in die Theorien mit eingebracht: wir lachen, um uns vor fremden und beängstigen Situationen zu schützen. Wir lachen, um Druck, Angst und Aggressionen abzulassen. Wir lachen, um einen „comic relief“²²² erreichen zu können. Wir lachen, weil wir lachen *müssen*, um gewisse Situationen ertragbar zu machen.

Freud spricht hier von „ersparten Gefühlsaufwand“: wir lachen, um emotional nicht investieren zu müssen. Er definiert das Lachen als eine „Abfuhr seelischer Erregung“²²³, überschüssige Emotionen werden „abgeführt“ und dadurch entsteht ein „ersparter Gefühls- oder Hemmungsaufwand“²²⁴. Diese „überschüssige Energie“²²⁵ würde ohne das Lachen zu der Unterdrückung von Aggressionen, Hemmungen usw. aufgebracht werden. Das Lachen ist hier also ein Schutzmechanismus.

V. 1. 5 Komik als Aufdeckung von Wahrheit

Oft wird auch davon ausgegangen, dass Humor Wahrheiten aufdeckt. In seiner Dissertation *Studien zum Wesen von Tragik, Komik und Humor* meint Franz Forster, dass Dinge und Situationen verlacht würden, um sie auf einen angemessenen Wert zurückzuführen:

„Indem der angemaßte Wert von der angemaßten Höhe heruntergestürzt wird auf die ihm wirklich zustehende niedrigere Wertebene, wird an ihm eine komische Entlarvung durchgeführt“²²⁶

Nichts ist vor Lächerlichkeit sicher: Zeremoniell und Autoritätspersonen werden entmystifiziert und in Frage gestellt, Traditionen und

²²² Zur näheren Erläuterung des Begriffes siehe: King, Geoff: Film Comedy, London: Wallflower Press 2002, S. 172ff.

²²³ Pietzcker, Carl: Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, Originalbeitrag erschienen in: Wolfram Mauser (Hg.): Lachen. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006, S. [19]-28, hier: S. 21

²²⁴ ebenda.

²²⁵ ebenda, S. 22

²²⁶ Forster, Franz: Studien zum Wesen von Komik, Tragik und Humor. *Das Humorspiel als Dramenart*. Dissertation, Wien: Verlag Notring, 1968, S. 4.

alteingesessene Werte verlieren ihre unstrittige Dogmatik, Tabus werden unerbittlich aufgezeigt und deren Hintergründe enthüllt.

Komik und Humor, und deren Wirkungsziel - das Lachen – schaffen indem sie alteingesessene Strukturen, Traditionen, Werte und Verhaltensweisen in Frage stellen, neue Perspektiven. So wie Geoff King es sehr treffend formuliert: „Comedy can be seen as a form of disruption“, eine Störung von etablierten Konventionen, die durch die Ehrfurcht die sie einflößen, oder aufgrund ihrer langen Tradition nicht mehr in Frage gestellt werden.²²⁷

Die Komödie ist also ein Mittel zur Wahrheitsaufdeckung: Sie enthüllt, entlarvt und versucht die Dinge aufzuzeigen, wie sie wirklich sind.

V. 2 Thematiken/Motive

Humor und Komik nehmen allgemeine, aus dem Leben gegriffene Motive zum Thema, um dann einen komischen Blick darauf zu entwickeln. Da das Komische in vielerlei Hinsicht eine Frage der Perspektive²²⁸ ist, verwundert es nicht weiter, wenn sich Filmkomödien eher grundlegender Themen des Lebens und des Alltags bedienen.

Neben den alltäglichen Themen, auf die ein besonderer, „komischer“ Blick entwickelt wird, werden Grundthemen der menschlichen Existenz - „erhabene“ Themen - wie die Liebe, der Glaube und der Tod - behandelt. Die Komik und der Humor entmystifizieren diese Themen, stellen autoritäre Instanzen in Frage und hinterfragen etablierte Wertsysteme und Traditionen, die somit ent- und/oder neu bewertet werden müssen. Provokative Vorgangsweisen kommen zum Zug und packen funktionierende soziale und Wertsysteme an der Wurzel, um sie anschließend zu destabilisieren.

Gleichermaßen provozierend wirken Werke, die Themen behandeln, die im alltäglichen Leben wenig oder - wenn überhaupt - nur in einem sehr privaten Rahmen zur Sprache kommen: in der Gesellschaft tabuisierte Themen, deren Ausformung und Gewichtigkeit kulturbezogen sind.

²²⁷ King, Geoff: Film Comedy, London: Wallflower Press 2002, S. 7.

²²⁸ näher darauf eingegangen wird im Kapitel V.3.1 „Verkehrte Welt“, S. 70

„Trotzdem stimmt es, dass der Tod, wie auch der Sex, von grundlegender Bedeutung für die menschliche Erfahrung ist. Wen wundert's also, dass sich so viele unserer Witze mit der Wahrheit und dem Schmerz des Todes befassen?“²²⁹

Themen wie beispielsweise Sexualität, Gewalt, Tod, Charakter- und Geistesschwächen. In einem späteren Kapitel wird näher auf den schwarzen Humor eingegangen, dessen „zerstörerisches“ Potential von allen Ausformungen der Komik am meisten ausgeprägt ist, und oft und in verschiedensten Gestalten in der dänischen Filmkomödie vorkommt.

In der dänischen Komödie fällt auf, dass sich die Thematiken häufig um Familie, Glaube und Religion drehen:

*Adams Äpfel*²³⁰ (DK, 2005) von Anders Thomas Jensen spielt in einem Kloster, Pater Ivan will seine Schäfchen - Sträflinge, die „vom rechten Weg“ abgekommen sind - wieder „zurechtbiegen“. Dabei formt sich diese bunt zusammengewürfelte Truppe zu einer Art Familie, mit dem Pfarrer als geliebtem, jedoch wenig respektiertem Oberhaupt. Trotz Schwierigkeiten und wenigen Gemeinsamkeiten zwischen den Mitgliedern, verdichtet sich der „Familienzusammenhalt“ zusehends und am Ende wird sogar eine Hochzeit gefeiert.

*Italienisch für Anfänger*²³¹ (DK, 2000; R: Lone Scherfig) spielt in einem Kollektiv, das sich aufgrund eines Italienischkurses finden kann. Glaube und Religion spielt eine große Rolle, schon allein, da der Hilfspfarrer Andreas als Ansprechperson für alle Beteiligten hinhalten muss. Die zwei Schwestern Olympia und Karen werden im Laufe des Filmes vereint und fangen ganz selbstverständlich an, sich einander anzunehmen.

In China essen sie Hunde (DK, 1999; R: Lasse Spang Olsen) ist zwar eine knallharte Gangsterkomödie, doch eigentlich geht es nur darum, dass Harald seinem Bruder Arvid bei einem recht absurden Unterfangen unter die Arme greift. Auch die zwei „sidekicks“ - die Köche und Mitarbeiter von Harald - haben eine sehr enge, familiäre, fast schon Vater-Sohn Beziehung

²²⁹ John Vorhaus: *Handwerk Humor, Zweitausendeins*: Frankfurt am Main, 2001 John Vorhaus: *Handwerk Humor, Zweitausendeins*: Frankfurt am Main, 2001, S. 19.

²³⁰ Analyse S. 110.

²³¹ Analyse S. 81

zu Harald. Rahmenhandlung liefert hier ein Gespräch zwischen, wie man am Ende des Filmes herausfindet, den zwei religiösen Entitäten von „Gut“ und „Böse“ - Gott und Teufel - die offensichtlich recht willkürlich über das Schicksal der Protagonisten entscheiden.

V. 3 Komische Strukturen/Instrumente des Humors

In diesem Kapitel werden einige komische Strukturen und Instrumente, deren sich die Komik bedient, dargelegt. Dabei wird auf Instrumente und Strukturen eingegangen, die das Verständnis der Komik in den darauffolgenden Filmanalysen erleichtern werden.

V. 3. 1 „Verkehrte Welt“/Komik als Frage der Perspektive

Wenn man den meisten Komik- und Humorthorien Glauben schenken mag, ist Komik eine Frage der Perspektive. Wenn man gegebene Situationen in einem anderen Licht sieht und so eine Wertverschiebung geschieht, tritt entweder eine „verkehrte Welt“ zutage - eine Welt, die im Gegensatz zur Normalen steht -, oder zumindest eine ver-rückte Welt, eine, in welcher - wie der englische Filmwissenschaftler Geoff King sagt: “things being out of place, mixed up or not quite right, in various ways.” Er benutzt den Begriff “*displacement*”²³² um dieses Phänomen zu beschreiben.

Um diese „verkehrte Welt“ zu initiieren werden auch komische Instrumente wie die „Verwechslung“ oder der „Rollentausch“ verwendet, die einen Konflikt zwischen wahren und möglichem Sinn kreieren²³³, bedeutend, dass ein Charakter eine andere Rolle verkörpert, als die welche er vorgibt einzunehmen. Susanne Schäfers „Störung der Figur-Grund-Konstellation“²³⁴ funktioniert nach demselben Prinzip. Da ist eine Figur, von der wir erwarten, dass sie sich nach einem gewissen Schema bewegt, agiert und redet. Wenn zum Beispiel in einem komischen Griff eine Kirchendienerin, die eigentlich fromm und pietätvoll reagieren

²³² King, Geoff: Film Comedy, London: Wallflower Press 2002, S. 5.

²³³ vgl. Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Die Arche: Zürich, 1972, S. 69.

²³⁴ vgl. Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext, München: iudicium Verlag GmbH, 1996, S. 11.

sollte²³⁵ ganz unerwartet und beiläufig über einen Gewaltakt sprechen kann und, wie der Zuschauer später erfahren muss, eigentlich eine Ex-junkie ist, geschieht ein „Rollentausch“ und die „Figur-Grund-Konstellation“ wird gestört.

Der „kontextuelle Zusammenprall“²³⁶ oder „*displacement*“²³⁷, wie Geoff King ihn bezeichnet, fügt sich ebenfalls in die Kategorie der „verkehrten Welt“ ein. Es werden zwei Kontexte miteinander konfrontiert, die absolut nicht miteinander vereinbar sind. Dies kann auf Charakterebene passieren – so wie wir es in *Adams Äpfel* im Falle des naiven, gutgläubigen Pfarrers und dessen kriminellen, skrupellosen „Schutzbedürftigen“, allen voran dem rassistischen und gewalttätigen Neonazi Adam, vorfinden – oder auf räumlicher Ebene, was gleichkommt mit der von dem amerikanischen Drehbuchautor John Vorhaus bezeichneten „*fish-out-of-water*“²³⁸ Komödie: In der Komödie *In China essen sie Hunde* wird zum Beispiel der naive und sanfte Arvid in die brutale und mitleidslose Ganovenszene seines Bruders Harald gezogen.

V. 3. 2 Die Verfremdung

Komische Mittel wie Übertreibung und Verzerrung sind weit verbreitet und überkulturell im Einsatz. Zusammen mit dem „*undercutting*“ oder „*understatement*“- der UNTERtreibung - der Wiederholung und dem *Nonsense* und einigen mehr bilden sie einen Korpus von Verfremdungseffekten in der Komödie.

Wenn zum Beispiel in der dänischen Komödie Charaktere wie Ivan²³⁹ so übertrieben und unerschütterlich naiv sind und bleiben, werden Situationen, in denen er interagiert verfremdet. Gleichzeitig wird dem Zuschauer eine Identifikation mit dem Charakter größtenteils verweigert und emotionale Distanz geschaffen.

²³⁵ ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER

²³⁶ Vorhaus, John: *Handwerk Humor*, Zweitausendeins: Frankfurt am Main, 2001, S. 84.

²³⁷ King, Geoff: *Film Comedy*, London: Wallflower Press 2002, S. 5.

²³⁸ Vorhaus, John: *Handwerk Humor*, Zweitausendeins: Frankfurt am Main, 2001, S. 100.

²³⁹ ADAMS ÄPFEL

„Das Lachen ist meist mit einer gewissen *Empfindungslosigkeit* verbunden.“²⁴⁰

Dieser emotionalen Distanz schreibt Henri Bergson eine nicht zu vernachlässigende Wichtigkeit zu: Lachen ist nur möglich, wenn eine gewisse Emotionslosigkeit gegeben ist, die durch die Distanz der Zuschauer zum Geschehen bedingt wird. Distanz zum Geschehen wird durch Verfremdung erreicht: Wenn Harald in der Gangsterkomödie *In China essen sie Hunde* ganz nebenbei jemanden tötet, als ob es nur eine Routinehandlung wäre²⁴¹, wird der Zuschauer durch die Absurdität der Situation, die durch ihre Ent-dramatisierung gegeben ist, daran gehindert, Empathie für die ermordete Figur zu empfinden.

Hier komme ich zu meinem nächsten Punkt: Die Verfremdung durch nicht adäquates Verhalten, wobei wir es entweder mit der Verfremdung von Gegenständen oder der Verfremdung von Situationen zu tun haben²⁴². Die Komik, die Franz Forster in „Unangemessenheitskomik“, „Unzulänglichkeitenkomik“ und „Komik des weltüberlegenen Spiels“²⁴³ einordnet, zeichnet sich ebenso durch nicht adäquates Verhalten aus und spielt mit Instrumenten der Verfremdung. Eine Unangemessenheit verfremdet die jeweilige Situation, gibt sie der Lächerlichkeit preis, indem nicht adäquat auf sie reagiert wird.

Hier abermals ein Beispiel aus dem dänischen Film: In *Italienisch für Anfänger* spricht der naive Charakter Olympia über Alltägliches, während der Italienischlehrer im selben Raum an einem Herzinfarkt verstirbt. Die Situation verliert an Bedeutung und Tragik: Der Zuschauer nimmt Distanz zum Schicksal des Italienischlehrers und durch die Übertreibung und Verzerrung des Geschehens stellt sich ein Verfremdungseffekt ein, der es ihm ermöglicht, zu lachen

²⁴⁰ vgl. Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Die Arche: Zürich, 1972, S. 12.

²⁴¹ Harald erschießt Franz im Laufe eines entspannten Dialogs: *IN CHINA ESSEN SIE HUNDE*, ca.: 55:40.

²⁴² vgl. Steinle, Matthias: Einleitung. in: Heller, Heinz-B., Steinle, Matthias (Hg.): Filmgenres. Komödie. Philipp Reclam Junior. GmbH & Co.: Stuttgart, 2005, S. 11

²⁴³ zur näheren Erklärung der Begrifflichkeiten siehe: Forster, Franz: Studien zum Wesen von Komik, Tragik und Humor. *Das Humorspiel als Dramenart*. Wien: Verlag Notring, 1968, S. 5- 7.

V. 3. 3 Der Verstoß gegen das Kooperationsprinzip (Herbert P. Grice)

Humor und Komik sind - das wurde jetzt mehrfach ausgeführt - Phänomene, die gegen etablierte Werte und Systeme arbeiten, die Erwartungen brechen, Traditionen und Regeln stören. Dennoch benötigen sie sozialen Strukturen, sonst hätten sie ja nichts, wogegen sie arbeiten könnten. Sie nehmen also in dieser bewussten Konflikt- und Kontrasthaltung gewisse „Regeln der Regellosigkeit“²⁴⁴ an:

„oft sind es irrationale oder absurde Eigenschaften, die das Komische kennzeichnen. Ernsthafte Rede verlangt Kohärenz und Konsistenz, komische Rede kommt bis zu einem gewissen Grad ohne diese Prämissen aus.“²⁴⁵

Darin liegt auch die Ambivalenz des Komischen: es macht sich diese „Prämissen“ zu gebrauch, indem es diese bewusst stört und über den Haufen wirft.

H. P. Grice, englischer Sprachphilosoph des 20. Jahrhunderts, hat den Begriff des „Kooperationsprinzips“ in der Kommunikation geprägt.²⁴⁶ Er stellt verschiedene Kategorien - Konversationsmaximen - auf, nach denen ein funktionierendes Gespräch laufen sollte. Diese umfassen „Quantity, Quality, Relation and Manner“²⁴⁷ eines Gespräches. Hier eine Auflistung der Maximen...

...auf die Quantität bezogen:

- „1. Make your contribution as informative as is required (for the current purposes of the exchange)
2. Do not make your contribution more informative than is required.“²⁴⁸

Auf die Qualität bezogen:

- „1. Do not say what you believe to be false.
2. Do not say that for which you lack adequate evidence.“²⁴⁹

...auf die Relevanz:

²⁴⁴ Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext, München: iudicium Verlag GmbH, 1996, S. 130

²⁴⁵ ebenda.

²⁴⁶ Grice, H.P.: Logic and Conversation, in: Jaworski, Adam; Coupland, Nikolas (Hg.): The Discourse Reader, New York: Routledge, 1999, S. 76 – 89.

²⁴⁷ ebenda, S. 78.

²⁴⁸ ebenda, S. 78.

²⁴⁹ Grice, H.P.: Logic and Conversation, in: Jaworski, Adam; Coupland, Nikolas (Hg.): The Discourse Reader, New York: Routledge, 1999, S. 78.

„Be relevant.“²⁵⁰

...und auf den Modus der Konversation:

- „1. Avoid obscurity of expression.
2. Avoid ambiguity.
3. Be brief (avoid unnecessary prolixity)
4. Be orderly“²⁵¹

Ein komischer Dialog tendiert dazu, diese Maximen gezielt nicht zu befolgen.

„In der Verweigerung der kooperativen Gesprächsführung, die innerhalb eines konventionellen Kontexts erwartbar wäre, liegt eine unerschöpfliche Quelle der Komik.“²⁵²

Der Verstoß gegen das „Cooperative Principle“²⁵³ von Grice bricht Erwartungen, stört ein heimliches Einverständnis zwischen den Dialogteilnehmern. So entsteht oft eine - wie der amerikanische Drehbuchautor John Vorhaus sie bezeichnet - „völlig unangemessene Reaktion“²⁵⁴.

Bei einem Blick auf die folgenden Filmanalysen, sind viele dieser „Verstöße“ leicht ausmachen. In *Italienisch für Anfänger* entbehren die naiven, aus dem Kontext gerissenen Bemerkungen einer Olympia meist jeglicher Relevanz und die am Anfang des Filmes kommende Erklärung der Kirchendienerin, die das feuchte Rednerpult des Pastors betrifft, beinhaltet viel mehr Information, als ihr Dialogpartner - der Hilfspfarrer Andreas - hätte hören wollen. Oft entsteht also die Komik in den dänischen Filmen durch die Unangemessenheit der Dialoge.

²⁵⁰ ebenda, S. 79.

²⁵¹ ebenda.

²⁵² Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext, München: iudicium Verlag GmbH, 1996, S. 130.

²⁵³ Grice, H.P.: Logic and Conversation, in: Jaworski, Adam; Coupland, Nikolas (Hg.): The Discourse Reader, New York: Routledge, 1999, S. 78.

²⁵⁴ John Vorhaus: Handwerk Humor, Zweitausendeins: Frankfurt am Main, 2001, S. 84.

V.3.4 Die komische Figur

Die Helden in der Komödie sind meist Antihelden, denn durch ihre Charakterschwächen entfaltet sich die Komik.²⁵⁵ Die Fehler der Figuren sind es, die uns zum Lachen bringen. Ob diese Fehler lächerlich werden, weil wir uns dadurch von den Figuren distanzieren können oder sie im Gegenteil menschlicher machen, soll hier jetzt nicht weiter behandelt werden, und ist Thema einer ganz anderen humortheoretischen Diskussion.

Wie die „verkehrte Welt“ zeichnen sich die Figuren in einer Komödie ebenfalls durch ihre „komische Perspektive“ aus: Sie haben eine, von der „normalen Welt“ abweichende Sichtweise, welche sie letztere wie durch einen Filter verzerrt sehen lässt.²⁵⁶

Der deutsche Philosoph Theodor Lipps prägt den Ausdruck des „Naiv-Komischen“. Eine naives Subjekt agiert laut seiner Begriffsbeschreibung seinen „natürlichen“ Regungen gemäß – diese ruft bei dem Rezipienten gemischte Gefühle hervor: einerseits gefällt es, unverfälschte und unschuldige Regungen zu erleben, andererseits ärgert die Verletzung von sozialen Konventionen. Diese Mischlage ruft laut Lipps das Lachen hervor.

„Nicht nur das "Pseudonaive", sondern alle echte naive Komik schliesst dies in sich, dass eine Äusserung oder Handlung wahr, klug, vernünftig, kurz irgendwie positiv bedeutsam erscheine vom Standpunkte des naiven Subjektes aus, und dann doch wiederum nicht so erscheine von unserem Standpunkte aus. Die naiv-komische Handlung oder Äusserung ist also für uns klug und unklug, oder allgemein gesagt, bedeutungsvoll und nichtig zugleich je nach dem Standpunkte unserer Betrachtung. Und daraus kann das Gefühl der Komik sich ergeben.“²⁵⁷

Das Naive als sogenannter „Filter“ kommt nicht selten in den dänischen Komödien vor, wie die folgenden Filmanalysen belegen werden.

Hier gilt dasselbe, wie schon zuvor oft erwähnt: Die komischen Figuren bewegen sich außerhalb der normalen Welt, sie agieren und reagieren nicht so, wie es sich der Betrachter in seinem etablierten sozialen System

²⁵⁵ vgl. John Vorhaus: Handwerk Humor, Zweitausendeins: Frankfurt am Main, 2001, S. 64/65

²⁵⁶ vgl. ebenda, S.58

²⁵⁷ Lipps, Theodor: Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung, The Project Gutenberg: Juni, 2005, S. 51, aus: www.gutenberg.org

erwarten könnte. So schaffen sie Gegensätze, Kontraste zueinander und zu dem Raum, in dem sie sich bewegen.

„Wir sind (Hügel, Himmel, Kirche – klar) in Dänemark. Dem derzeitigen europäischen Zentrum merkwürdiger Filmfiguren.“²⁵⁸

VI. Der Schwarze Humor

„Warum lachen wir, wenn Major Kong auf der Atombombe seinem eigenen Tod und der globalen Apokalypse entgegenreitet oder der Gekreuzigte auf der Schädelstätte Golgatha das Lied anstimmt: >> Always look on the bright side of life<<?“²⁵⁹

Die Frage wirft das Licht auf Gefilden des Humors, die schon seit ihrer Entstehung polarisieren: Humor und Komik, die böse, grausam, unerbittlich sind.

In den folgenden Analysen wird sichtbar, dass auch die hier ausgewählten dänischen Komödien sich nicht selten empfindlich an den Grenzen des Geschmacklosen bewegen: oft wird mit Tod und Gewalt belanglos und fast schon alltäglich umgegangen. Aus diesem Grund erscheint es mir sinnvoll, hier ein Unterkapitel zu einer Erscheinungsform des Humors anzubringen, die eine radikalere Form der Komik prägt: Komik, die eine „affinity to radical transgression“²⁶⁰ hat.

Der Begriff „schwarzer Humor“ geht weitgehend auf den französischen Surrealisten André Breton zurück, der selbigen in seiner *Anthologie de l'humour noir* erstmals in einer längeren wissenschaftlichen Arbeit erwähnt und versucht zu definieren.²⁶¹ Breton löst, zum Teil auch dadurch, dass er den Begriffsumfang kaum zu reduzieren vermag („Der von Breton geprägte Begriff *humour noir* lässt sich nur schwer auf eine einfache

²⁵⁸ Krekeler, Elmar: Die Welt ist schön. So schön. In: Die Welt vom 31.08.06, http://www.welt.de/print-welt/article149102/Die_Welt_ist_schoen_So_schoen.html, Zugriff am 08.11.10 um 13h40

²⁵⁹ Steinle, Matthias: Einleitung in: Heller, Heinz-B., Steinle, Matthias (Hg.): Filmgenres. Komödie. Philipp Reclam Junior. GmbH & Co.: Stuttgart, 2005, S. 11.

²⁶⁰ Lohse, Rolf: Bretons schwarzer Humor und die Académie de l'humour français, in: Ludger Scherer und Rolf Lohse (Hg.) Avant Garde und Komik, Amsterdam-New York: Editions Rodopi, 2004, S. 281.

²⁶¹ vgl.: André Breton: *Anthologie de l'humour noir*, Paris: Jean - Jacques Pauvert, 1966

Formel bringen.“²⁶²) eine weitreichende Diskussion über den Schwarzen Humor aus. Schwarzer Humor ist unversöhnlicher, brutaler als „herkömmlicher“ Humor. Er schreckt auch nicht vor den schlimmsten Grenzüberschreitungen und Tabuverletzungen zurück.

“Are there any subjects inappropriate to comedy? Almost certainly not”²⁶³

Der englische Filmwissenschaftler Geoff King trifft es mit seiner zugleich beantworteten Frage auf den Punkt: alles kann zum Thema von Humor und Komik werden, selbst unangenehme, extreme heikle und tragische Themen.

„Alles kann – wie die Filmgeschichte von Anfang an immer wieder gezeigt hat – zum Sujet von Filmkomödien werden, selbst so Ernstes wie der Tod.“²⁶⁴

Wieso man bei Situationen wie bei dem Tod eines Menschen dennoch lachen kann, wird allgemein hin mit einer erstrebten Katharsis der Gefühle erklärt, die auf die Theorie von Freud und seinem “ersparten Gefühlsaufwand” zurückzuführen ist.²⁶⁵ Dieser kathartische Gedanke wird in vielen Arbeiten über Humor und im Besonderen dem schwarzen Humor behandelt.²⁶⁶ Susanne Schäfer findet die funktionelle Aufgabe des Schwarzen Humors darin „traurige oder tragische Ereignisse zu verarbeiten.“²⁶⁷ Geoff King benennt das Lachen als eine Art „defense mechanism“²⁶⁸: Schwarzer Humor würde dabei helfen, die Ernsthaftigkeit der behandelten Thematik zu relativisieren (“reducing the weight of seriousness”²⁶⁹) und so eine Art Sicherheitsnetz („safety net“²⁷⁰) für den Zuschauer spannen.²⁷¹

²⁶² Rolf Lohse: Bretons schwarzer Humor und die Académie de l’humour français, in: Ludger Scherer und Rolf Lohse (Hg.) *Avant Garde und Komik*, Amsterdam-New York: Editions Rodopi, 2004, S. 282.

²⁶³ King, Geoff: *Film Comedy*, London: Wallflower Press 2002, S. 76.

²⁶⁴ Steinle, Matthias: Einleitung. In: Heller, Heinz-B., Steinle, Matthias (Hg.): *Filmgenres. Komödie*. Philipp Reclam Junior. GmbH & Co.: Stuttgart, 2005, S. 13.

²⁶⁵ siehe Kapitel V.1.4 DER PSYCHOLOGISCHE ASPEKT DER KOMIK, S. 67.

²⁶⁶ vgl. Ekmann, Bjørn: Schwierigkeiten beim Schreiben eines witzigen Untertitels. In: Unger, Thorsten; Schultze, Brigitte; Turk, Horst (Hg.): *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1995, S. 287.

²⁶⁷ Schäfer, Susanne: *Komik in Kultur und Kontext*, München: iudicium Verlag GmbH, 1996, S. 31.

²⁶⁸ King, Geoff: *Film Comedy*, London: Wallflower Press 2002, S. 195.

²⁶⁹ ebenda, S. 172

Dieser „Fluchtweg“²⁷², den der schwarze Humor bieten kann, ist demnach nur offen, wenn keine emotionale Einfühlung in die Situation passiert - der „Gefühlsaufwand“ in Bezug auf die ernsten, tragischen und brutalen Themen, denen sich der schwarze Humor bedient, muss erspart bleiben.

„L'humour noir est borné par trop de choses, telles que la bêtise, l'ironie sceptique, la plaisanterie sans gravité ... (l'énumération serait longue) mais il est par excellence l'ennemi mortel de la sentimentalité“²⁷³

Schon André Breton sagt, dass der schwarze Humor keinen größeren Feind als die Emotion hat. Es scheint sogar dass je härter, unerbittlicher, „schwärzer“ der Humor ist, desto grotesker die benutzten Verfremdungseffekte.

Der Zuschauer wird daran gehindert, emotional an dem Geschehen teilzunehmen²⁷⁴, sonst würde die Wirkung der Komödie verfehlt werden und sich eine Tragödie daraus entwickeln. Es gilt also, was Henri Bergson so treffend auszudrücken vermag:

„Stellen Sie sich nun abseits, betrachten Sie das Leben als unbeteiligter Zuschauer - und manches Drama verwandelt sich in eine Komödie.“²⁷⁵

Komik braucht, und besonders der schwarze Humor, – um bei Bergson zu bleiben – eine „vorübergehende Anästhesie des Herzens“²⁷⁶.

Schwarze Komödien tendieren dazu, sich kommerziell in einem Grenzbereich zu bewegen.

„Some forms of comedy, such as political satire and black comedy, can be sharp, controversial and, in some commercially or politically risky for those involved.“²⁷⁷

²⁷⁰ King, Geoff: Film Comedy, London: Wallflower Press 2002, S. 172

²⁷¹ In seinem Kapitel „comic relief“ erklärt Geoff King, dass die Komik Erleichterung von sonst zu schweren, bedrückenden Situationen verschaffen kann. (vgl. King, Geoff: Film Comedy, London: Wallflower Press 2002, S. 172 – 180)

²⁷² Autze, Rajan; Müller, Frank: Steintal-Geschichten. Auskünfte zu Ulrich Horstmann, Oldenburg: Igel Verlag Wissenschaft, 2000, S. 67.

²⁷³ André Breton: Anthologie de l'humour noir, Paris: Jean - Jacques Pauvert, 1966, S. 21.

²⁷⁴ Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext, München: iudicium Verlag GmbH, 1996, S. 31/32.

²⁷⁵ Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Die Arche: Zürich, 1972, S. 13

²⁷⁶ ebenda.

²⁷⁷ King, Geoff: Film Comedy, London: Wallflower Press 2002, S. 2

Geoff King begründet dies mit ihren kontroversen Inhalten und Strukturen, die oft schockierend und befremdlich wirken könnten²⁷⁸ Tatsächlich lösen Schwarze Komödien nicht selten ein Gefühl der Unbehaglichkeit bei dem Rezipienten aus. Es wird über Inhalte gelacht, die normalerweise eher gegenteilige Gefühle provozieren sollten: das bewirkt Befremdung, Verwirrung, eine widersprüchliche emotionale Mischlage; man fühlt sich hin- und hergerissen.²⁷⁹ Weiters bemerkt Geoff King, dass bei den Schwarzen Komödien die versöhnlichen Kräfte der typischen Hollywood Komödie fehlen. Tatsächlich gibt es in einer schwarzen Komödie meist wenig Unterscheidung zwischen Gut und Böse, meist passieren im Gegenteil gravierende Überschneidungen. Arvid tötet in *In China essen sie Hunde* in einer Szene eine ganze Rockband, wird im nachhinein jedoch nicht negativ dargestellt und auch nie dafür bestraft – im Gegenteil – in der Endszene ist er der Einzige, der mit dem personifiziertem Gott in den Himmel fahren darf.

Diese latent unangenehme Mischung von Brutalität und Alltäglichkeit, die unter anderem meist den Verfremdungseffekt und somit die Distanz zwischen dem Geschehen und dem Publikum schaffen²⁸⁰, ist zum Beispiel in bekannten Werken des amerikanischen Regisseurs Quentin Tarantino (zum Beispiel in *Reservoir Dogs*, 92' und *Pulp Fiction*, 94') zu beobachten, jedoch genauso in vielen dänischen Komödien. Die Komik fungiert da als destabilisierendes Element: sie bricht die Ernsthaftigkeit der Situation und erzeugt durch beiläufige Alltäglichkeit „moments of discomfort“²⁸¹, da sie den Zuschauer - wie zuvor schon erwähnt - in eine emotionale Mischlage bringt.

Ein Beispiel aus *In China essen sie Hunde*: In der Szene, in der Harald und seine Bande einen ganzen Geldtransporter stehlen, „entsorgt“ Harald die störenden, schwer verletzten Insassen des Geldtransporters, indem er sie wie Müllsäcke von seinem Lastwagen wirft. In dieser Mischung zwischen

²⁷⁸ vgl. Hellenthal, Michael: Schwarzer Humor. Theorie und Definition. Essen: Verl. Die Blaue Eule, 1989, S. 33.

²⁷⁹ King, Geoff: Film Comedy, London: Wallflower Press 2002, S. 196.

²⁸⁰ Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext, München: iudicium Verlag GmbH, 1996, S. 32.

²⁸¹ King, Geoff: Film Comedy, London: Wallflower Press 2002, S. 196.

alltäglich-trivialem und schrecklich-tragischem Material²⁸², wird ersterem mehr Gewicht zugesprochen²⁸³. Dies kreiert eine emotionale Verwirrung, einen Kontrast, der dem komischen Effekt eine Beunruhigung hinzufügt, einen leicht bitteren Beigeschmack.

Die Schwarze Komödie ist ein Grenzfall der Komik: selbst wenn die Zuschauer sich gefühlsmäßig vom Geschehen dissoziieren, sie dazu angehalten werden, kein Mitleid zu empfinden, kann man hier als Reaktion auf die komische Situation nicht mit einem komplett befreiten Lachen rechnen. Um es mit den Worten von Geoff King auszudrücken, die Schwarze Komödie:

“tread an almost unbearable, exquisitely painful line between tragedy, banal awfulness and comedy, at times blending moods in a manner that is uncomfortably awkward and challenging to the viewer.”²⁸⁴

²⁸² Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext, München: iudicium Verlag GmbH, 1996, S. 32.

²⁸³ vgl. King, Geoff: Film Comedy, London: Wallflower Press 2002, S. 186.

²⁸⁴ ebenda, S. 195.

VII. Die Filmanalysen

VII. 1 Italienisch für Anfänger (DK, 2000. R: Lone Scherfig)

VII. 1. 1. Inhaltsangabe

Italien steht sinnbildlich für gutes Essen, schönes Wetter, Kultur und einem „savoir vivre“. So gestaltet es sich auch in der Vorstellung des kleinen Charakterkollektivs, dessen Geschichte in *Italienisch für Anfänger* erzählt wird: Italien bedeutet Wohlfühlen, Italien bedeutet gute Laune - kurz in Italien ist das Leben auf alle Fälle besser und interessanter als der Alltag der Protagonisten. Es wird hier die Geschichte von drei zueinander findenden Liebespaaren erzählt, die sich räumlich und thematisch in und um einen Italienischkurs versammeln.

Sie alle wollen dem tristen Alltag entfliehen und versuchen dies durch das Erlernen einer neuen Sprache zu erreichen. Dieser anfängliche Zeitvertreib wird im Laufe des Films viel mehr noch als ein Hobby: Der Kurs wird zu einer surrealen Traumvorstellung, einem schüchternen Versprechen auf ein aufregenderes, interessanteres Leben. Der vormals lose und bunt zusammengewürfelte Zusammenschluss einer Gruppe einsamer Menschen, bildet sich zu einem Kollektiv, das eines gemein hat: die Sehnsucht nach ein bisschen Aufregung in ihrem Leben und nach einer Person, mit der sie Letzteres teilen können.

Der Film endet mit einem Happy End auf allen Ebenen. Jeder Protagonist findet einen Partner und die finale Venedigreise wird zur Erfüllung ihrer Sehnsüchte: für kurze Zeit können sie dem Alltag entfliehen und ihre romantisch - verklärte Vorstellung von Italien wird zur Realität.

Das ostentative Happy End lässt sich daher im Wesentlichen auf zweierlei Weisen deuten: als utopisch-märchenhafte Überschreitung des Tragisch-Ernsten des alltäglichen Lebens, in der die Kritik an Bestehenden inhärent zum Ausdruck kommt, oder aber als Versöhnung der filmischen Welt mit der realen, wobei Erstere zwar die Härte des Daseins Letzterer als etwas Reales zur Kenntnis nimmt,

dieses aber im hoffnungsvollen Verweis auf die Möglichkeit des Glücks als prinzipiell erträglich ausstellt.²⁸⁵

VII. 1. 2 Die Charaktere

In ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER gibt es keinen dezidiert ausgewiesenen Hauptpersonen. Vielmehr geht es um ein Kollektiv, eine Gruppe von Menschen, die ihre Sehnsüchte und Träume miteinander teilen. Die sechs Personen, um die sich die Geschichte dreht, sind, Andreas Jahn - Sudmann in seiner Analyse des Filmes es sehr treffend ausdrückt: „Allesamt offenbar ‘durchschnittliche’ Menschen“²⁸⁶

Der Film erzeugt Komik zu einem sehr großen Teil über die Gestaltung der Charaktere. Henri Bergson würde vom einem „Automatismus“²⁸⁷ der Personen sprechen. In seinem Buch *Das Lachen* vertritt er die Meinung, dass Komik dadurch erzeugt werde, dass sich mechanische Vorgänge über Lebendiges verlagert. („Was war noch gleich so komisch daran? Daß der lebendige Körper zur Maschine erstarrte.“²⁸⁸) Es hat den Anschein, dass die Charakter in *Italienisch für Anfänger* sich durch ihre sozialen Inkompetenzen verhindert sehen, sich an gegebene Situationen adäquat anzupassen. Sie benehmen sich steif, künstlich, agieren und reagieren mit einer banalen Alltäglichkeit. Dadurch wirken sie oft gefühllos und agieren nur begrenzt empathisch, wirken jedoch vielmehr gleichgültig als boshaft. Bergson meint, Komik brauche eine „vorübergehende Anästhesie des Herzens“²⁸⁹ damit sie sich als Solche bei den Zuschauern entfalten kann. „Was uns erheitert, ist also wieder ein Automatismus.“²⁹⁰

Der Film ist stark auf den Charakteren und deren Beziehung zueinander aufgebaut, wobei die Narration eine eher sekundäre Rolle spielt. Der Plot

²⁸⁵ Jahn - Sudmann, Andreas: Eine Dogma - *romantic comedy*: Lone Scherfigs ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER, in: Glassenapp, Jörn; Lillge, Claudia (Hg.): Die Filmkomödie der Gegenwart, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH. & Co., 2008, S. 157.

²⁸⁶ Jahn - Sudmann, Andreas: Eine Dogma - *romantic comedy*: Lone Scherfigs ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER, in: Glassenapp, Jörn; Lillge, Claudia (Hg.): Die Filmkomödie der Gegenwart, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH. & Co., 2008, 142.

²⁸⁷ vgl. Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Die Arche: Zürich, 1972.

²⁸⁸ ebenda, S. 39.

²⁸⁹ ebenda, S. 13.

²⁹⁰ ebenda, S. 19

ist in wenigen Worten zusammengefasst, man findet keine besonderen Höhepunkte oder ausgeprägten Spannungsmomente.

Auch die sechs Hauptcharaktere machen keine sonderlich wichtigen Entwicklungen durch.

Sie scheinen in einer symmetrischen Figurenkonstellation auf: es gibt sechs Personen, die sich jeweils zu einem Paar formen. Dabei fällt es auf, dass die Paarkonstellationen sich bis zu einem gewissen Grad spiegeln: es gibt immer einen eher hilflosen und humoristischen Charakter und einen seriöseren, gesetzten Charakter, der Halt liefert.

a. Hall - Finn und Karen

Hall – Finn (Lars Kaalund) ist der Manager des Stadionrestaurants, verliert jedoch schon im ersten Drittel des Filmes seinen Job aufgrund seines unfreundlichen Benehmens gegenüber Kunden. Er ist spricht unter den Kursteilnehmern schon am besten Italienisch, folglich wird er als Nachfolger des an einem Herzinfarkt verstorbenen Italienischlehrers auserkoren.

Hall - Finn ist ein aufbrausender, temperamentvoller Charakter. Seine größte Charakterschwäche ist seine Unfähigkeit zur Empathie, die durch seinen übermäßig ausgeprägten Stolz noch verstärkt wird.

Diese unsensible, aufbrausende Seite löst einige humorvolle Situationen aus. Beispielsweise in einer der Anfangsszenen, in der er Gäste des Stadionrestaurants lautstark zurechtweist, obgleich sie nur das Service verlangen, das im Gastronomiebereich selbstverständlich wäre²⁹¹.

Karen (Ann Eleonora Jørgensen) bleibt neben dem Pastor Andreas während der gesamten Dauer des Filmes der stabilste Charakter. Bis auf ihn ist sie die Einzige, die sich in Situationen angebracht zu verhalten weiß. Nachdem sie auf der Beerdigung ihrer Mutter die Schwester Olympia kennenlernt, nimmt sie sich ihrer rührend an. Sie ist keine grundlegend humoristische Figur.

²⁹¹ *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), 37:26 - 38:30

Karens Friseurladen scheint wie der Italienischkurs ein Ort der Begegnung zu sein: jeder der Charaktere geht zumindest einmal hinein und lässt sich von Karen die Haare schneiden.

In der ersten Hälfte des Filmes kümmert sie sich um ihre kranke Mutter, die dann stirbt²⁹². Zuerst denkt Karen, sie habe ihren Tod zu verschulden, da sie auf die Bitte ihrer Mutter hin unerlaubt die Dosis an verabreichten Morphinum gesteigert hat²⁹³. Sie wird jedoch im Laufe des Filmes endgültig von ihrer Schuld befreit.²⁹⁴ Mit dem Tod der Mutter kann sie sich auch von der übermäßigen Verantwortung und Sorge, welche deren Pflege sie gekostet hat, trennen.

Mit ihrem Tod verschwindet auch der wichtigste Hemmfaktor, welcher der aufkeimenden Liebesbeziehung von Hall-Finn und Karen im Weg steht. Die Mutter platzt unangemeldet und hilfsbedürftig in die ersten drei schüchternen Treffen von Hall - Finn und Karen und verzögert somit empfindlich die Entwicklung der romantischen Beziehung.

Doch auch Hall-Finns aufbrausende und unsensible Art droht die Beziehung gleich zu Beginn zu ersticken: Als die Hauptcharaktere durch Zufall alle in dem Italienischrestaurant, in dem Giulia arbeitet, Weihnachten feiern, macht er eine unsensible Bemerkung über ihre soeben verstorbene alkoholranke Mutter²⁹⁵. Karen kann diese mithören, da Hall-Finn durch seine Unbekümmertheit nicht auf seine Umgebung achtet. Auf ihre wütende Konfrontation hin, reagiert Hall-Finn nur mit einem gleichgültigen Stolz. Karen schafft es jedoch, ihm zu verzeihen und Hall-Finn aus Liebe zu ihr seinen Stolz zu überwinden.

²⁹² *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), ca. 51:00

²⁹³ *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), 45:45 - 45:53

²⁹⁴ *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), 1:20:37

„- Ich hab damals das Morphinum hochgedreht.

- Ja ... das ist verboten. Deine Mutter ist an einer Bauchspeicheldrüsenentzündung gestorben.

- Ja, aber

- Ja. “

²⁹⁵ *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), „Hat die gesoffen, wie ein Fisch.“ 1:18:25

b. Olympia und Andreas

Olympia (Anette Støvelbæk) arbeitet als Verkäuferin in einer Bäckerei. In ihrer lebenswert-naiven Art versorgt sie wiederholt und ungefragt ihre Mitmenschen mit mitgebrachten Mehlspeisen. Der Tod ihres tyrannischen Vaters, der zu Beginn des Filmes eintritt, bedeutet - ähnlich wie bei ihrer Schwester Karen - Befreiung und Neuanfang für sie: sie blüht förmlich auf und der Italienischkurs liefert den Raum für ihre seelische und psychische Entfaltung.

Olympia hat einen pränatalen Alkoholschaden: dieses tragische Schicksal berührt den Zuschauer und ihre vormals komischen slapstick-artigen Missgeschicke bekommen eine tragische Konnotation. Sie verliebt sich in den Pastor Andreas, der eine väterlich-zärtliche Zuneigung ihr gegenüber zu entwickeln scheint.²⁹⁶

Olympia ist schwer gezeichnet von ihrem tyrannischen Vater, der sie Zeit seines Lebens unterdrückt, schikaniert und demütigt. Sie wirkt etwas zurückgeblieben, wie ein naives Kind mit großen sozialen Defiziten. Oft sagt sie Dinge, die den Situationen, in denen sie sich befindet, nicht entsprechen. Als sie in ihrer Verzweiflung wegen eines Bleches voll Mehlspeisen, das sie hat fallen lassen, die Anwesenheit des Pastors Andreas aufsucht, um ihr Herz bei ihm auszuschütten, wird den Zuschauern erst bewusst, wie sehr sie ihre motorische und geistige Einschränkung belastet. So entwickelt sie sich im Bewusstsein der Zuschauer von einer lebenswert-humoristischen zu einer zutiefst tragisch-bemitleidenswerten Figur.

Andreas (Anders W. Berthelsen) ist neben Karen die zweite „seriöse“ Figur. Er ist der Hilfspastor in diesem dörflich anmutenden Vorort von Kopenhagen und ersetzt den alten Wredmann, der wegen schlechten Benehmens suspendiert wurde. Er ist zärtlich, aufopfernd, geduldig und

²⁹⁶ *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000): In der Szene am Ende, in der alle beim Essen in Venedig versammelt sind, übergibt Andreas der ungeschickten Olympia beispielsweise die leichter zu essenden Nudeln; und als sie Hilfe suchend zu ihm in die Kirche stürmt, schafft er es, mit viel Mitgefühl und zärtlichen Neckereien ihre Stimmung wieder aufzuhellen: „Leider habe ich keine Blätterteigröllchen, jemand hat Eier daraufgeschmissen.“ (ca. 1:31:00)) ,sodass sie in der anschließenden Szene wieder fröhlich summen kann. (1:32:00)

verständnisvoll. Der perfekte „Seelensorger“²⁹⁷. Obwohl er selbst mit dem Tod seiner Frau zurechtkommen muss, nimmt er sich selbstlos den Problemen seiner Gemeinde an. Schließlich wird er so beliebt, dass er immer öfter gebeten wird, den Posten permanent zu übernehmen. Selbst mit seinem Vorgänger, der nur missgünstig ihm gegenüber ist und in einigen humorvollen Situationen destruktiv versucht, Andreas Position als Pastor zu untergraben²⁹⁸, versucht er mit viel Geduld, Verständnis und Entschlossenheit seinen Frieden zu schließen²⁹⁹.

Ogleich Andreas keine komische Figur ist, reagiert er jedoch in manchen Situationen auf eine Art und Weise, welche die humoristische Komponente des Augenblickes bestärkt. Er zeigt bedingungslose Akzeptanz seiner Mitmenschen und deren Fehler, und so spiegelt er meistens deren „Automatismen“ wider. Er lässt das „unangebrachte“ Verhalten unkommentiert vorbeistreichen oder kopiert es auf eine humoristische Art und Weise.³⁰⁰

Andreas entwickelt zärtliche Gefühle zu Olympia, die durch ihren pränatalen Alkoholschaden besonders viel Zuwendung nötig hat. Sie sucht Schutz bei ihm, der ihr auch diesen gewährt. Er begegnet ihr mit so viel Geduld und Zärtlichkeit wie kein Anderer, besonders wenn man die vorherige Behandlung ihres Vaters im Hinterkopf hat.

²⁹⁷ „Man merkt, dass sie Pfarrer sind.“ Nachdem Andreas Jørgen Verständnis gezeigt hat und neuen Mut eingeflößt hat, den er aufgrund seines Potenzproblems nötig hatte. *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), ca. 1:12:00.

²⁹⁸ Auffällig, wenn Andreas in der Kirche redet: „Das ist ja so primitiv...primitiv!“, wirft Pastor Wredmann dazwischen bei dem ersten Gottesdienst, den Andreas abhalten muss. (13:30) Und als bei dem Begräbnis von Olympias Vater eine Terminüberschneidung mit der Beerdigung des Italienischlehrers entdeckt wird, grinst Wredmann erst einmal süffisant um dann ausgiebig die Trauergäste zu verabschieden und sich für den Irrtum von Andreas zu entschuldigen. (48:41) Noch einmal versucht Wredmann die Zeremonie zu stören, diesmal auf noch kindlichere Art und Weise - er macht störende Geräusche, wird jedoch dann der Kirche verwiesen. (56:11) *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000).

²⁹⁹ *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), ca. 1:22:00 - 1:24:00.

³⁰⁰ Auf den absurd anmutenden Satz von Olympia, ihr Vater hätte kein Wort über seinen Tod verloren, lächelt Andreas nur amüsiert und bekräftigt sie durch die Aussage, dass seine Frau die Welt ebenso unkommentiert verlassen hätte. *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), ca. 44:00 - 44:50.

c. Jørgen Mortensen und Giulia

Jørgen Mortensen (Peter Gantzler) ist der Geschäftsführer des *Scandic Hotels*, welches das Stadionrestaurant, in dem Hall-Finn und Giulia arbeiten, anschließt. Im Laufe des Films wird er von seinem tyrannischen Vorgesetzten „befördert“, bekommt aber nicht etwa mehr Geld.

Er ist ein sehr naiver, gutgläubiger Charakter. Schon allein, wie er sich die Behandlung durch seinen Chef widerspruchslos gefallen lässt, zeigt auf, dass seine Gutmütigkeit ihn oft den Kürzeren ziehen lässt.³⁰¹ So bringt er es weder übers Herz seinen besten Freund Hall-Finn zu feuern, noch sich offen dem Befehl seines Vorgesetzten zu widersetzen.

Ähnlich wie Olympia lässt ihn die Art, wie er die Welt durch einen naiven Filter sieht, als durchwegs positiven und liebenswerten Charakter erscheinen.³⁰² Seine Naivität grenzt jedoch manchmal an einen gewissen beschränkten Automatismus. Etwa, wenn er der Italienerin Giulia vorschlägt, mit ihm den Italienischkurs zu besuchen.³⁰³ Oder wenn er für die einfachsten Vorgehensweisen, die das Umwerben einer Person requirieren, Hilfe und Rat bei Andreas suchen muss.³⁰⁴

Als einfacher und naiver Charakter hat er oft große Probleme sozial zu interagieren, so ist jeder Schritt, den er in Liebesdingen macht, gestellt und auf eine Art und Weise einstudiert. Ebenso zeigt er mit seiner unsicheren und steifen Art in vielen Szenen unangebrachte Reaktionen: So werden Situationen, die Ärger oder Wut verlangen, von ihm demütig und widerspruchslos hingenommen.³⁰⁵

³⁰¹ *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), 41:05 - 41: 49.

³⁰² Er fängt zum Beispiel gleich in einer der Anfangsszenen mit dem ihm unbekannten Andreas ein Gespräch über seinen besten Freund Hall-Finn an. Er ignoriert dabei, dass Andreas unmöglich daran interessiert sein könnte, zumal er neu in der Stadt ist und noch niemanden kennt. Andreas will nur im Hotel einchecken, doch dieses Anliegen wird jedoch vorerst von Jørgen, der mit der potentiellen Kündigung seines besten Freundes beschäftigt ist, ignoriert. Dann wechselt Jørgen urplötzlich das Gesprächsthema und geht auf den Wunsch des verärgerten Andreas betont zuvorkommend ein. *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), ca. 2:10 - 3:30.

³⁰³ *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), 1:05:30.

³⁰⁴ „Vielleicht sollte ich sie fragen, ob sie Lust hat, mit mir spazieren zu gehen.“ *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), 1:25:00.

³⁰⁵ Jørgen merkt selber, dass die Beförderung zum Konferenzassistenten ihm keine Vorteile, wenn dann eher Nachteile, bringt. Er bedankt sich dennoch sehr freundlich bei seinem Vorgesetzten, der ihn mit qualmender Zigarette bei seinem Abendessen gestört hat. *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), 41:05.

Nach dem Eingeständnis, das er Hall-Finn und Pastor Andreas bezüglich seiner sexuellen Probleme macht, bekommt man als Zuschauer auch Mitleid mit ihm.

Giulia (Sara Indrio Jensen) ist die positivste und deshalb auch eine sehr unbeschwerter Figur in dem Kollektiv in *Italienisch für Anfänger*. Als gebürtige Italienerin ist sie die Letzte, die zu dem Italienischkurs stößt. Sie konnte sich jedoch durch ihre Freundschaft mit Hall-Finn und ihrem Interesse an Jørgen Mortensen schon früher in die Gruppe integrieren. Zu Beginn des Filmes arbeitet sie mit Hall-Finn in dem Stadionrestaurant, kündigt jedoch aus Loyalität zeitgleich mit Hall-Finns Entlassung. Giulia ist an sich keine komische Figur. Sie ist lebensfroh, sympathisch, kann sich durchsetzen und weiß, was sie will: Selbst als Hall-Finn wiederholt ihre Zuneigung zu Mortensen belächelt, der sehr viel älter und bei weitem nicht so attraktiv ist wie sie, lässt sie sich nicht davon abbringen.

„Subtextuell wird nahegelegt, dass es die lange sexuelle Abstinenz ist, die die gläubige Italienierin anziehend findet“³⁰⁶

So findet Andreas Jahn-Sudmann in seiner schon zuvor erwähnten Analyse des Filmes eine Erklärung für die plötzlich und unmotiviert aufkommende Liebe zu Mortensen in ihrer religiösen Einstellung: sie ist sehr katholisch und sucht oft Zuspruch in ihren Gebeten zu Gott. Als Katholikin lehnt sie auch den Sex vor der Ehe ab und hat allgemein eine verhaltene Meinung zu den fleischlichen Gelüsten. Diese Deutungsweise ist durchaus plausibel. Eine andere Perspektive wäre, dass es für sie reizvoll sein könnte, die Exklusivität in einer Liebesbeziehung zugesichert zu bekommen. Sie deutet in einem Dialog mit Mortensen an, die „Richtige“ für ihn zu sein, und hat vor, Mortensens Problem zu lösen. Somit will sie sich einen speziellen Platz sichern, indem sie ihn „retten“ will. Mortensen wirkt so gerade wegen seiner sexuellen Probleme umso attraktiver für Giulia.

³⁰⁶ Jahn-Sudmann, Andreas: Eine Dogma - *romantic comedy*: Lone Scherfigs ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER, in: Glassenapp, Jörn; Lillge, Claudia (Hg.): Die Filmkomödie der Gegenwart, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH. & Co., 2008, S. 156.

Mortensen und Giulias gegenseitige Zuneigung beginnt plötzlich und unerwartet. Sie verliebt sich in Jørgen Mortensen, als sie zufällig mit anhört, wie er ihrem gemeinsamen Freund Hall-Finn gesteht, dass er unter Potenzproblemen leide und aus diesem Grund seit vier Jahren keinerlei sexuellen Kontakt hatte³⁰⁷. Andreas Jahn-Sudmann bezeichnet die Szene „eine der wohl komischsten Szenen des Films“³⁰⁸: es wirkt, als ob Giulia kurzerhand beschließen würde, sich in Mortensen zu verlieben. Es passiert unvermittelt und ohne ersichtlichen kausalen Zusammenhang, bricht die Erwartungshaltung des Publikums und liefert einen Überraschungsmoment.

Ihre Liebesbeziehung gestaltet sich alles andere als aufregend, prickelnd. Dem Zuschauer werden keine großen Gefühle vermittelt und nur verhaltene und verkrampfte Aufeinandertreffen werden gezeigt. Selbst der Heiratsantrag von Mortensen am Ende des Filmes wirkt - entgegen der Konventionen einer Liebeskomödie - durch den zögerlichen und schüchternen Ausdruck eher wie eine beiläufige Frage als ein festliches Zeremoniell. Ihre Antwort kommt ebenso schnell wie sein Antrag: sie behauptet zwar, darüber nachdenken zu müssen, das stellt sich aber nur als ein rein formelles kleines Augenzwinkern heraus: Sie verschwindet für ein paar Sekunden um die Ecke und sagt dann „Si“. Selbst nach der positiven Zusage kommt kein, wie er zu erwarten gewesen wäre, romantischer, ihre Liebe besiegelnder Kuss. Das Liebespaar begnügt sich mit einer innigen Umarmung.³⁰⁹

³⁰⁷ *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), ca. 26:00.

³⁰⁸ Jahn - Sudmann, Andreas: *Eine Dogma - romantic comedy*: Lone Scherfigs ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER, in: Glassenapp, Jörn; Lillge, Claudia (Hg.): *Die Filmkomödie der Gegenwart*, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH. & Co., 2008, S. 155.

³⁰⁹ *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), 1:40:00 - 1:42:40.

VII. 1. 3 Einflüsse und Hintergründe

a. Dogma und der Authentizitätsanspruch

Italienisch für Anfänger wird allgemein ins Genre der romantischen Komödie gereiht.

Wenngleich von der Regisseurin Lone Scherfig als *Dogma* Film gedacht, widerspricht er vor allem inhaltlich vielen Regeln des Manifests.

Vordergründig ist für Jahn-Sudmann, der in seiner Analyse hauptsächlich die Vereinbarkeit von Komödie und Realismus untersucht³¹⁰, die allgemein vorgenommene Genrezuteilung des Filmes.

„ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER (...) wurde in der internationalen Filmkritik ganz selbstverständlich als Komödie beziehungsweise als *romantic comedy* behandelt.“³¹¹

Die achte Regel des *Dogme95* Manifests³¹² verbietet ausdrücklich Genrefilme; wenn man jedoch den Gesamtkorpus der *Dogma* Filme betrachtet, kann man kaum einen ausmachen, der strikt allen selbstaufgelegten Regeln von Lars von Trier und Thomas Vinterberg entspricht. Jahn-Sudmann Andreas nennt dies in seiner Filmanalyse den „für jeden Dogma - Regisseur obligatorischen Regelbruch“³¹³. Lone Scherfig führt diese Diskussion ad absurdum, indem sie kurzerhand behauptet:

„Also, the more I work with Dogme, the more it occurs to me that Dogme itself is a genre. And the more Dogme films that are made, the more you have to fight them, otherwise they become a system too.“³¹⁴

Neben den ganzen Diskussionen gilt *Italienisch für Anfänger* noch immer als ein Film, der unter den Gesichtspunkten der *Dogma* Bewegung

³¹⁰ zur Vertiefung: Jahn - Sudmann, Andreas: Eine Dogma - *romantic comedy*: Lone Scherfigs ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER, in: Glassenapp, Jörn; Lillge, Claudia (Hg.): Die Filmkomödie der Gegenwart, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH. & Co., 2008.

³¹¹ Jahn - Sudmann, Andreas: Eine Dogma - *romantic comedy*: Lone Scherfigs ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER, in: Glassenapp, Jörn; Lillge, Claudia (Hg.): Die Filmkomödie der Gegenwart, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH. & Co., 2008, S. 140. Und zur Vertiefung der Problematik inwiefern der Film wirklich zu diesem Genre gezählt werden kann, welche Abweichungen er in seiner Struktur aufweist und vor allem im Umgang mit dem Humor, vgl. ebenda, S. 139 – 159.

³¹² Kelly, Richard: *The name of this book is Dogme95*, London: faber and faber, 2000, S. 227

³¹³ ebenda, S. 140.

³¹⁴ ebenda, S. 127.

gemacht wurde³¹⁵, mehr noch, er gilt als der beim Publikum beliebteste *Dogma* Film überhaupt³¹⁶.

Mich interessiert hier weniger die Genreproblematik – außer im Kontext von internationalen Filmtrends und der Globalisierung der Filmwirtschaft (Zuteilung in Genres als Zeichen der Mainstreamfilmkultur) - sondern mehr die Merkmale der *Dogma* Bewegung in *Italienisch für Anfänger*.

Lone Scherfig, die in Interviews selbst betont, dass es sich bei *Italienisch für Anfänger* um eine *Dogma* Komödie handelt, stellt den Authentizitätsanspruch des Filmes an gehobener Stelle. Ganz im Sinne von *Dogme95* widersetzt sich *Italienisch für Anfänger* in vielerlei Hinsicht dem illusionistischen Mainstreamkino à la Hollywood. Neben dem Streben nach Realismus, der sich durch realistische, alltägliche Dialoge und einer unauffälligen Kameraästhetik manifestiert, liegt der dramaturgische Fokus auf den Schauspielern und deren Performance und nicht, wie in Hollywood üblich, auf dem narrativen Geschehen.

b. Frühere Einflüsse

In diesem Kapitel wird *Italienisch für Anfänger* in zwei Traditionen des dänischen Kinos verortet:

Einerseits der Komödie, die seit Stummfilmzeiten in Dänemark eine große Rolle einnimmt. Hier seien besonders die Filme um das Charakterduo *Pat und Patachon* und etwas später die erfolgreiche Serie über die *Die Olsen Bande* erwähnt. Beides in mittelständig bis bescheidenen sozialen Milieus, mit „normalen“ Charakteren spielend.

Die zweite filmische Tradition ist der soziale Realismus im dänischen Film, der sich ab den 60ern entwickeln konnte. Die Filmcharaktere sind oft klischeehaft gezeichnete, durchschnittliche Leute in ebenfalls einfachen bis mittelständigen sozialen Milieus und einer betont realistisch gezeigten Umgebung. Auch die Charaktere in *Italienisch für Anfänger* werden einfach

³¹⁵Kelly, Richard: *The name of this book is Dogme95*. London: faber and faber, 2000, S. 9 und Kapitel II.5. DOGMA 95, S. 37.

³¹⁶ vgl. Jahn - Sudmann, Andreas: *Eine Dogma - romantic comedy*: Lone Scherfigs ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER, in: Glassenapp, Jörn; Lillge, Claudia (Hg.): *Die Filmkomödie der Gegenwart*, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH. & Co., 2008, S. 140.

und unpsychologisch dargestellt und sind Träger einer „Imagination kultureller Identität“.³¹⁷

Sie sind einem monotonen und tristen Alltag untergeordnet und haben meist ein trauriges Schicksal vorzuweisen, dem sie sich vorerst willenlos unterordnen. In ihrer depressiven Einsamkeit gefangen, sind sie in einer gewissen Starrheit oder Unfähigkeit zur Veränderung gefangen.

Katalysator des Geschehens ist dann meist das Motiv der Reise als „Überwindung der Einsamkeit“³¹⁸, das hier sehr bildhaft mit der finalen und stark ersehnten Reise nach Venedig dargestellt wird. Man kann sie jedoch auch als abstrakte Reise zur Erreichung des persönlichen Glücks interpretieren: Die Figuren entscheiden sich kurzerhand, dass sie eine Chance auf Glück und Zweisamkeit haben. In den Worten der Regisseurin Lone Scherfig:

„My film is about people deciding that they have the possibility of becoming very happy, and taking that chance.“³¹⁹

c. Der Trend zur Internationalisierung

Italienisch für Anfänger partizipiert bei dem seit den 90ern vorherrschenden Trend zur Internationalisierung der dänischen Filmproduktion³²⁰.

„ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER spiegelt darüber hinaus noch eine weitere Entwicklung des zeitgenössischen dänischen Films wider: den Trend zur Internationalisierung der Filmproduktion über die Adaptation ästhetischer Mainstream-Strategien nach dem Vorbild Hollywoods beziehungsweise einer auf eine internationale Auswertung ausgerichteten TV-Produktion. Kurz: Es gilt, mit Filmen aufzuwarten, die von einer globalen Zuschauergemeinde verstanden werden können, was voraussetzt, dass international verbreitete Erzählkonventionen berücksichtigt und solche Aspekte außen vor

³¹⁷ Jahn - Sudmann, Andreas: *Eine Dogma - romantic comedy*: Lone Scherfigs ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER, in: Glassenapp, Jörn; Lillge, Claudia (Hg.): *Die Filmkomödie der Gegenwart*, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH. & Co., 2008, S.152.

³¹⁸ ebenda.

³¹⁹ Kelly, Richard: *The name of this book is Dogme95*, London: faber and faber, 2000, S. 126.

³²⁰ Zur Internationalisierung des dänischen Filmes: vgl. Hjort, Mette; Bondebjerg, Ib: *The Danish Directors. Dialogues on a Contemporary National Cinema.*, Bristol: Intellect Books, 2001. S. 16 - 22.

gelassen werden, welche Segmente eines internationalen Publikums abschrecken oder irritieren könnten.“³²¹

Es werden international verständliche Erzählkonventionen angenommen, die nicht zuletzt durch die Genre-Verortung des Filmes gewährleistet werden. Der Fokus der Narration liegt auf dem romantischen Geschehen der Protagonisten, wir erleben eine eher unauffällige Kameraästhetik und Montage, die mit vielen Close Ups und einer Vernachlässigung des Raumes das psychologische und emotionale Geschehen der Charaktere in den Vordergrund stellt: „eine Ästhetik, die vor allem durch nahe Einstellungen eine Konzentration auf das Intime erkennen lässt.“³²²

Extreme Tabubrüche, die ein durchschnittliches Publikum abschrecken könnten, unkonventionell artistische Dekoration, Montage oder Kamerahandhabung werden vermieden. Die behandelten, sehr populären Themen von Liebe, Glaube und Familie werden oberflächlich behandelt.

Auch die Dogma-typische handgeführte Kameraästhetik wirkt hier sehr methodisch und klar eingesetzt. Bei emotionaleren Szenen wackelt die Kamera mehr, bei ruhigeren, kontemplativen Sequenzen hingegen wird die Kamera dementsprechend stabil gehalten. Durch das gezielte und methodische Einsetzen der Kamera als Stilmittel fällt der intendierte puristische Realismusfaktor der *Dogme95*, der die Handkamera aus ideellen Gründen vorschreibt, weitgehend weg.

Wir haben es hier, wie Andreas Jahn-Sudmann in seiner Analyse von *Italienisch für Anfänger* sehr treffend bemerkt, „eher eine unauffällige und mainstreamhaft - konventionelle Ästhetik“³²³

Dennoch bleibt *Italienisch für Anfänger*, wie im vorangegangenen Punkt ausgeführt wurde, gewissen dänischen Filmtraditionen treu und kann sich klar als *dänischer* Film von einer konventionellen Mainstream-Produktion abheben.

³²¹ Jahn - Sudmann, Andreas: Eine Dogma - *romantic comedy*: Lone Scherfigs ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER, in: Glassenapp, Jörn; Lillge, Claudia (Hg.): Die Filmkomödie der Gegenwart, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH. & Co., 2008, S. 153.

³²² Jahn-Sudmann Jahn - Sudmann, Andreas: Eine Dogma - *romantic comedy*: Lone Scherfigs ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER, in: Glassenapp, Jörn; Lillge, Claudia (Hg.): Die Filmkomödie der Gegenwart, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH. & Co., 2008, S. 153.

³²³ ebenda, S.144.

Insgesamt könnte man vor dem Hintergrund des Gesagten die These aufstellen, dass ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER wie auch die Dogma-Filme DAS FEST oder MIFUNE eine auch für das zeitgenössische europäische Kino signifikante Produktionsstrategie erkennen lassen: Einerseits bleiben sie, nicht zuletzt durch den Realismusbezug, einer jeweils national geprägten Traditionslinie des europäischen *art cinema* klar verbunden, das sich immer auch über die Abgrenzung zum internationalen Mainstream-Film definierte; andererseits integrieren sie gleichzeitig im Sinne einer *cross over* Strategie jene populären ästhetisch-narrativen Strategien, wie sie auch für das gegenwärtige US-amerikanische Independent-Kino kennzeichnend sind.³²⁴

VII. 1. 4 Kamera und Schnitt

Neben dem Streben nach Realismus bricht der Film mit einer herkömmlichen, auf das narrative Geschehen gerichteten Dramaturgie, indem der Fokus auf die Schauspieler und deren Performance gerichtet bleibt. Das wird unterstützt mit der unauffälligen Digitalästhetik der Kamera und zahlreiche Close Ups, die physische Nähe zur Kamera und zu dem Zuschauer kreieren. Auch das ist ein Merkmal der *Dogma* Bewegung.³²⁵

„In Dogme filmmaking, performances are recorded using unobtrusive digital camera, thus creating a physically close relationship between the camera and the actors.“³²⁶

Der Raum wird größtenteils vernachlässigt, die Kamera folgt den Schauspielern und Emotionen und Gesichtsausdrücke werden durch nahe Einstellungen eingefangen. Gleichzeitig kann man die *Dogma*-typische Handkameraästhetik beobachten. Es wirkt jedoch nie zu bemüht oder übertrieben. Die Kamera passt sich weitgehend an die Narration an. Sie dient zur emotionalen Unterstützung bei dramatischeren Szenen, welche die Kameraführung deutlich unruhiger und hektischer werden lassen.

³²⁴ Jahn-Sudmann Jahn - Sudmann, Andreas: Eine Dogma - *romantic comedy*: Lone Scherfigs ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER, in: Glassenapp, Jörn; Lillge, Claudia (Hg.): Die Filmkomödie der Gegenwart, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH. & Co., 2008, S. 153.

³²⁵ Eine sehr gängige Stilistik bei den *Dogma* Filmen, wie man sie auch bei *Idioten* (DK, 1998) von Lars von Trier auffinden kann. „The creation of intimacy in THE IDIOTS is linked to the discussion of von Triers redefinition of the intimate chamber space, realised through his use of empty space in a middle class living room, and the fusion between the actors silence and the filmmakers use of close - up.“ (Laasko, Hanna: Lars von Triers *Idioten* (1998) in: Tytti, Soila (Hg): The Cinema of Scandinavia. London: Wallflower Press, 2005. S. 203.)

³²⁶ Laasko, Hanna: Lars von Triers *Idioten* (1998) in: Tytti, Soila (Hg): The Cinema of Scandinavia. London: Wallflower Press, 2005, S. 204.

Bei ruhigen und kontemplativen Szenen hingegen wird auch das Bild ruhiger.

Im Allgemeinen bleiben Kamera und Montage der Narration untergeordnet und sind eher unauffällig gehalten: Es gibt keine Überdramatisierung oder Überästhetisierungen, im Vordergrund steht eine dem Realismus verbundene Stilistik.

VII. 1. 5 Dialoge und Narration

Ebenfalls ein Merkmal der Dogma Filme ist, dass das Hauptaugenmerk des Geschehens sich auf die Figuren konzentriert, wobei keinem Charakter mehr Gewicht zugesprochen wird wie dem anderen.

Es geht um ein Kollektiv - eine Gruppe von Charakteren ohne ausgewiesene Hauptfigur(en). Sie machen - entgegen der konventionellen Hollywood-Dramaturgie - im Laufe des Filmes keine extremen Persönlichkeitswandel durch und müssen auch keine wirklichen Krisen bewältigen. Selbst der Tod von Verwandten (das schon zuvor erwähnte Ableben der Eltern von Karen und Olympia) löst keine emotionalen oder persönlichen Krisen aus, fordert keine drastischen „*turning points*“ heraus, sondern hilft lediglich schon vorhandene Entwicklungen zu erleichtern. Sinngemäß gestaltet sich die Narration: neben den Charakteren wird das dramaturgische Geschehen im Hintergrund gehalten. Die Geschichte entwickelt keine übermäßigen Höhepunkte, spektakulären Wendungen oder enthält spannungsgeladenen Szenen.

Auch die behandelten Themen sind welche, die üblicherweise in den Dogma-Filmen anzutreffen sind: es geht um Familie, Einsamkeit und Glauben.

Zu der zuvor erwähnten alltäglichen Gleichgültigkeit - oder Henri Bergsons „Automatismus“ - mit der die Figuren in *Italienisch für Anfänger* agieren, kommt auch eine gewisse Naivität im Sinne von einer vereinfachten Weltanschauung hinzu, welche besonders bei den Dialogen hervorsticht. So zeichnen sie sich Letztere durch eine in ihrer Banalität fast schon absurden Logik aus.

Oft resultieren sie in einem absurd-sinnlosen weitgehend nicht

informativen Small-Talk und dienen dementsprechend wenig bis gar nicht der dramaturgischen Entwicklung der Narration:

„Toll, dann wird der Kurs nicht gestrichen - die ist ja so sprachbegabt“ - der Kommentar der ebenfalls am Kurs teilnehmenden Kirchendienerin auf die Nachricht, dass die Italienerin Giulia dem Italienischkurs beitreten wird³²⁷.

In einem weiteren Beispiel, ein Dialog von Andreas und Olympia:

„Meine Frau, die ist im Mai gestorben. -Mein Vater ist auch gerade gestorben. -Ach, ja ...
-Er hatte kein Wort darüber verloren. -Das hatte meine Frau auch nicht.“³²⁸

Diese absurde Logik, da sie in ihrer Einfachheit und ihrem „Automatismus“ unangebracht wirkt - wie sollte denn der Vater oder die Ehefrau ihren Tod groß kommentieren? - macht einen Großteil der Komik von *Italienisch für Anfänger* aus.

³²⁷ *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), 1:35:10.

³²⁸ *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), 44:00.

VII. 1. 6 Die Komik

a. Elemente des Tragischen

Der Humor in *Italienisch für Anfänger* ist keineswegs einer, bei dem man sich bemüßigt fühlt, lauthals loszulachen. Zu oft werden humoristische Situationen von ernsten, fast schon tragischen Elementen abgelöst oder überschattet. Andreas Jahn-Sudmann beschreibt sehr treffend dass „sich das Tragische gewissermaßen mit Verzögerung vor das Komische“³²⁹ schiebt.

„Aber sowohl das Komische als auch das sich anbahnende Romantische sind anfänglich alles andere als heiter und unbeschwert zu rezipieren. Zu sehr ist beides mit tragisch - ernsthaften Momenten verwoben“.³³⁰

Dieses Wechselspiel zwischen Tragischem und Komischen wird besonders bei Olympia ersichtlich, die uns als ungeschickter, aber liebenswerter Charakter vorgestellt wird. Wir können schmunzeln über ihre fast kindliche Ungeschicktheit. Auch Andreas, der eine väterlich-fürsorgliche Zuneigung für Olympia hegt, neckt sie hin und wieder wegen ihrer Tollpatschigkeit.³³¹ Im Zuge des Fortschreitens der Geschichte müssen wir jedoch erfahren, dass es einen sehr ernsten Grund für ihren vormals als liebenswert empfundenen Fehler gibt: Sie leidet vermutlich an einem pränatalen Alkoholschaden, bedingt durch das exzessive Trinken der Mutter während der Schwangerschaft.³³² Diese nicht selbstverschuldete Ursache erscheint dem Zuschauer sehr tragisch, da schon vor ihrer Geburt Olympias Schicksal von ihrer egoistischen Mutter beeinflusst wurde. Auch wird in der Szene, in der sie fluchtartig die Bäckerei und das Backblech mit

³²⁹ Jahn - Sudmann, Andreas: *Eine Dogma - romantic comedy*: Lone Scherfigs ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER, in: Glassenapp, Jörn; Lillge, Claudia (Hg.): *Die Filmkomödie der Gegenwart*, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH. & Co., 2008, S. 143

³³⁰ ebenda, S. 142

³³¹ Andreas tröstet Olympia, die gerade ein Backblech voll Blätterteigröllchen und im Anschluss Eier auf den Boden fallen hat lassen: „Leider habe ich keine Blätterteigröllchen. Jemand hat Eier daraufgeschmissen.“ *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), 1:32:05.

³³² „- Ist dir aufgefallen, wie ungeschickt sie ist?

- Ja, ja ich kenne sie aus dem Italienischkurs.

- Hm ... das hat sie bestimmt von unserem Vater.

- Ja ... Oder von eurer Mutter. Pränataler Alkoholschaden.

- Alkoholschaden?

- Hmhm ... das ist nicht ungewöhnlich.“ *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), 1:20:17.

dem Gebäck, das sie soeben hat fallen lassen, verlässt, ersichtlich, wie sehr sie ihre Schwäche belastet. Schutz und Trost sucht sie bei ihrem (fast) Geliebten Pastor Andreas, dem sie beichtet, wie sehr sie ihre motorischen Unzulänglichkeiten in ihrem beruflichen und persönlichen Leben hemmen.³³³

Ein weiteres Beispiel findet sich in einer Szene zwischen Hall-Finn und seinem besten Freund Jørgen Mortensen:

Letzterer erzählt Hall-Finn von seinen Potenzproblemen, einem Thema, das sehr bedrückend und heikel ist.³³⁴ Hall - Finn merkt vorerst nicht, dass sein Freund etwas auf dem Herzen hat, und hört nur mit einem Ohr zu.

„Was Ernstes? - Ja. -Was, bist du vielleicht impotent? -Ja.“

Hall-Finn ist ein Charakter, der aufbrausend, egoistisch und deswegen nur wenig empathische Fähigkeiten hat: Überfordert von der plötzlichen Bejahung seiner leichtfertig-scherzhaften Bemerkung, ratet er Jørgen lediglich, wieder „rauf aufs Pferd“ zu steigen, obgleich dieser - aus dem unsicheren Gesichtsausdruck heraus zu schließen - einen fundierten Rat erwartet hatte.

Hier wird mit der tragischen Konnotation der Potenzprobleme des sympathisch gezeichneten Jørgens gespielt und der überraschenden Bejahung einer scherzhaften Frage und der darauffolgenden ungeschickten Reaktion von Hall-Finn. Mit diesem Beispiel komme ich zum nächsten Kapitel.

b. Unerwartetes Verhalten

Auffällig bei der Rezeption der Komik in *Italienisch für Anfänger* ist die Alltäglichkeit und der fast schon banale Realismus, welche die Interaktionen der Figuren bestimmen. Das verursacht einen Verfremdungseffekt beim Rezipienten - tragische, traurige oder zeremonielle Szenen verlieren ihre emotional aufgeladene Färbung und werden komisch.

³³³ Mir fällt alles runter, ich kann keine Ordnung halten, ich kann nicht mal richtig schreiben“ *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), 1:30:00 – 1:32:10.

³³⁴ *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), 25:30 – 27:00.

- Das Zeremoniell brechen

Schon in der ersten Szene wird eine an sich zeremonielle Situation humoristisch gebrochen. Um es in den Worten von Franz Forster zu sagen:

„Indem der angemaßte Wert von der angemäßen Höhe heruntergestürzt wird auf die ihm wirklich zustehende niedrigere Wertebene, wird an ihm eine komische Entlarvung durchgeführt“.³³⁵

Nachdem Andreas den feuchten Rednerpult in der Kirche bemerkt, erklärt die Kirchendienerin: „Pastor Wredmann hat eine sehr feuchte Aussprache beim Predigen. Er kann sehr ... engagiert sein.“³³⁶ Die zwei Charaktere befinden sich in einer Kirche, einem sehr heiligen, zeremoniellen Ort - einem Ort der Andacht und des Glaubens. Die dritte Person, deren Gewohnheiten hier analysiert werden, ist Pastor Wredmann, ebenfalls ein Mann der Kirche. Die Aussage der Kirchendienerin ist einfach, simpel, alltäglich. Sie will keinesfalls den Pastor bloßstellen, vielmehr hat man den Eindruck, sie tätigt diese Aussage der einfachen Vollständigkeit halber.³³⁷ Der besagte Pastor Wredmann kommt im Anschluss aus der Toilette und wir sehen noch, wie er sich die Hose zumacht. Diese einfache, alltägliche Handlung fällt in der Situation auf. Sie besticht durch ihre absolute Unangebrachtheit hinsichtlich des fast förmlichen Anlasses (erstes Kennenlernen an einem heiligen Ort) und der befremdenden Körperlichkeit mit der sich der Zuschauer plötzlich konfrontiert sieht. Es wirkt unangenehm, den Pastor - vor allem, da er ein erstes Mal im Bild zu sehen ist - gleich in einer so menschlichen und intimen Situation wie den Gang zur Toilette, kennenzulernen.

Die Komik entspringt hier also sowohl dem Nicht-Erfüllen einer bestimmten zu erwartenden Verhaltensnorm (etwa den Vorfall pietätvoll zu ignorieren) als auch dem Ausbleiben einer nahe liegenden affektiven Reaktion (ein Lachen, Schmunzeln, etc.)³³⁸

³³⁵ Forster, Franz: Studien zum Wesen von Komik, Tragik und Humor. Das Humorspiel als Dramenart. Dissertation, Wien: Verlag Notring, 1968, S. 4.

³³⁶ *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), 0:20

³³⁷ Auch Andreas Jahn-Sudmann ist derselben Ansicht: vgl. Jahn - Sudmann, Andreas: Eine Dogma - *romantic comedy*: Lone Scherfigs ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER, in: Glassenapp, Jörn; Lillge, Claudia (Hg.): Die Filmkomödie der Gegenwart, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH. & Co., 2008, S. 150.

³³⁸ Jahn - Sudmann, Andreas: Eine Dogma - *romantic comedy*: Lone Scherfigs ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER, in: Glassenapp, Jörn; Lillge, Claudia (Hg.): Die Filmkomödie der Gegenwart, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH. & Co., 2008, S. 150.

Auch ein weiteres Beispiel zeigt die Störung einer zeremoniellen, religiösen Inszenierung durch unangemessenes Verhalten. Andreas hält seine erste Predigt vor einem sehr schmalen Publikum von zwei Nonnen, zwei Stammgästen des Stadionrestaurants, der Kirchendienerin und dem hämischen und destruktiv agierenden Ex-Pastor Wredmann (er unterbricht Andreas inmitten seiner Predigt und widerspricht vehement seinen Aussagen). Diese Situation wirkt absurd, da man sich aufgrund der Feierlichkeit des Anlasses mehr Interessenten erwartet. Als der Gottesdienst wegen mangelnder Teilnehmer abgebrochen wird, wendet sich die Kirchendienerin an die zwei noch verbliebenen Anwesenden: „Ihr hättet länger schlafen können. - Macht nichts, dann gehen wir trainieren“.

Dieser Dialog suggeriert, dass die Predigt mit einem Fußballtraining gleichzustellen ist. Neben dem unpassenden Inhalt wird die komische Wirkung durch seine beiläufig vorgebrachte Art verstärkt.³³⁹

- Situative Unangebrachtheit

Die Charaktere in *ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER* fallen auf durch ihr unangemessenes Verhalten. Sie scheinen sich oft nicht an die Gegebenheiten anpassen zu können. Wenn Empathie, Trauer oder Mitgefühl in der westlichen Gesellschaft als angebracht gelten würden, zeichnet sich ihr Verhalten oft dadurch aus, dass sie sich in alltägliche und banale Verhaltensmuster zurückziehen.

Hier können wir Henri Bergson „Automatismustheorie“ zur Erläuterung herholen, mit dem Unterschied, dass *Italienisch für Anfänger* keinesfalls moralische oder volkserzieherische Ambitionen hegt.³⁴⁰

Die Charaktere verändern sich im Laufe der Geschichte nicht und bleiben in einer inflexiblen Steifheit. Das Verhalten der Charaktere ist mehr als

³³⁹ *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), 13:09 – 14:20.

³⁴⁰ Bergson behauptet in seiner Humortheorie, dass die Funktion des Lachens rein nützlich und sozialer Natur ist. Wir lachen über Automatismen und „Starrheiten“ - Dinge, die nicht in das jeweilige soziale Gefüge passen - und erzwingen durch deren Preisgabe an die Lächerlichkeit die verlachte Person zur wieder Einfügung in die Gesellschaft. vgl. Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Die Arche: Zürich, 1972.

angelernte unbewusste „Überanpassung“ an den gesellschaftlichen Alltag zu verstehen: sie sind in ihrer „Starrheit“ unfähig, sich an ungewöhnliche Situationen anzupassen. Bergson nennt dies die „Versteifung des Charakters“³⁴¹

So ist Olympias erster Satz nach dem tödlich verlaufenden Herzinfarkt des Italienischlehrers, ein im höflichen Plauderton vorgebrachtes: „Sind Sie auch zum ersten Mal im Italienischkurs?“³⁴²

Hier wäre statt alltäglichem Smalltalk eine passendere Reaktion wie zum Beispiel betretenes Schweigen oder Sorge um den zusammengebrochenen Italienischlehrer zu erwarten.

Auch bei Charakteren, die in der Narration einen „seriöseren“ Part einnehmen kann man dieses unangemessene Verhalten in bestimmten Situationen beobachten.

Das Pärchen Hall-Finn und Karen macht - verglichen mit den Beziehungen der anderen Zweierkonstellationen - die „normalste“ (in dem Sinne, dass sie weitgehend den Konventionen einer Hollywood - Produktionen entspricht) Liebesentwicklung durch. Das Paar schläft zum ersten Mal im Seminarraum des Italienischkurses miteinander.³⁴³ Obwohl Karen durch ihre Blicke, ihre offensive Körperhaltung und ihre Sprache („dafür ist dein Tisch sauber“) eindeutig signalisiert, dass sie bereit ist, mit Hall-Finn intim zu werden, scheint er zuerst nervös auszuweichen, indem er eine verärgerte Bemerkung über den Dreck, den die Theatergruppe in dem Seminarraum hinterlassen hat, macht.

Hall-Finn agiert so gegen die eigentliche Figur-Grund-Konstellation³⁴⁴ (er wird als sehr forsch und mutig gezeichnet), scheint plötzlich Schwierigkeiten mit der Intimität, die von Karen ausgeht, zu haben.

Ein anderer Aspekt entwickelt ebenfalls durch seine Widersprüchlichkeit eine komische Wirkung: diese sehr alltägliche und banale Bemerkung über die unordentliche Theatergruppe scheint in der Situation - die durch die Handlung eigentlich sexuell aufgeladen sein sollte - sehr deplatziert.

³⁴¹ Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Die Arche: Zürich, 1972, S. 21.

³⁴² *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), 20:48.

³⁴³ *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), 1:06:48.

³⁴⁴ siehe Kapiel V.3.1 „VERKEHRTE WELT“, S. 70.

Einerseits ist es ein unangemessenes Verhalten seinerseits, andererseits haben die zwei Charaktere vorerst parallel nebeneinander stehende Handlungsabsichten und Gefühlslagen - Karen will intim werden und Hall-Finn ist mit seinem Ärger beschäftigt. Doch als sie auf seinem Schreibtisch platz nimmt, lässt auch Hall-Finn sich nicht mehr ablenken.

Im Laufe der Geschichte werden Hall - Finn und Karen ein zweites Mal intim: Dieses Mal ist es der gewählte Ort, der für ein Liebesspiel gänzlich unangemessen scheint.

Hall-Finn – in Kontrast zu seinem vorherigen Ärger über den dreckigen Seminarraum - entscheidet sich bei der sich erneut anbahnenden sexuellen Begegnung mit Karen für eine unhygienisch aussehende Matratze in einer kleinen, öffentlich zugänglichen Gasse. Neben der Komplizenhaftigkeit³⁴⁵ der Handlung sticht hier die Inkongruenz zwischen der Handlungsabsicht und dem gewählten Raum hervor. In einer „herkömmlichen“ romantischen Komödie würde der Sex - als Höhepunkt der Liebesbezeugungen zweier Personen - an einem im Allgemeinen als „romantisch“ empfunden Ort (luxuriöses Hotelzimmer, Strand bei Sonnenuntergang, vor einem flackernden Kaminfeuer) stattfinden. Eine fleckige Matratze in einer öffentlich zugänglichen dreckigen Gasse bildet einen extremen Gegensatz zu dem romantischen Empfinden der zwei Protagonisten, und ist im Wertesystem einer „herkömmlichen“ romantischen Komödie unangemessen als Ort der Zärtlichkeit.

³⁴⁵ Auch der Zuschauer erinnert sich an ihre erste sexuelle Begegnung und kann Parallelen ziehen – er wird zum Komplizen in ihrem romantischen Liebesspiel.

c. Der Umgang mit dem Tod

- Die Beiläufigkeit des Todes

Besonders auffällig wird diese, wie Franz Forster sie nennt „Unangemessenheitskomik“³⁴⁶ auch bei den tragischeren Abschnitten in der Geschichte, die sich um den Tod, Krankheit oder die charakterlichen Schwächen der Protagonisten drehen. Das vorher zitierte Beispiel des Todes des Italienischlehrers ist schon bezeichnend für diesen fast beiläufigen Umgang mit ernsten und sozial tabuisierten Themen. Der Italienischlehrer schwebt ganz offensichtlich in Lebensgefahr, die Rettung wurde gerufen und ist unterwegs. Olympia ist physisch anwesend, steht nur etwas abseits und wie in einem unabhängigen parallel verlaufenden Handlungsstrang fängt sie einen höflichen Smalltalk an. Ein weiteres Beispiel innerhalb des Handlungsstranges von Olympia ist die Szene der Entdeckung ihres toten Vaters.³⁴⁷ Diesmal wird die Unangemessenheit ihres Verhaltens nicht durch ihre sozialen Defizite hervorgerufen (d.h. ihre Unfähigkeit sich an gegebene Situationen anzupassen) sondern durch einen Informationsvorsprung der Zuschauer. Sie sieht noch nicht, dass ihr Vater aufgrund seines Ablebens sie nicht mehr hören kann und plaudert mit ihrer lebenswert-naiven Art vor sich hin. Komik wird hier einerseits dadurch erzeugt, dass sie lange in ihrem unbekümmerten Monolog verbleibt und sich nicht an der Schweigsamkeit ihres (toten) Vaters stößt: sie räumt sogar sein vor ihm liegendes dreckiges Geschirr, ohne einmal aufzusehen, weg. Andererseits entsteht die komische Situation durch den Inhalt und den Tonfall ihres nicht abreißen wollenden, im alltäglichen Plauderton vorgebrachtes Geplänkel, welches in seiner extremen Einfachheit schon Formen des Absurden annimmt. („Es hatte sogar jemand Kuchen mitgebracht ... naja, das war ich“)

³⁴⁶ Forster, Franz: Studien zum Wesen von Komik, Tragik und Humor. Das Humorspiel als Dramenart. Dissertation, Wien: Verlag Notring, 1968, S. 7.

³⁴⁷ *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), 30:35.

In drei Zwischenschnitten³⁴⁸ (die Kamera folgt sonst in einem *Close Up* Olympia) in denen die Kamera jedes Mal ein bisschen näher geht, sieht man den Vater in einer bizarr verkrampften Lage mit weit aufgerissenen, gebrochenen Augen in seinem Sessel sitzen, bis endlich auch Olympia den toten Körper entdeckt, ihren Redefluss plötzlich abbricht und ihn ausdruckslos anstarrt.

- Begräbnisse und Komik

In ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER sind ganze drei Todesfälle zu beklagen - der Italienischlehrer, und die Eltern von Olympia und Karen „womit man wohl am ehesten bei einer schwarzen Komödie rechnet“³⁴⁹. Die Begräbnisse liefern keinesfalls Raum für emotionale Ausbrüche oder Trauer. Vielmehr bieten sie komischen Nährboden.

Begräbnis und Verwechslung:

Das Begräbnis des Vaters³⁵⁰ beginnt mit einer klassischen Verwechslung: durch eine Terminverwirrung überschneiden sich die Todeszeremonien des Italienischlehrers und des Vaters. Diese Verwechslung wird mit einem recht kurz angebundenen Wort austausch kommentiert. Einen absurden Höhepunkt findet sie in dem von der Nichte des verstorbenen Italienischlehrers ausgesprochenen Zweifel, der das Sterben von Olympias Vater in Frage stellt. („Dann ist ihr Vater vielleicht gar nicht tot, oder?“) Die Banalität der Fragestellung grenzt an - wenn man den zeremoniellen Charakter der Situation bedenkt - eine grundlegend absurde Logik. Es hat keinesfalls den Anschein, dass die Italienerin Olympia des Lügens oder der Vorspiegelung falscher Tatsachen bezichtigt, sondern es wirkt durch ihre simple naiv-emotionslose Fragestellung eher so, als ob sie tatsächlich vermuten würde, dass Olympia den Tod ihres Vaters falsch interpretiert hätte und er somit noch am Leben sein könnte. Zumal es so wirkt, als ob er keinen ordentlichen Bestattungstermin hätte - mit Olympia als einzig anwesende Trauernde. Angesichts der ernsten Situation ist diese

³⁴⁸ *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), 30:58 und 31:20 und 31:37.

³⁴⁹ Jahn - Sudmann, Andreas: *Eine Dogma - romantic comedy*: Lone Scherfigs ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER, in: Glassenapp, Jörn; Lillge, Claudia (Hg.): *Die Filmkomödie der Gegenwart*, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH. & Co., 2008, S. 150.

³⁵⁰ *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), 46:24 - 49:22.

Annahme und folgende Gedankenlosigkeit unangebracht und pietätlos. Auch Olympia zeigt mit ihrer ernsthaften und knappen Beteuerung („Doch, das hier ist seine Beerdigung“), eine unpassende Reaktion. Wo viel eher Empörung, Betroffenheit, oder irgendeine andere Form einer negativen affektiven Reaktion zu erwarten wäre, gibt sie sich verständnisvoll: „Das macht nichts, solche Dinge geschehen“.

Als die Verwechslung aufgelöst wird, folgt ein tragischer, unangenehm gezwungener Moment: der anwesende, hämisch grinsende Pastor Wredmann nützt die Situation aus, um Andreas zu demütigen. Er verabschiedet sich ausgiebig von den zu früh erschienenen Trauergästen: „Entschuldigen Sie bitte, der neue Pfarrer hat wohl etwas durcheinandergebracht ... er ist zur Aushilfe da ... entschuldigen Sie.“ Durch die Auflösung der Verwechslung wird noch ein anderer Umstand besonders sichtbar: als die falschen Trauergäste gehen, sieht der Zuschauer in der nächsten, totalen Einstellung (Einer der wenigen Totalen im Film: die Kamera ist auf die Ausgangstür des Kirchensaals gerichtet, während die Trauergäste Letzteren verlassen), dass nur mehr Olympia bleibt. Noch einmal spielt die Regisseurin Lone Scherfig hier mit Bedeutungen und mischt Stimmungen. Von einer absurden Verwechslung wird der Zuschauer zusammen mit Olympia und Andreas mit einem angespannten Gefühl der Tragik und Einsamkeit allein gelassen. Das ist schon die zuvor³⁵¹ angerissene „bittersüße Komik“, die von Andreas Jahn-Sudmann als das „Markenzeichen der Regisseurin“³⁵² betitelt wird.

Begräbnis und Wiederholung:

Als bei dem darauf folgenden Begräbnis der Mutter³⁵³ eine ähnliche Verwechslung vermutet wird, ist die leise Betroffenheit von Olympia wiederum eher eine Banale, Alltägliche: die Situation hat für sie Wiedererkennungswert, deswegen begegnet sie ihr ohne Ärger und mit einer fast sicheren Vertrautheit. Sie geht zu Karen, von der sie noch nicht

³⁵¹ siehe Kapitel Elemente des Tragischen, S. 97.

³⁵² Jahn - Sudmann, Andreas: *Eine Dogma - romantic comedy*: Lone Scherfigs ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER, in: Glassenapp, Jörn; Lillge, Claudia (Hg.): *Die Filmkomödie der Gegenwart*, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH. & Co., 2008, S. 152.

³⁵³ *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), 55:53.

weiß, dass sie ihre Schwester ist und sagt: „Sind Sie sicher, dass Sie hier richtig sind? Ich glaube, hier ist etwas schief gelaufen. Letztes Mal wurden die Zeiten auch durcheinandergebracht.“

Nicht genug, dass bei einer so ernsten, zeremoniellen Situation so etwas Alltägliches, Menschliches passiert wie die Überschneidung zweier Termine: Bei der zweiten Beerdigung in dem Film wird sogleich ein ähnlicher Ausgang vermutet. Hier benutzt die Regisseurin Lone Scherfig ein verbreitetes humoristisches Stilmittel: die Wiederholung.

Ein weiterer komischer Aspekt ist, dass die Szene dramaturgisch als erstes Treffen der zwei Schwestern fungiert: erst durch den tragischen Umstand des Todes der Eltern werden sie vereint. Der Tod markiert „die zentrale Zäsur des Films. Er verkörpert hier motivisch allerdings nicht das Ende des Lebens, sondern dessen eigentlichen Auftakt.“³⁵⁴

Er ist also Befreiung und Neuanfang für die zwei Schwestern. Somit komme ich zu meinem nächsten Punkt.

- Der Tod als Katalysator

In dem Film wird leicht und beiläufig mit dem Thema Tod und Trauer umgegangen. Der Tod gestaltet sich als immer wiederkehrendes Motiv, scheint jedoch keine übermäßige Wirkung auf die Gefühlswelt der Protagonisten zu nehmen. Sie leben weiter wie gewohnt. Er fungiert jedoch als dramaturgischer Katalysator für die Geschichte:

Der Tod von Olympias und Karens Eltern befreit sie von jahrelang anhaltender Tyrannei, der Last der Verantwortung, welche die Pflege der Schwerkranken abverlangt hatte und bringt die zwei Schwestern im Rahmen des Begräbnisses der Mutter zusammen. Der Tod des Italienischlehrers bewirkt, dass sich die Kursteilnehmer aktiv um das Weiterbestehen ihres Kurses einsetzen: sie wählen Hall-Finn als Nachfolger, dem dadurch nach seiner Kündigung im *Scandic Hotel* eine Aufgabe gegeben wird.

Der Tod in *Italienisch für Anfänger* symbolisiert eher Befreiung, als dass er

³⁵⁴ Jahn - Sudmann, Andreas: Eine Dogma - *romantic comedy*: Lone Scherfigs ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER, in: Glassenapp, Jörn; Lillge, Claudia (Hg.): Die Filmkomödie der Gegenwart, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH. & Co., 2008, S. 143.

Trauer oder Verzweiflung bei den Hinterbliebenen auslöst. Karen weint zwar als sie von dem Tod ihrer Mutter erfährt, jedoch weiß der Zuschauer wenig später, dass sie es hauptsächlich aus einem Schuldgefühl heraus getan hat.³⁵⁵

Ihre Schwester Olympia reagiert hingegen unmissverständlich unberührt: Kurz nach dem Begräbnis ihres Vaters, sitzt Olympia mit Andreas in einem Café. Diese Szene wird mit einem locker dahin geworfenen: „Dann hat er einen neuen Fernseher gekauft.“ von Olympia eingeleitet. Sie scheint nicht zu trauern und findet relativ unerschüttert in ihrem alltäglichen Trott zurück. Der (wiederholt benutzte Satz) „Ich bin es gewohnt, alleine zu sein.“ impliziert, dass die Anwesenheit ihres Vaters sie nicht weniger einsam fühlen hat lassen wie sein Tod und Verschwinden.

Der Tod von Olympias Vater ist zwar beklemmend - suggeriert von der Kameraeinstellung auf den toten Körper, die in einem Crescendo (die Kamera wechselt sukzessive auf eine nähere Einstellung) mit einer Einstellung auf Olympia zwischengeschnitten wird, bis selbige den Tod ihres Vaters entdeckt³⁵⁶- ist jedoch weniger tragisch: Allein durch die grotesk-verkrampfte Haltung des Vaters und das sinnlosen Geplänkel von Olympia davor, wird der Zuschauer emotional auf Distanz gehalten.

Der Tod ist also hier eher ein Motiv, das komischen Nährboden liefert, allein durch die Sterbeszene des Italienischlehrers ersichtlich und die Begräbnisse der Eltern von Karen und Olympia.

VII. 1. 7 Zusammenfassung

Auffällig ist also hier in dem Umgang mit Komik, die banale Alltäglichkeit, die Naivität mit der die Charaktere agieren und reagieren und der lockere, beiläufige Umgang mit ernsten und schweren Themen wie Tod, Religion und Zeremoniell, Trauer.

³⁵⁵ Sie nimmt an, dass sie den Tod ihrer Mutter zu verschulden hat, da sie unerlaubt die verschriebene Morphiumdosis auf Wunsch der Mutter erhöht hatte. *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), 45:50.

³⁵⁶ *Italienisch für Anfänger* (DK, 2000), 31:00.

Der Film will zum großen Teil durch die Mischung der verschiedenen Stimmungen Komik erzeugen. Es herrscht eine relativ ausgewogene Balance von tragischen und humoristischen Elementen.

„Nun ist das Komische in unterschiedlichster Form im Alltag allgegenwärtig und Bestandteil der gewöhnlichen Erfahrung.“³⁵⁷

Andreas Jahn-Sudmann kommt zu dem Schluss, dass in *Italienisch für Anfänger* der selbst- (und von *Dogme95*) auferlegte Realitätsanspruch des Filmes trotz Genrebezeichnung „romantische Komödie“ gegeben sei, da es sich bei den komischen Elementen in *Italienisch für Anfänger* um eine „alltägliche“ Komik handelt, eine, im „‘wirklichen‘ Alltag typische beziehungsweise wahrscheinliche oder zumindest mögliche Form der Komik.“³⁵⁸

Es ist streitbar, ob manche komische Szenen in dem Film so oder auch nur annähernd vergleichbar im Alltag auffindbar wären. Wenn im selben Raum ein Mensch an einem Herzinfarkt stirbt, wird wohl kaum ein Anderer ohne auf voriges Ereignis Bezug zu nehmen ein alltägliches Gespräch anfangen. Der technische und narrative Stil der komischen Szenen im Film kann man jedoch als „realistisch“ bezeichnen, da er sehr nüchtern und ohne übertriebene und reißerische Elemente auskommt. Der Dekor bleibt immer natürlich, *special effects* sind nicht vorhanden und das Spiel der Schauspieler kommt ebenfalls ohne Überdramatisierung oder Übertreibungen aus.

So gesehen können gerade wegen der betonten Alltäglichkeit der Dialoge, der Narration und des Spiels der Akteure groteske, absurde und komische Situationen und Szenen ausgelöst werden. Hier werden alltägliche Menschen in manchmal besonderen Situationen inszeniert. Der Unterschied ist, dass sie sich der Besonderheit der Situation nicht

³⁵⁷ Jahn - Sudmann, Andreas: Eine Dogma - *romantic comedy*: Lone Scherfigs ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER, in: Glassenapp, Jörn; Lillge, Claudia (Hg.): Die Filmkomödie der Gegenwart, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH. & Co., 2008, S. 154

³⁵⁸ „Und selbstverständlich spricht nichts dagegen, dass ein Film ‘realistische’ oder alltägliche Komik so darstellt, dass sie den Eindruck erzeugt, es handele sich bei ihr um eine auch im ‘wirklichen’ Alltag typische beziehungsweise wahrscheinliche oder zumindest mögliche Form der Komik.“ Jahn - Sudmann, Andreas: Eine Dogma - *romantic comedy*: Lone Scherfigs ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER, in: Glassenapp, Jörn; Lillge, Claudia (Hg.): Die Filmkomödie der Gegenwart, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH. & Co., 2008, S. 154.

anpassen können oder ihr gar nicht erst bewusst werden können und folglich in ihren Aktionen und Reaktionen ausgesprochen alltäglich bleiben.

VII. 2 Adams Äpfel (DK, 2005. R: Anders Thomas Jensen)

VII.2.1 Inhaltsangabe

ADAMS ÄPFEL ist eine Erzählung, die sich vordergründig um den Kampf von Gut und Böse dreht. Bei einer näheren Analyse jedoch weist der Film sehr viel mehr Grauschattierungen auf.

Ivan ist Pfarrer in einer Kirche, die sich offensichtlich fern von größerer Zivilisation zu befinden scheint. Hier betreut er, abgeschottet von der restlichen Welt, ein Projekt zur Resozialisierung von Kriminellen auf Bewährung. Derzeit sind Ivans Pflegefälle Khalid – ein hauptberuflicher Tankstellenräuber mit einer Vorliebe für Schusswaffen - und Gunnar – ein alkoholkranker, kleptomanischer Ex-Tennisprofi und verurteilter Vergewaltiger.

Adam ist der Neue in der Gruppe. Er ist ein Neonazi und böse: Dies wird schon zu Beginn des Filmes verdeutlicht, als er den Bus zerkratzt, der ihn zur Kirche in die Einöde gefahren hat. Gefestigt wird dieser erste Eindruck durch Adams eigenes verbales Betonen seiner Schlechtigkeit:

„Ivan: Warum tust du mir das bloß an?

Adam: Weil ich schlecht bin.“³⁵⁹

Während er - provoziert von dem Gutmenschverhalten von Ivan und seinem blinden Glauben an das Gute - versucht, ihn brutal aus seiner sorgfältig gepflegten Verdrängung zu reißen, wird er immer mehr von der ihm auferlegten Aufgabe eingenommen; sein persönliches Ziel während seines Aufenthaltes bei Ivan ist einen Apfelkuchen zu backen. Bevor ihm das jedoch gelingt, erfährt er durch einige sichere Quellen von Ivans Schicksalsschlägen. Und von denen gibt es nicht wenige: Er und seine Schwester wurden während der Kindheit missbraucht, seine Frau hat Selbstmord begangen und sein Sohn ist spastisch gelähmt. In Folge verwendet Adam diese Information um Ivan den unerschütterlichen Glauben an das Gute zu nehmen.

³⁵⁹ *Adams Äpfel* (DK, 2005), 58:00.

Als Adam es letztendlich gelingt, ihn davon zu überzeugen, dass sein Unglück keine Prüfung des Teufels sei, sondern vielmehr eine pure Quälerei Gottes, bricht Ivan zusammen.

Man erfährt, dass Ivan todkrank ist und nur dessen Verdrängungen ihn am Leben erhalten konnten. Während er also resignierend auf sein Ende wartet, scheinen Gunnar und Khalid in alte Verhaltensmuster zurückzufallen und Adam übernimmt – als einzig vernünftiger – die Verantwortung. Scurrilerweise ist es dann ein unabsichtlich ausgelöster Schuss eines Nazikollegen von Adam, der den Pfarrer rettet, indem er ihm seinen wachsenden Gehirntumor aus dem Kopf schießt. Das Ende ist idyllisch, paradiesisch, versöhnlich. Während Khalid und Gunnar ihre Resozialisierung scheinbar abgeschlossen haben und ein eigenes Leben fern von der Kirche und Ivan anfangen, ist Adam die rechte Hand von Ivan geworden und nimmt mit ihm im Ausklang des Filmes ihr erstes gemeinsames Resozialisierungsprojekt auf.

VII.2.2 Die Charaktere

Wie in vielen dänischen Filmen ist auch hier die Komikerzeugung zu einem großen Teil abhängig von den skurril-absurden Charakteren des Filmes.

Im Vordergrund steht hier die Beziehungsentwicklung von Adam und Ivan. Adam ist ein straffälliger Neonazi und Ivan, der sich seiner annimmt, ist ein Pfarrer, der beharrlich behauptet, das Böse existiere nicht. Wenn zwei so unterschiedliche und fast fanatische Ansichte aufeinanderprallen, sind komische Konflikte vorgeplant.

Neben diesen zwei Protagonisten agieren drei Nebenfiguren (Gunnar, Khalid und Sarah), die durch ihre karikatural-vereinfachte Darstellung auffallen.

Die Figuren in *Adams Äpfel* bewegen sich in einer „verkehrten Welt“. Mit Ausnahme von Adam sieht jede einzelne Figur das Geschehen wie durch einen komischen Filter – einen „naiven“ Filter³⁶⁰ -, der eine Verzerrung der Außenwelt mit sich zieht. Ivan, die Hauptfigur, ist Schlüsselfigur und gibt

³⁶⁰ Siehe Kapitel V.3.4 DIE KOMISCHE FIGUR, S. 75.

das Maß der Perspektivverzerrung vor: Er ist so überzeugt von seiner absurden, weltfremden Ansichten, dass er durch sein unflexibel-versteiftes Denken in eine meist vollständige Verleugnung mancher offensichtlichen Wahrheiten gefangen ist. Mit Ausnahme von Adam beteiligen sich alle von Ivans Schützlingen freiwillig an der automatisierten Verleugnung von allem, was nicht in die Weltsicht von Ivan passt.

a. Adam

„Adam ist ein Skin, Neonazi, straffällig und Titelheld des Films.“³⁶¹

Mit der Figur des Adam (Ulrich Thomson) hat sich Anders Thomas Jensen vieler Klischees des „Bösen“ bedient. Zu Beginn des Filmes bekommt der Zuschauer bereits den Eindruck eines übertrieben schlechten Menschen. Eine der ersten von ihm gesetzten Handlungen ist, den Bus, der ihn in den Feldern bei dem mit Ivan vereinbarten Treffpunkt absetzt, mit seinem Taschenmesser anzukratzen.³⁶² Wir bekommen eine Nahaufnahme auf seinen Unterarm³⁶³ zu sehen, auf den das Hakenkreuz tätowiert ist. Adams Habseligkeiten umfassen eine eingerahmte Photographie von Adolf Hitler, die er sorgfältig, - als erste Handlung in seinem neuen Zimmer - statt dem dort hängenden Christuskreuz anbringt und einem alten Buch, das durch die altdeutsche Schrift auf dem Deckblatt suggeriert, es hätte einen nationalsozialistischen Hintergrund³⁶⁴. Mit rassistischen Aussagen hält er sich nicht zurück (Er bezeichnet Khalid als „Dattelfresser“³⁶⁵) und scheint vorerst nur einen bedrohlich, finsternen Gesichtsausdruck aufsetzen zu können.

Ulrich Thomson hat sich um eine betont stereotype Darstellung bemüht: Adam geht stets breitbeinig, und mit einer betont aggressiven Forschung.

„Beim Gehen habe ich versucht, eine Haltung zu finden, das ist ein bisschen klischeehaft...als ob er jederzeit zuschlagen könnte.“³⁶⁶

³⁶¹ Kuhlbrodt, Dietrich: „Adams Äpfel“. Daumenkino. In: Die Tageszeitung, vom 02.09.2006. aus: <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2006/09/02/a0191>, zugriff am 08.11.10 um 13h10

³⁶² *Adams Äpfel* (DK, 2005), 01:00.

³⁶³ *Adams Äpfel* (DK, 2005), 01:00.

³⁶⁴ *Adams Äpfel* (DK, 2005), 07:00.

³⁶⁵ *Adams Äpfel* (DK, 2005), 13:10.

³⁶⁶ Ulrich Thomson: Bonusmaterial. *Making Of*, In: *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 9:30.

Und zuschlagen tut er – und das nicht wenig. Besonders der hilflose Gunnar und der gutmütige Ivan müssen oft seine Gewalt über sich ergehen lassen.

Adam ist böse, diese Gewissheit beiseite gelegt ist er jedoch die einzige Figur, trotz der übertriebenen, stereotypen Darstellung seiner „Schlechtheit“, mit der sich der Zuschauer identifizieren kann. Er ist, wie zuvor schon angedeutet, nicht in einem versteiften Automatismus verfallen, der ihn alles Schlechte ausblenden lässt, mehr noch, er scheint gegen die charakterliche Inflexibilität von Ivan ankämpfen zu wollen, um ihn gewisse Sachen einsehen zu lassen. So ist er, genau genommen, nur auf der Seite der Wahrheit.

Als schließlich zum Ende hin „der Nazi zur vernünftigsten Person im Film.“³⁶⁷ wird und sich um Gunnar und Khalid kümmert, als Ivan dazu nicht mehr fähig ist, entlarvt Thomas Anders Jensen Adams „Schlechtigkeit“ nur als Maske. Adam durchlebt einen skurrilen Rollentausch: Er übernimmt Verantwortung um größere Katastrophen zu verhindern. Gunnar hindert er daran, Sarah zu vergewaltigen³⁶⁸ und Khalid begleitet er bei seinem Tankstellenüberfall, was ihm ermöglicht, die Erschießung der Tankangestellten zu verhindern³⁶⁹

³⁶⁷ Mads Mikkelsen im Interview mit Patrick Heidmann: Wer hätte da Nein sagen können? *Der dänische Schauspieler Mads Mikkelsen ist der Bösewicht im neuen „James Bond“ – Film.* In: Berliner Zeitung vom 31.08.2006, aus: <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv> , Zugriff: 08.11.10 um 13h30.

³⁶⁸ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 1:11:10 – 1:13:00.

³⁶⁹ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 1:13:30 – 1:15:00.

b. Der Pfarrer Ivan Fjeldsted

Ivan (Mads Mikkelsen) ist der Gegenspieler von Adam und wie Letzterer übertrieben schlecht ist, ist Ivan in seinem Glauben an das Gute übertrieben, in seiner unerschütterlichen Passivität als Antwort auf Gewalteinwirkungen und in der Negation von allem Schicksalshaften, das ihm je widerfahren ist. Beispielsweise wird ihm zweimal eine Waffe auf den Kopf gerichtet und das bezeichnet er – wenn er überhaupt darauf eingeht – lediglich als „Unverschämtheit“³⁷⁰.

„Wäre es nicht komisch, einen einzigen Menschen zu präsentieren, der alles gleichzeitig hat: einen behinderten Sohn, einen Gehirntumor...“³⁷¹

Der Regisseur Thomas Anders Jensen hat einen Menschen schaffen wollen, der „alles gleichzeitig“ hat: Ivans Vater hat ihn und seine Schwester vergewaltigt, als sie noch Kinder waren, seine Frau hat sich umgebracht, als sie erfahren hat, dass ihr neugeborener Sohn spastisch gelähmt ist, er hat einen inoperablen Gehirntumor, etc. Dieses Übermaß an traurigen Schicksalsschlägen sollten eigentlich aus Ivan eine zutiefst tragische Figur machen - doch gerade durch die unwahrscheinlich-groteske Dichte an furchtbaren Begebenheiten wird die Sicht der Dinge verzerrt und der Zuschauer nimmt genügend Distanz zu dem Geschehen, welches ihm einen komischen Blick darauf ermöglicht.

Ivan, ein „heiliger Narr“³⁷², zieht sich zurück in eine Welt der Verdrängung und schafft es so, mit seinem offensichtlichen Elend zurechtzukommen.

„Es sind so starke Verdrängungen, dass man es kaum glauben kann, aber nur so übersteht er das Böse.“³⁷³

Ivan sieht – gezwungenermaßen – die Welt durch einen naiven Filter. In seiner verzerrten Perspektive existiert das „Böse“ nicht, wenn man nicht daran glaubt. Diese „Verdrängungen“ resultieren in einen unflexiblen,

³⁷⁰ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 27:30 und 1:17:50.

³⁷¹ Thomas Anders Jensen im Interview: *Making of*. Bonusmaterial. In: *Adams Äpfel* (DK, 2005), 01:10.

³⁷² Krekeler, Elmar: Die Welt ist schön. So schön. In: Die Welt vom 31.08.2006, aus: http://www.welt.de/print-welt/article149102/Die_Welt_ist_schoen_So_schoen.html, Zugriff am 08.11.10 um 13h40.

³⁷³ Mads Mikkelsen im Interview: *Making of*, Bonusmaterial. In: *Adams Äpfel* (DK, 2005), 02:00.

versteiften Automatismus. Er blendet alles aus, was nicht „gut“ ist oder untertreibt tragische, grausame Tatsachen auf so haarsträubende Art und Weise, sodass seine Figur eine absurde Skurrilität annimmt.

Er verkündet Adam im Brustton der Überzeugung, dass er ihm beweisen werde, dass sein Sohn gesund und munter und nicht etwa spastisch gelähmt sei. Diese Aussage von ihm scheint schon sehr verzweifelt, denn wie kann Ivan davon ausgehen, dass er damit durchkommen würde, wo doch in der darauffolgenden Szene der Zuschauer mit Ivans offensichtlich spastisch gelähmten Sohn bekannt gemacht wird.³⁷⁴

Es ist nicht verwunderlich, dass Mads Mikkelsen zu seiner Darstellung des Pfarrers sagt:

„Ich hatte keinen echten Pfarrer als Vorbild, denn Pfarrer, wie er einer ist, gibt es nicht.“³⁷⁵

Die Kleidung stimmt, ebenso wie der unerschütterliche Glaube und die Sanftmut. Hauptsächlich definiert sich Ivan jedoch durch die beharrliche Verdrängung und Untertreibung von allem Bösen. Durch diese übertrieben mechanisierten Verdrängungen begegnet Ivan dem Zuschauer mit einer komischen Inflexibilität und Lebensfremde.

c. Khalid, Gunnar und Sarah

Alle drei Figuren sind gestrandete Persönlichkeiten, die in Ivans Kirche ein neues Zuhause finden.

Khalid (Ali Kazim) musste wegen bewaffneter Tankstellenüberfälle ins Gefängnis, Gunnar (Nicolas Bro) ist ein übergewichtiger Alkoholiker. Er wurde für Vergewaltigung und Raub verurteilt worden und ist nach seiner Bewährungszeit weiter bei Gunnar in der Kirche geblieben.

Sarah (Paprika Steen) kommt erst etwas später dazu, und das mit einem dringenden Anliegen: sie ist Alkoholikerin und schwanger. Die Ärzte haben ihr bestätigt, dass durch ihre Vergangenheit eine hohe Wahrscheinlichkeit bestehe, dass ihr Kind mit einer Behinderung zur Welt

³⁷⁴ Adams *Äpfel* (DK, 2005), 36:50 – 38:10.

³⁷⁵ Mads Mikkelsen im Interview: *Making of*. Bonusmaterial. In: Adams *Äpfel* (DK, 2005), ca. 11:40.

kommen würde. Ivan bringt sie dazu, das Kind auszutragen, indem er ihr eine Lüge erzählt: er erzählt von seinem Sohn Christoffer, bei dem die Ärzte ein ähnliches Schicksal vorhergesagt hatten und dieser würde jetzt wie jeder normale Junge Fußball spielen und Hausaufgaben schreiben. Als Sarah herausfinden muss, dass Christoffer spastisch gelähmt ist, bleibt sie in der Kirche, fängt resignierend wieder mit dem Alkohol an und findet in Gunnar einen Trink- und Liebespartner.

Gunnar und Khalid sind sehr unterschiedlich: Khalid ist gewaltbereit, aufbrausend und misstrauisch, Gunnar ist gemütlich, etwas dümmlich, trinkt viel und ist sehr verfressen. Sie sind beide sehr angetan von Ivan, der sie durch sein Wegschauen nicht daran hindert, weiter diejenigen zu sein, die sie sind, wenn auch mehr oder weniger kontrolliert. Ihre Zuneigung zu Ivan zeichnet sich vor allem durch ihre Abhängigkeit zu ihm aus. Diese zeigt sich durch das bedingungslose Folgen aller seiner Befehle, egal wie absurd diese sind³⁷⁶ und durch die Hilflosigkeit, die sich einstellt, als Ivan durch seinen Gesundheits- und Geisteszustand nicht mehr im Stande ist, sich um sie zu kümmern.³⁷⁷

Bei dem Zuschauer lösen Gunnar und Khalid wechselnde emotionale Reaktionen aus:

Sie sind unbeholfen, zeichnen sich durch eine betont naive Weltsicht aus, welches bei dem Zuschauer empathische und positive Gefühle auszulösen vermag. Gleichzeitig findet durch diese naive Weltsicht eine Verzerrung und somit Verfremdung der Situation statt: Die Figuren agieren einerseits mit einer übertriebenen kindliche Einfalt, während sie andererseits, was mit der kindlichen Naivität im Kontrast steht, eigentlich verurteilte Kriminelle sind und so auch Handlungen setzen, die gesellschaftlich und moralisch nicht akzeptiert sind.

Khalid schießt wiederholt und beiläufig, ohne richtig hinzusehen auf die soeben erschienenen Nazis, da er Stress hat und wütend ist.

³⁷⁶ Bei 39:00 sagt Ivan zu Christoffer, dass er in sein Büro gehen solle. Gunnar springt daraufhin auf und schiebt den Jungen unaufgefordert weg, *Adams Äpfel* (DK, 2005),

³⁷⁷ 1:05:00 – 1:08:00 Gunnar: „Du bleibst nicht bei uns? --- Was wird dann aus uns?“ *Adams Äpfel* (DK, 2005)

„Adam: Was soll denn der Scheiß?

Khalid: Ich hatten Stress.[...] Hast Entschuldigung, fettes Schwein!“³⁷⁸

So wird durch kriminelle, nicht adäquate Reaktionen ihrerseits immer wieder ein Bruch in der Erwartungshaltung der Zuschauer geschaffen und versetzt diese in eine emotionale Mischlage.

„Gunnar ist irgendwie ein ziemlich netter Kerl. Vielleicht ist er aber auch ziemlich unangenehm. Auf seine Art. Gunnar ist ein Petzer. Gunnar ist ein Kleptomane.“³⁷⁹

d. Dr. Kolberg

Der Arzt Dr. Kolberg (Ole Thestrup), der Ivan jedes Mal betreut, wenn Adam ihn nach physischen und/oder psychischer Verletzungen ins Krankenhaus bringt, ist ebenso wie Adam und Ivan eine Karikatur eines Mediziners: Übertrieben wird hier das mitleidlos – brutale Interesse eines Mediziners dargestellt. Er sieht in Ivan nur ein Phänomen, ein interessantes Forschungsobjekt, ohne ihn als Mensch zu respektieren.

Dr. Kolberg erzählt Adam von Ivans Krankheit:

„Er hat einen Tumor im Kopf, sagen wir etwa so groß wie ein Tennisball. So einen großen Tumor habe ich noch nie gesehen, so einen wie ihn Ivan im Kopf hat.“³⁸⁰

Der Arzt ist durch seine unerbittliche Ehrlichkeit eine interessante und für die Weiterführung der Handlung unerlässliche Figur: Er ist derjenige, der Adam die meisten Hintergrundinformationen zu der tragischen Vergangenheit von Ivan liefert, die Ersterer dann als Instrument gegen Ivan verwenden wird.

„Adam: Es würde ihn also umbringen, wenn man ihn dazu bringt, gewisse Dinge einzusehen?

Der Arzt: Ja, ja. Theoretisch, ja.“³⁸¹

Zeitweise wirkt Dr. Kolberg wie der eigentliche Gegenspieler von Ivan: wo dieser Verdrängung reagiert, ist der Arzt fast brutal ehrlich.

„Als Arzt, da habe ich gelernt, die Dinge beim Namen zu nennen. Die Leute müssen Bescheid wissen, damit ist jedem gedient.“³⁸²

³⁷⁸ *Adams Äpfel* (DK, 2005), 1:09:00.

³⁷⁹ Nicolas Bro im Interview: *Making of*. Bonusmaterial, In: *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 10:50.

³⁸⁰ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 43:20.

³⁸¹ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 45:50.

Mit seinen harten Worten spricht er auch tabuisierende Themen aus, die normalerweise nur mit äußerster Vorsicht und Sorgfalt ausgedrückt werden. Ohne Rücksicht auf das Feingefühl seines Gegenübers redet er über die traurige Kindheit von Ivan:

„Na, der hat seine Brut doch in einer tour durchgefickt, die konnten nicht einmal mehr Fahrrad fahren, nur noch im stehen, auf den Pedalen, so hat er die durchgerammelt.“³⁸³

Dieser Bruch der allgemeinen Konversationsmaximen³⁸⁴, den er durch die unangemessene Härte in seinen Ausdrücken verursacht, versetzt den Zuschauer in eine emotionale Mischlage. Die Wortwahl ist angesichts des Themas unangemessen, da sie durch ihren übertriebenen Ausdruck das moralische Feingefühl der Zuschauer stört.

Anders Thomas Jensen über Ole Thestrup, den Darsteller des Arztes:

„Ole verbirgt einen Schmerz oder irgend etwas, weswegen er die schlimmsten Sachen sagen kann, und man ihn trotzdem gerne hat.“³⁸⁵

Die Figur des Dr. Kolberg ist dennoch keine durchwegs negativ behaftete. Durch den unflexiblen, unbeweglichen Automatismus, den er aufgrund seines Berufes als Mediziner offensichtlich angenommen hat und der ihn daran hindert, sich mit Feingefühl an die gegebenen Situationen anzupassen, scheint ihn keine Schuld zu treffen: Er ist Arzt, daher rührt sein wissenschaftliches, beinahe sensationslüsternes Interesse, welches jedoch nicht als „Böse“ kategorisiert werden kann. So kann er Aussagen treffen, die ein so heikles Thema wie Kindesmissbrauch brutal und ungeschminkt ansprechen und die durch ihre Unangemessenheit H.P. Grices Konversationsmaximen der Qualität und Quantität missachten.³⁸⁶ Seine Resignation und Abreise am Ende des Filmes, die auf die wundersame und medizinisch nur schwer nachvollziehbare Genesung von Ivan folgt und seine vorige Begeisterung von Adams Projekt, Ivan zu „knacken“ runden noch einmal die buchstäbliche Lebensfremdheit des

³⁸² *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 20:50.

³⁸³ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 20:40.

³⁸⁴ siehe Kapitel V.3.3 DER VERSTOß GEGEN DAS KOOPERATIONSPRINZIP, S. 73.

³⁸⁵ Anders Thomas Jensen im Interview: *Making of*. Bonusmaterial, In: *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 23:00.

³⁸⁶ siehe Kapitel V.3.3 DER VERSTOß GEGEN DAS KOOPERATIONSPRINZIP, S. 73.

Arztes ab: Er schafft es nicht, der Steifheit seiner Lebensperspektive zu entrinnen und wählt die skurrile Option einer Flucht, bevor er Ivan als medizinisch nicht erklärbares Phänomen akzeptieren kann.

„Das Ganze ist nicht mehr nachvollziehbar. Ich bin ein Mann der Wissenschaft. Ich glaube an Zahlen und an Diagramme. Ich muss hier weg, dahin wo die Leute sterben, wenn sie krank sind und nicht in irgendwelchen Gärten rumsitzen und Cowboyburger fressen wenn sie eine Kugel in den Kopf gekriegt haben.[...]Die Kugel hat den Tumor einfach weggeballert. Und ich muss jetzt damit klarkommen, dass er wieder gesund ist. Ich sag dir, ich hab den Kanal sowas von voll.“³⁸⁷

³⁸⁷ *Adams Äpfel* (DK, 2005), 1:22:30.

VII.2.3 Einflüsse und Hintergründe

a. Der Regisseur Thomas Anders Jensen – ein Ausnahmetalent

Thomas Anders Jensen ist ein Ausnahmetalent und gilt als einer der besten Drehbuchautoren Dänemarks.³⁸⁸ Er ist in der dänischen Filmlandschaft eine etablierte Größe und schreibt oder ist der Co-autor zahlreicher Drehbücher, deren Verfilmungen internationale Aufmerksamkeit erregen konnten. Unter anderem hat er bei so prestigeträchtigen Drehbüchern wie das von Lars von Triers *Antichrist* (DK/D/F/S/IT/PL, 2009) mitgewirkt.

1972 geboren, gewinnt er schon 1998 für seinen ersten Kurzfilm *Election Night* den Oskar. Dabei ist Thomas Anders Jensen, entgegen des Trends, der in Dänemark vorherrscht, einer der wenigen Autodidakten im Filmgeschäft.

„Danish film is very much dominated by directors from the National Film School of Denmark.“³⁸⁹, stellt Eva Novrup Redvall in einem Interview mit dem Regisseur fest.

Mit den Drehbüchern von Filmen wie *I Kina spiser de hunde* (*In China essen sie Hunde*, Regie: Lasse Spang Olsen, 1999)³⁹⁰ etabliert er in Dänemark ein neues Filmgenre, das, inspiriert von Quentin Tarantino, auf Action und Humor fokussiert - die populären „lad comedies“³⁹¹.

Bis jetzt hat er bei drei Filmen Regie geführt: *Blinkende lygter* (*Flickering lights*, DK/S, 2000), *De grønne slagtere* (*Dänische Delikatessen*, DK, 2003) und *Adams æbler* (*Adams Äpfel*, DK, 2005). Diese bestechen durch geistreiche Dialoge, einen harten Sinn für Humor und durch eine Hochstilisierung des Visuellen.³⁹²

³⁸⁸ vgl. Redvall, Novrup, Eva: *Thomas Anders Jensen*. In: Mette, Hjort; Jørholt, Eva; Redvall, Novrup, Eva (Hg.): *The Danish Directors 2*, Bristol/Chicago: intellect, 2010, S. 130.

³⁸⁹ ebenda, S. 129.

³⁹⁰ Siehe Analyse Kapitel VII.3 IN CHINA ESSEN SIE HUNDE, S. 146.

³⁹¹ Redvall, Novrup, Eva: *Thomas Anders Jensen*. In: Mette, Hjort; Jørholt, Eva; Redvall, Novrup, Eva (Hg.): *The Danish Directors 2*, Bristol/Chicago: intellect, 2010, S. 127.

³⁹² vgl. ebenda.

Somit gehen seine Filme stark gegen den zu der Zeit vorherrschenden Trend vieler dänischer Filme, der sie zu einem Großteil in einem realistisch-alltäglichen urbanen Umfeld angesiedelt.

b. Der Trend zur Internationalisierung

Adams Äpfel wird vielerorts als Märchen, als Fabel oder Parabel angesehen. Auch die Darsteller äußern sich im *Making Of* dazu:

„Für mich ist es einfach ein wirklich gut komponiertes Märchen.“³⁹³
„Der Film hat ja etwas Märchenhaftes, zum Beispiel, in dem Gott sich in der Art, wie die Krähen fliegen, zeigt. All das gehört zu dem Märchen.“³⁹⁴

Der „Fabulator Jensen“³⁹⁵ präsentiert tatsächlich skurrile und vereinfachte Charaktere in einer märchenhaft-idyllisch wirkenden Gesamtwelt. Man sieht grüne Wiesen, eine weiße Kirche und es passieren seltsam-symbolhafte magische Begebenheiten:

Die Serie von Unglücken, die aneinandergereiht wie ein Zeichen Gottes wirken und Adam daran hindern, seinen Apfelkuchen zu backen und die wundersame Genesung von Ivan als glückliches Ende des Filmes.

Der Kampf Gut gegen Böse ist sehr symbolhaft und effektiv dargestellt. Das drohende Gewitter am Ende des Filmes zum Beispiel wird begleitet durch dunkle, düstere Bilder und bedrohliche Orchestermusik. Wir sehen auf und zu schlagende Kirchentore, durch die niedrige Kamerahaltung verlängert wirkende Kirchengänge, strömenden Regen, dramatische Blitze, kontrastreiche Lichtsetzung, hören spannungsgeladene, aufschwellende Streichermusik und sind zusammen mit Adam Zeugen des finalen Unglücks, das seinem Apfelbaum widerfährt: Dieser wird von einem Blitz getroffen und entzwei gespalten.³⁹⁶

Ich kann hier nur Nicolas Bro (Gunnar) zustimmen, der im *Making Of* folgendes bemerkt:

³⁹³ Nicolas Bro im Interview: *Making Of*. Bonusmaterial, In: *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 00:20.

³⁹⁴ Ulrich Thomson im Interview: *Making Of*. Bonusmaterial, In: *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca.19:30.

³⁹⁵ Kuhlbrodt, Dietrich: „Adams Äpfel“. Daumenkino. In: Die Tageszeitung, vom 02.09.2006. aus: <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2006/09/02/a0191>, zugriff am 08.11.10 um 13h10

³⁹⁶ *Adams Äpfel* (DK, 2005), 55:00 – 01:02:00.

„Der Film hat etwas vom magischen Realismus, den es in Amerika gibt.“³⁹⁷

Einer der größten Kritikpunkte von Thomas Anders Jensen an der *Dogma* Bewegung ist, dass durch die digitale handgeführte Kamera nicht das gesamte Spektrum an cineastischen Möglichkeiten benutzt wird.

„[...] in some ways the idea of doing a good Dogma film seemed stupid to me, especially at a time when all cinemas have good screens and great sound.“³⁹⁸

Und *Adams Äpfel* ist visuell stilisiert, technisch sehr ausgearbeitet und erinnert in der Hinsicht stark an amerikanische Produktionen. Dies ist von Thomas Anders Jensen durchaus intendiert: Er behauptet, verglichen mit seinem vorigen Film *Dänische Delikatessen* (DK, 2003) – welcher von zwei Metzgern handelt, die erfolgreich Menschenfleisch in einer speziellen Marinade verkaufen – dass *Adams Äpfel* von der Thematik universeller sei und so die Hoffnung auf den Erfolg am internationalen Markt gegeben sei. So hofft Anders Thomas Jensens Hauptdarsteller Mads Mikkelsen im *Making Of*:

„Ich hoffe, er wird weltweit gezeigt. Es wäre wunderbar, wenn Thomas seine Flügel ausbreiten könnte. Seine Art zu schreiben wäre ein Geschenk, zum Beispiel für die Amerikaner. Sie könnten ihn wirklich gebrauchen. Wenn sie es sich trauen.“³⁹⁹

³⁹⁷ Nicolas Bro im Interview: *Making Of*. Bonusmaterial, in: *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca.19:50.

³⁹⁸ Redvall, Novrup, Eva: *Thomas Anders Jensen*. In: Mette, Hjort; Jørholt, Eva; Redvall, Novrup, Eva (Hg.): *The Danish Directors 2*, Bristol/Chicago: intellect, 2010, S. 125 – 139, hier S. 134.

³⁹⁹ Mads Mikkelsen im Interview: *Making Of*, Bonusmaterial. In: *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 24:30.

c. Kamera und Schnitt

Thomas Anders Jensen ist bekannt für einen sehr visuellen Stil. In einem Interview mit ihm stellt die Filmkritikerin Eva Novrup Redvall fest:

„As early as your short films, you’ve been working with a distinctive visual style, one characterized by an insistence on good lighting, among other things. This is quite unusual given the emphasis in Danish film on a kind of everyday aesthetic.“⁴⁰⁰

Adams Äpfel unterscheidet sich von seiner visuellen Umsetzung tatsächlich erheblich von den gewohnten dänischen Filmen, welche die den von der *Dogma* Bewegung wieder ins Gedächtnis gerufene puristische Ästhetik weiterführen.

Anders Thomas Jensen jedoch, an dem man kaum vorbeikommt, wenn man sich mit dem dänischen Filmeschaffen auseinandersetzt, hat einen großen Einfluss in der derzeitigen Filmwelt des Landes und steht auch bei weitem nicht alleine da mit seiner Affinität zu einem betont cineastischen Stil. Lone Scherfigs sehr erfolgreicher Film *Wilbur wants to kill himself* (DK/GB/S/F, 2002) ist hier zu nennen, sowie die erfolgreiche *Pusher* Trilogie von Nicolas Winding Refn (*Pusher*, DK, 1996; *Pusher II*, DK, 2004; und *Pusher III*, DK, 2005), doch auch Lars von Triers jüngere Werke wie der *Antichrist* (DK/D/F/S/IT/PL, 2009) und *Melancholia* (DK/S/F/D, 2011) streben einen mehr cineastischeren Stil an, der die modernen technischen Möglichkeiten auslotet, auf eine gute Beleuchtung setzt und sich auch diverser Spezialeffekte bedient.

Ganz im Sinne von Jensen Kritik an der *Dogma* Bewegung („In gewisser Weise hat Dogma das Kino degradiert.“⁴⁰¹) setzt der Regisseur in *Adams Äpfel* auf „good screens and great sound“⁴⁰².

Der hier analysierte Film ist durch seine kontrastreiche Lichtsetzung, seine epischen Kamerafahrten, seine symbolische Bildsprache und die

⁴⁰⁰ Redvall, Novrup, Eva: *Thomas Anders Jensen*. In: Mette, Hjort; Jørholt, Eva; Redvall, Novrup, Eva (Hg.): *The Danish Directors 2*, Bristol/Chicago: intellect, 2010, S. 125 – 139, hier S. 134.

⁴⁰¹ Thomas Anders Jensen im Interview mit Karl Hafner: *Der Dogma Fluch*. Aus: Tagesspiegel, am 31.08.2006, Zugriff am: 08.11.10 um 14h. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/der-dogma-fluch/746476.html>

⁴⁰² Redvall, Novrup, Eva: *Thomas Anders Jensen*. In: Mette, Hjort; Jørholt, Eva; Redvall, Novrup, Eva (Hg.): *The Danish Directors 2*, Bristol/Chicago: intellect, 2010, S. 125 – 139, hier S. 134.

aussagekräftigen Kameraperspektiven visuell opulent und dramatisch gestalten.

Die Lichtsetzung in dem Film ist symbolisch und kontrastreich: Je nach dramaturgischer Situation wechselt der Farbton und dessen Intensität zwischen unheilschwanger-düster und sonnig-grün.

In einer der letzten Szenen sitzt der rekonvaleszente Ivan in einer grünen Laube vor dem Krankenhaus. Er ist ganz in weiß - sogar sein Kopf ist fast zur Gänze bandagiert - und die reflektierende Sonne lässt ihn fast übermenschlich strahlen. Beinahe ehrfurchtsvoll bewegt sich Adam - dramatisch unterstrichen von einer Kamerafahrt und emotional aufgeladener Streichermusik -, der gerade aus den unfreundlich wirkenden Innenräumen des Krankenhauses kommt, auf ihn zu.⁴⁰³

Hier entsteht ein merkbarer komischer Kontrast: Die Szene, die symbolhaft und dramatisch eingeführt wird, endet in einem alltäglichen, banalen Dialog über den kleinen Apfelkuchen, den Adam für Ivan mitgebracht hat.

Noch zu erwähnen ist die sehr effektvolle Szene, in der Adam mitansehen muss, wie der Apfelbaum in zwei gespalten wird. Es gewittert, regnet. Die Kirchentore schlagen dramatisch, durch den Wind gebeutelt, auf und zu. Adam ist abwechselnd in tiefe Dunkelheit und durch die Blitze in gleißendes Licht getaucht. Dann, unterstützt durch dramatische Kamerafahrten, wohnt er dem Schauspiel bei, das ähnlich einer göttlichen Intervention zu sein scheint: Ein mächtiger Blitz spaltet den Apfelbaum.⁴⁰⁴

Die Symbolik ist überdeutlich, fast übertrieben und steht im Kontrast zu der eigentlichen Atmosphäre des Filmes: ironisch, schwarzhumorig und bitterböse.

Auch die dramatischen, zahlreichen Kamerafahrten, die in dem Film zum Einsatz kommen, stehen oft in einem ironisch Kontrast zum Geschehen. In dem schon zuvor erwähnten Beispiel, welches Adam in gleißend helles

⁴⁰³*Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 1:23:00 – 1:24:30.

⁴⁰⁴*Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 1:00:00 – 1:01:30.

Licht getaucht in der Laube vor dem Krankenhaus sitzend zeigt, bewegt sich in einer Einstellung die Kamera, frontal zu Adam, in einer Fahrt mit ihm auf Ivan zu und in einer Anderen zeigt sie die subjektiven Sicht von Adam. Die Kamerafahrt verstärkt die emotionale, fast magische Szene auf ironische Art und Weise: Ivan wird übertrieben mystisch dargestellt, als ob er von Gott persönlich wieder auf die Erde gesandt worden wäre. Als ironischer Seitenhieb auf den amerikanischen Erzählstil ist folgende Szene zu betrachten: Nachdem Ivan das zweite Mal aus dem Ohr geblutet hatte und Adam ihn deswegen ins Krankenhaus gebracht hat, wartet Adam in dem krankenhauseigenen Park auf den Arzt um Informationen zu Ivans Gesundheitszustand zu bekommen. Dr. Kolberg bewegt sich mit hastigen Schritten an Adam vorbei, dieser kommt in das Bild und die Kamera fährt frontal zu den zwei Charakteren mit ihrer Bewegung nach hinten bis sie zum Stillstand kommen. Besonders in amerikanischen Arztserien wird diese visuelle Konvention oft eingesetzt, nur wird das Gespräch in der Bewegung weitergeführt um den Stress des vielbeschäftigten Arztes auszudrücken. Hier kommt die Kamera jedoch zum stehen und der Zuschauer beginnt zu verstehen, weshalb der Arzt in Eile ist: Er knöpft seine Hose auf und fängt an zu urinieren, während er mit Adam Ivans Gesundheitszustand bespricht.⁴⁰⁵

Die Kamerafahrt bewirkt einen komischen Bruch: Der seriöse Dialog, der durch selbige unterstützt eingeleitet wurde, wird durch die alltägliche Handlung des Arztes entwertet. Der Zuschauer wird in seiner Erwartungshaltung gestört, ist verwirrt und nimmt Distanz zu dem Gesagten.

Die sehr symbolische Filmsprache von *Adams Äpfel* arbeitet größtenteils mit religionsrelevanten Anspielungen. Diese Symbolik ist übertrieben, arbeitet mit ironischen Kontrasten und verfremdet somit das Geschehen: Einer der Hauptakteure ist der Apfelbaum, der durch zahlreiche Kamerafahrten, verzerrte Kameraperspektiven, Überblendungen und Gegenüberstellungen symbolisch aufgeladen wird. Nachdem

⁴⁰⁵ *Adams Äpfel* (DK, 2005), 42:40 – 43:20.

herausgefunden wurde, dass die Äpfel von Würmern befallen sind, wird das Christuskreuz sichtbar, das dann mit einer Überblendung in eine Einstellung des Apfelbaumes übergeht, der eine ähnliche Silhouette hat. Dieser Schnitt ist unterstützt von dramatischer Musik und bedrohlichen Kamerafahrten hin zu dem Kreuz und weg von dem Apfelbaum.⁴⁰⁶

In einer anderen Szene zerrt Adam im Hintergrund den ohnmächtigen Ivan Richtung Auto, während man im Vordergrund einen wurmigen Apfel sieht.⁴⁰⁷

Dass das Hitlerbild im Zimmer von Adam fast jedes Mal zu dem morgigen Kirchenglockengeläut herunterfällt, ist ein Vorbote darauf, dass Adams nationalsozialistische Einstellung nicht lange Ivan und seiner Glaubensgewissheit standhalten würde.

Adams Bibel schlägt sich wie durch Geisterhand immer an der Stelle des Buches Hiobs auf. Hier ist es weder für den Zuschauer noch für den Protagonisten Adam schwierig die Parallelen zu dem schicksalsgebeutelten Leben von Ivan zu ziehen.

Das Christuskreuz in Ivans Kirche wird oft durch Kamerafahrten oder Naheinstellungen bedeutungsvoll in Szene gesetzt und nicht zuletzt blutet Ivan, wenn er von jemandem emotional „durchdrungen“ wurde ohne jegliche weitere physische Gewalteinwirkung aus den Ohren...

Die Symbolik in *Adams Äpfel* ist eindeutig, stellenweise auch überdeutlich. Durch die Übertreibung der Zeichensetzung passieren ironische Verschiebungen. Verstärkt wird dies durch die sehr präsente und oft dramatisch anschwellende Orchestermusik.

⁴⁰⁶ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 51:20.

⁴⁰⁷ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 42:20.

d. Musik

Die Musik begleitet größtenteils die Handlung und verstärkt oder verringert die Emotionalität der jeweiligen Sequenz. Von einem ganzen Orchester interpretiert (Radiounderholdnigsorkestret, Dirigent: Frans Rasmussen) ist sie eine sehr aufwendige und kostspielige Filmmusik. Sie wird außer einem Lied, das an dieser Stelle näher besprochen wird, ausschließlich außerdiegetisch eingesetzt.

Der Hit von den Bee Gees *How deep is your love*, gecovered von der Band *Take That* wird jedes Mal, wenn Ivan und Adam zusammen im Auto fahren, über das Autoradio gespielt. Er entwickelt sich langsam als eine Art Leitmotiv zur Annäherung der Beiden. Als Ivan Adam abholt, hören wir erst einmal nur die ersten eineinhalb Takte des Liedes und können seinen Sinn kaum erahnen.⁴⁰⁸ Nachdem Adam und Ivan dem sterbenden Nazi Poul Nordkap besucht hatten, dreht Ivan, um den provozierenden Fragen von Adam zu entgehen, das Lied auf, das Adam, um sich Gehör zu verschaffen, wieder wütend abschaltet.⁴⁰⁹ Dann, auf dem Rückweg von dem ersten gemeinsamen Krankenhausbesuch spielt Ivan abermals das Lied ab und diesmal hat Adam mit dem Abschalten weniger Glück – bestimmt dreht Ivan wieder auf lauter. („Gib auf Adam. Gott ist auf meiner Seite. Vergiss das nie.“⁴¹⁰)

Die Situation hat sich drastisch verändert, als die Zwei das nächste Mal zusammen im Auto sitzen: Adam ist verunsichert und schuldbewusst, da er abermals Ivans Krankenhausaufenthalt verschuldet hatte und diesmal auch scheinbar dauerhaft dessen Welt erschüttert hat. So lässt er aus eigenen Stücken *How deep is your love* abspielen, schaltet das Lied jedoch noch verunsicherter ab, als er keinerlei Reaktion von Ivan bekommt.⁴¹¹ Als das Lied das letzte Mal in einer Szene erklingt, befinden wir uns schon im Ausklang des Filmes. Adam und Ivan fahren Auto, auf dem Rücksitz befinden sich die zwei neuen Straftäter, die bei Ivan in der Kirche wieder

⁴⁰⁸ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 02:20.

⁴⁰⁹ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 36:20.

⁴¹⁰ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 46:00.

⁴¹¹ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 1:04:00.

zu guten Menschen gemacht werden sollten. Nun wirft Ivan Adam einen verschwörerischen Blick zu, und lässt das Lied abspielen. In einer Einstellung sieht man Adams Profil im Vordergrund, während man im Hintergrund Ivans Lippen sieht, die sich zu dem Liedtext bewegen. Bei dem Refrain setzt schließlich auch Adam ein.⁴¹²

How deep is your love: Wie weit kann deine Liebe gehen? Das Lied steht in einem ironischen Kontrast zu dem Geschehen und ist eine symbolische Verstärkung von Ivans versteiften Automatismus: mechanisch blendet er Böses aus und lebt in einer eigens konstruierten „guten“ Welt. Die Kluft zwischen der eigentlichen Realität, die Ivans tragische Vergangenheit umfasst und die ebenfalls nicht perfekte Gegenwart, in der seine Schützlinge Gunnar, Khalid und Adam die längste Zeit keine bahnbrechenden rehabilitatorischen Fortschritte machen und seiner konstruierten „komischen“, daher verkehrten, ver-rückten Wirklichkeit, wird durch das von Ivan penetrant eingesetzte Lied merklich vergrößert.

⁴¹² *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 1: 27:00.

VII.2.4 Dialoge und Narration

a. Die Dialoge

„Diese hinterfotzigen Dialoge sind von der Art, dass man trotzdem lacht. Hier hält sich ein Film mitnichten an die allgemeine Verabredung.“⁴¹³

Die Dialoge in *Adams Äpfel* verstoßen größtenteils gegen die von Grice etablierten Konversationsmaximen⁴¹⁴. Sie stehen meistens in einem deutlichen Gegensatz zu dem eigentlichen Geschehen:

Oft wird Alltägliches in nicht passenden Situationen gesagt und schafft somit absurde Kontraste.

Ein Beispiel ist die schon vorher erwähnte Szene, in der Ivan von Adam blutig geprügelt in die Küche kommt um seine Abwesenheit beim Abendessen anzukündigen. Gunnar fragt ungerührt, ob Ivan ihm auf dem Weg zum Krankenhaus seinen Alkohol mitbringen könne.⁴¹⁵ Gunnar, eine naive, dummliche Figur agiert mit einem sturen Automatismus, der wohl auch zum Teil aus seinem übermäßigen Alkoholkonsum resultiert. Er ist unflexibel, geht nicht auf die erschreckende und offensichtliche Tatsache ein, dass Ivan mit zerstörtem, blutigen Gesicht erscheint und agiert mit einer betonten Alltäglichkeit. Auch Ivan agiert gewohnt unbekümmert und liefert zusammen mit Gunnar einen in der Situation denkbar skurrilen – da unangebrachten - Dialog, der scheinbar nur von Adam und dem Zuschauer als solcher wahrgenommen wird.⁴¹⁶

Ivan hält durch seinen betonten Automatismus und seinem unflexiblen, steifen Glauben an das Gute Gunnar und Khalid dazu an, ihn in seinen offensichtlichen Verdrängungen zu unterstützen. Dies verstärkt die komische Kluft umso mehr, als dass Khalid und Gunnar wider besseren

⁴¹³ Kuhlbrodt, Dietrich: „Adams Äpfel“. Daumenkino. In: Die Tageszeitung, vom 02.09.2006. aus: <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2006/09/02/a0191>, zugriff am 08.11.10 um 13h10.

⁴¹⁴ siehe Kapitel V.3.3 DER VERSTOß GEGEN DAS KOOPERATIONSPRINZIP, S. 73.

⁴¹⁵ Ivan: Ich fahr mal ins Krankenhaus, wartet nicht mit dem Essen auf mich.

Gunnar: Kommst du an nem Laden vorbei?

Ivan: Kann gut sein, ja.

Gunnar: Kannst du mir dann meinen Hustensaft mitbringen?

Ivan: Klar, wie ist der gleich?

Gunnar: Von Osten. In: *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 24:40.

⁴¹⁶ Siehe Kapitel V.1.3 DER SOZIALE FUNKTIONASPEKT, S. 66.

Wissens handeln. Als Ivans spastisch gelähmter Sohn zu Besuch ist - Christoffer, von dem Ivan immer noch behauptet, er wäre gesund - schafft Ivan dem gelähmten Junge in einem absurden Befehl an, ins andere Zimmer zu gehen. Gunnar schiebt darauf – ohne direkt darum gebeten zu werden - Christoffer in seinem Rollstuhl aus dem Raum.⁴¹⁷

Der Arzt Dr. Kolberg ist im Gegensatz dazu der - wie die Figur sie selber bezeichnet - „wissenschaftlichen“ Wahrheitssuche verschrieben: In seinen Erzählung scheut er nicht vor Kraftausdrücken zurück: Er ist zwar ehrlich und interessiert an der Realität, jedoch übertrieben und dadurch unangemessen in seiner Wortwahl. Dadurch schafft er eine emotionale Mischlage beim Zuschauer, der zwischen unangenehm-berührt-sein schwankt, welches durch das nicht-respektieren von gesellschaftlich tabuisierten Themen zustande kommt, und einem Lachen, das durch die Übertreibung im Ausdruck, die eine Verfremdung und Entwertung des tragischen Themas mit sich zieht, ausgelöst wird. Als Ivan zum zweiten Mal aus den Ohren blutet, sagt Dr. Kolberg:

„Der ist fertig. Den kann man aufmachen und als Scheißhaus verwenden, willst du einen Kaffee?“⁴¹⁸

Die Figuren sind in einem „Automatismus“⁴¹⁹ verhaftet, und reagieren dadurch mit einer unbekümmerten Unangemessenheit. Ivan übt sich in einer übermäßigen Verdrängung oder Untertreibung von Tatsachen, Dr. Kolberg hat ausschließlich wissenschaftlich-medizinisches Interesse an seiner Umwelt - selbst in Situationen in denen Menschlichkeit passender wäre - und Gunnar und Khalid sind einer naiven Komik verschrieben, welche in Kontrast zu ihren kriminellen Energien stehen und so ihre Figur-Grund-Konstellation⁴²⁰ empfindlich stören.

Keine der Figuren, mit Ausnahme vielleicht von Adam, scheinen einer sozialen Norm gemäß zu agieren und reagieren. Dadurch gehen die Figuren in ihren Konversationen kaum auf ihr Gegenüber ein, das

⁴¹⁷ Adams *Äpfel* (DK, 2005), ca. 39:00.

⁴¹⁸ Adams *Äpfel* (DK, 2005), ca. 1:02:20.

⁴¹⁹ zu der Begrifflichkeit siehe Kapitel V.1.3 DER SOZIALE FUNKTIONASPEKT DER KOMIK, S. 66

⁴²⁰ zu der Begrifflichkeit siehe Kapitel V.3.1 DIE „VERKEHRTE WELT“, S. 70.

„heimliche Einverständnis“ zwischen den Dialogpartnern scheint nicht zu existieren⁴²¹: Sie reden in skurril-absurden Kontrast aneinander vorbei.

b. Die Themen

Ivan ist ein schicksalsgebeutelter Pfarrer, der nur mit Hilfe seines unerschütterlichen Glaubens sein Leben weiterführen kann. Jedoch muss man mit Adam im Laufe des Filmes erfahren, dass dieser Glaube hauptsächlich von einer massiven Verdrängung der Realität am Leben erhalten wird. Ivan ist der unerschütterlichen Meinung, dass das Böse nicht existiert:

„...es gibt keine schlechten Menschen. Das ist unsere Meinung. Ja, ist natürlich klar, wer nur Ausschau hält nach dem Schlechten, der findet auch nur Schlechtes auf der Welt.“⁴²²

Ivans Glaube wird durch Adam - seine „finale Prüfung“⁴²³ des Teufels - massiv auf die Probe gestellt. Religion und Glaube sind ein Hauptthema in dem Film, durch eine sehr symbolträchtige Bildsprache ironisch in Szene gesetzt.

Hier wird jedoch auch ein weiteres Thema angeschnitten, welches im dänischen Film oft eine zentrale Rolle spielt: Familie und familiäre Bande im weiteren Sinne. In ADAMS ÄPFEL kann man eine klare Familiendynamik ausmachen mit Ivan als der geliebten, auf eine besondere Art respektierten Vaterfigur. Ivan ermahnt sogar den schlingenden Gunnar bei Tisch, er solle nur „kleine Häppchen“ essen.⁴²⁴ Ganz nach väterlicher Anerkennung suchend, als die Würmer in den Äpfeln entdeckt wurden, bemerkt Gunnar leise zu Ivan, dass er es war und nicht Khalid, der die Würmer entdeckt hätte.⁴²⁵ Gunnar und Khalid wirken in Folge von Ivans tragischem Glaubensverlust und anfangender Apathie sehr verloren und sind nur mehr schwer kontrollierbar. Gunnar besäuft

⁴²¹ siehe Kapitel V.3.3 DER VERSTOß GEGEN DAS KOOPERATIONSPRINZIP, S. 73.

⁴²² *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 04:10.

⁴²³ Krekeler, Elmar: *Die Welt ist schön. So schön*, in: Die Welt vom 31.08.06.
http://www.welt.de/print-welt/article149102/Die_Welt_ist_schoen_So_schoen.html, Zugriff am 08.11.10 um 13h40.

⁴²⁴ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 38:20.

⁴²⁵ Khalid: Am Morgen ich komme und nix versteh. Ich sehe Frucht, ich sehe Wurm.
Gunnar: Also ganz so wars nun auch wieder nicht. Ich hab die Würmer entdeckt, aber ich brauch nicht so dringend Lob wie er, Ivan. *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 50:20.

sich und Khalid bricht in einer Spontanaktion auf, um eine Tankstelle auszurauben. Adam, der versucht, deren Handlungen zu kontrollieren, will sie dazu bewegen, sich mit ihren Problemen an Ivan zu wenden.⁴²⁶

Der Film endet dann mit einer Hochzeit: Sarah und Gunnar heiraten, das neugeborene Kind wird getauft. Es wäre jedoch nicht *Adams Äpfel*, wenn es sich um eine gewöhnliche Hochzeit handeln würde: Gunnar ist Sarahs fast-Vergewaltiger und das frisch verheiratete Ehepaar kündigt an, nach Indonesien auszuwandern, weil dort ihr behindertes Kind nicht so auffallen würde.⁴²⁷

In *Adams Äpfel* begegnet der Zuschauer einer absurden Familienkonstellation. Gunnar und Khalid sind – zwei ausgewachsene Männer – ähnlich zwei Kindern, abhängig von der Führung von Ivan. Nichts ist so, wie es sein sollte, es ist eine „verkehrte Welt“. Der Zuschauer kann Khalid und Gunnar in der Konstellation in kein Bezugssystem einordnen: zwei kriminelle Männer auf Bewährung wirken so hilflos wie kleine Kinder.

Auffällig ist hier auch der fast sorglose Umgang mit Tabuthemen. Der Regisseur Thomas Anders Jensen behauptet, dass er keine Intentionen hatte, zu provozieren und dennoch bricht er jedes erdenkliche Tabu in *Adams Äpfel*.

Mads Mikkelsen, der Darsteller von Ivan über Thomas Anders Jensen:

„Er fand es einfach witzig, diese Geschichte von dem bösen Neonazi und dem guten Priester zu erzählen – und plötzlich wird der Nazi zur vernünftigsten Person im Film. Das ist ein Tabubruch, und deswegen mag ich seinen Ansatz. Denn diese ewige politische Korrektheit lähmt die Kreativität.“⁴²⁸

Ein Neonazi entwickelt sich soweit, dass er vernünftiger und geduldiger als der Pfarrer Ivan ist. Dieser wurde als Kind vergewaltigt, sein Schützling Gunnar ist ein verurteilter Vergewaltiger. Ivan hat ein spastisch gelähmtes

⁴²⁶ „Ihr müsst dringend mit Ivan reden. Ihr braucht Hilfe. Alle beide.“ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 01:15:30.

⁴²⁷ *Adams Äpfel* (DK, 2005), 1:25:30.

⁴²⁸ Mads Mikkelsen im Interview mit Patrick Heidmann: *Wer hätte da Nein sagen können?* In: Berliner Zeitung vom 31.08.06. <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2006/0831/vermishtes/0007/index.html>, zugriff am 08.11.10 um 13h35.

Kind, Christoffer, und auch das Kind von Sarah kommt – aufgrund des übermäßigen Alkoholkonsums der Mutter - behindert zur Welt. Der eigentlich „Gute“ - der Gottesmann Ivan - spielt am Sterbebett des ehemaligen Nazis Poul dessen Gräueltaten herunter, während der „Böse“ Neonazi Adam viel berührter zu sein scheint.⁴²⁹ Die Liste, wenn sie hier weitergeführt würde, wäre noch lange.

„I think that virtually all taboos have been broken at this point. There certainly aren't a lot left.“⁴³⁰

Die absurd-scurrile Welt von *Adams Äpfel* geizt nicht mit Tabubrüchen und schafft es somit, den Zuschauer immer wieder auf Neue zu verwirren und zu destabilisieren. Diese Tabubrüche werden in ihrer Brutalität jedoch sogleich durch Komik gebrochen, die sich in vielen Formen zeigt: Übertreibung, Untertreibung, Wiederholung, ironische und visuelle Kontraste etc. somit wird die Situation in ihrer Ernsthaftigkeit verfremdet und der Zuschauer nimmt abermals in eine emotionale Distanz zu dem Geschehen.

⁴²⁹ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 33:00.

⁴³⁰ Redvall, Novrup, Eva: *Thomas Anders Jensen*. In: Mette, Hjort; Jørholt, Eva; Redvall, Novrup, Eva (Hg.): *The Danish Directors 2*, Bristol/Chicago: intellect, 2010, S. 125 – 139, hier S. 135.

VII.2.5 Die Komik

„Anders Thomas Jensen lässt in „Adams Äpfel“ zwei Fundamentalisten aufeinander los.“⁴³¹

Adam ist ein böser Neonazi, aggressiv und zerstörerisch. Als erstes zerkratzt er den Bus, der ihn in der Einöde absetzt, dann ignoriert er Ivans zur Begrüßung freundlich herausgestreckte Hand und zeigt deutlich und aggressiv seine Unmut, als der Pfarrer dazu ansetzt, seine Koffer anzufassen. Ivan ist wenig reaktiv, und wenn, dann zeigt er nur Verständnis: „Wer gegessen hat ist manchmal ein bisschen empfindlich, was seine Sachen betrifft, stimmt's?“⁴³² Ivan redet zu viel, Adam gar nicht. Ivan ist jovial und gut gelaunt, Adam schaut finster und genervt, wirkt so, als ob er am liebsten gleich wieder gehen wollte. Ivan und Adam sind beide übertrieben dargestellt, fast schon Karikaturen des Guten und des Bösen. So viel Kontrast in einer ersten Sequenz, in einer ersten Begegnung zeigt, dass Konflikt vorprogrammiert ist. Und Konflikt ist ein Auslöser von Spannung und Komik.

„Nun soll Ivan, der heilige Narr auf der Kanzel, auch helfen gegen Hitler.“⁴³³

Die Komik in *Adams Äpfel* ist hart, mitleidlos, skurril und politisch höchst inkorrekt.

Hier wird die übertrieben leidvolle Vergangenheit eines frommen Pfarrers benutzt, um ihm den Glauben und die Moral zu nehmen; eine schwangere Alkoholikerin trinkt weiter, weil es „sowieso zu spät“⁴³⁴ ist; ein Arzt hat ein grausames Interesse daran, seinen Patienten sterben zu sehen; ein Vergewaltiger heiratet sein Fast-Opfer; ein Tankstellenräuber kann ungestraft Menschen anschießen, usw.

Adams Äpfel zeigt sich zunächst als eine *fish out of water* Komödie: Adam, der straffällige Neonazi, kommt in die Kirche, in die Reihen des Pfarrers

⁴³¹ Krekeler, Elmar: *Die Welt ist schön. So schön*, in: Die Welt vom 31.08.06.
http://www.welt.de/print-welt/article149102/Die_Welt_ist_schoen_So_schoen.html, zugriff am 08.11.10 um 13h40

⁴³² *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 02:00.

⁴³³ Krekeler, Elmar: *Die Welt ist schön. So schön*, in: Die Welt vom 31.08.06.
http://www.welt.de/print-welt/article149102/Die_Welt_ist_schoen_So_schoen.html, zugriff am 08.11.10 um 13h40

⁴³⁴ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 48:50.

Ivan, welcher nur für Gewaltlosigkeit, bedingungslosen Glauben und Güte einsteht.

a. Elemente des Tragischen

Die Komik in *Adams Äpfel* ist nicht leicht zu verdauen. Oft weiß man nicht, ob man jetzt lachen soll oder nicht, und wenn man es doch tut, ist es meistens mit einem mulmigen Gefühl: zu viele tragische, schwere Motive werden aufgegriffen und mit einer unerbittlichen komischen Härte oder einer gleichgültigen Alltäglichkeit behandelt.

Oft werden tragische Situationen oder Ereignisse bis an den Rand des Absurden getrieben und übertrieben: Ivan ist ein Charakter, der „alles gleichzeitig hat“⁴³⁵: Die Mutter ist bei seiner Geburt gestorben, er ist in der Kindheit vom Stiefvater missbraucht worden, hat seine Frau und Schwester verloren, hat einen spastisch gelähmten Sohn und einen bösartigen Gehirntumor. Und jetzt kommt auch noch Adam in seine Welt. Adam, der beschließt, Ivan zu zerstören. Tragisch ist das Leben von Ivan gewesen und tragisch sind eigentlich auch seine hoffnungslos scheinenden Bemühungen, seine Mitmenschen zum Guten zu bewegen. Sein Elend ist jedoch so übertrieben, so angehäuft, dass der Zuschauer bei jedem weiteren tragischen Detail, das er im Laufe der Geschichte erfährt, ein Stückchen mehr Distanz zu der Figur des Ivan einnimmt. Das Tragische verliert durch die Wiederholungen seine Bedeutung. Ivan scheint wie eine unzerstörbare Comicfigur, jemand der, egal was ihm widerfährt – ob er von seinem Vater jahrelang vergewaltigt wurde oder er eine Kugel ins Gesicht geschossen bekommt – immer wieder aufstehen und wie gewohnt weiterleben kann.

Ebenso gibt es tragische Situationen, die einen komischen Bruch erfahren, indem unangemessen auf sie reagiert wird. Nachdem Ivan von Adam fast zu Tode geprügelt wurde, blutverschmiert die Küche betritt um mitzuteilen, dass er nicht anwesend sein würde für das Abendessen benehmen sich Ivan und der anwesende Gunnar so, als ob dies eine rein

⁴³⁵ Interview mit Anders Thomas Jensen: Making Of. Bonusmaterial, *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 01:10.

alltägliche Szene wäre. Während Adam verwirrt eine Reaktion auf Ivans Aussehen erwartet, zeigt Gunnar – der ebenso wie Ivan zuvor von Adam geschlagen wurde - sich wenig beeindruckt: Er bittet Ivan, ihm auf dem Weg seinen „Hustensaft“ (Alkohol) mitzunehmen.⁴³⁶ Diese Szene ist eine der absurdesten aus dem ganzen Film. Sie zeigt sehr schön die Vermischung zwischen Tragischem und Alltäglichem, die oft in *Adams Äpfel* anzutreffen ist. Ivan wurde extreme Gewalt angetan, jedoch ist das unreaktive Verhalten von Gunnar gänzlich unangemessen und liefert einen starken komischen Bruch in die Tragik.

Thomas Anders Jensen spielt hier mit den Emotionen, mit den Gefühlen der Zuschauer. Dieser pendelt zwischen aufgeregter Spannung und komischer Auflösung. Zwischen einem Gefühl der Inkongruenz und der Entspannung. Es ist eine Komik, verwoben mit Tragik, oft übertrieben, hart und unerbittlich, jedoch nicht ganz ohne rührende und melancholische Momente.

b. Unerwartetes Verhalten

Wie schon in den Beispielen im vorigen Kapitel ersichtlich, entsteht die Komik in *Adams Äpfel* größtenteils durch unerwartetes oder unangemessenes Verhalten der Protagonisten, resultierend aus einer übertriebenen Naivität, einem steifen Automatismus, die es ihnen unmöglich machen, sich an gewisse Situationen anzupassen. So wird die Erwartungshaltung des Zuschauers und dessen alltäglich-vertraute Sicht der Dinge permanent gebrochen und sorgt für allgemeine Verunsicherung.

- Das Naiv-Komische

Mit Ivan, Gunnar, Khalid und Sarah hat *Adams Äpfel* eine erstaunliche Dichte an naiven Charakteren.

Besonders Gunnar wirkt so, als ob sein exzessiver Alkoholkonsum schon Spuren hinterlassen hätte. Er ist fast kindlich in seiner Naivität und liefert deswegen dem Film ein paar Slapstick Elemente: Bei dem finalen Tankstellenraub schauen ein paar seiner blonden Locken aus der

⁴³⁶ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 24:40.

Strumpfmassage heraus⁴³⁷ und der vorherige Anblick auf seinem enormen Hintern durch die Heckscheibe des Autos – Adam hatte den betrunkenen Gunnar einfach in den Kofferraum gesteckt – lassen ihn sehr lächerlich und hilflos wirken. Fast ist man als Zuschauer versucht zu vergessen, dass Adam Gunnar vor dieser Szene noch davon abhalten musste, Sarah zu vergewaltigen. Neben diesen schon fast slapstick-artigen Elementen, die den schwerfälligen und gefräßigen Gunnar auszeichnen, kommen seine skurril-naiven Reaktionen. Als er zum Beispiel das erste Mal versucht, aus Adams Zimmer etwas zu stehlen und dabei erwischt wird, ist seine erste Reaktion eine Unschuldige: „Tschuldige, ich dachte du schläfst.“⁴³⁸ Selbst, als Adam ihn dann schlägt, entfernt sich Gunnar unter erneuter Entschuldigung unterwürfig aus seinem Zimmer.

In einer anderen Szene erklärt Gunnar Adam, dass Khalid im Grunde, wenn er seine Tankstellenraube durchführt, sich nur das zurückholen würde, was ihm zugestehet, da er sich nur auf *Statoil* Tankstellen spezialisiert, welche den Tod und die Enteignung von Khalids Vater auf dem Gewissen hätten. Als Adam Gunnar aufklärt, dass *Statoil* ein norwegischer Konzern ist, reagiert Letzterer neutral und meint unschuldig: „Das solltest du Khalid bei Gelegenheit mal ans Herz legen.“⁴³⁹

Sarah, die in vertrauensvoller Naivität mit dem Vergewaltiger und Straftäter Gunnar eine Beziehung anfängt, fragt nach einer durchzechten Nacht, in der Gunnar sie beinahe vergewaltigt hätte, neugierig grinsend „Ist zwischen uns was gelaufen?“⁴⁴⁰

Ivan denkt, dass das Hitlerbild, das in Adams Zimmer hängt dessen Vater ist. Als Adam ihn berichtigt behauptet er sogar: „Nein, Hitler hatte einen Vollbart.“ Dann, die Erkenntnis: „Nee, hast recht, hab ich mit dem Russen verwechselt.“⁴⁴¹

⁴³⁷ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 1:14:40.

⁴³⁸ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 11:30.

⁴³⁹ *Adams Äpfel* (DK, 2005), 29:00.

⁴⁴⁰ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 01:16:20.

⁴⁴¹ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 30:30.

Diese kindliche Unschuld, dieser naive Filter⁴⁴², der sich über die Sichtweise mancher Figuren legt und sie in eine Ignoranz für soziale Konventionen taucht, sorgt gleichzeitig für Erheiterung und leichte Ungeduld. Die Figuren haben eine vereinfachte, unschuldige Weltsicht, die sie unfähig macht, adäquat und angepasst in Situationen zu reagieren. Während man davon ausgehen kann, dass die Norm über das Aussehen von Adolf Hitler Bescheid weiß und ihn auch auf einer Fotografie erkennen würde, vermutet Ivan mit selbstverständlicher Freundlichkeit den Vater von Adam auf dem Bildnis.

- Mischung zwischen Alltäglichem und dem Brutalen

In *Adams Äpfel* werden häufig alltägliche Gespräche und Reaktionen in tragischen, brutalen oder dramatischen Kontexten geführt. Dies führt zu emotionalen Mischlagen beim Zuschauer, zu einem Oszillieren zwischen Spannung und Entspannung. Im Folgenden sind ein paar Beispiele hierfür aufgelistet:

Sarah stößt aufgelöst zu Ivan in seine Kirche, sie braucht dringend Rat: sie ist – angeblich – trockene Alkoholikerin und schwanger. Die Ärzte haben ihr bestätigt, dass ihr Kind möglicherweise mit einer Behinderung auf die Welt kommen würde. Während Sarah eine Geräuschkulisse von hysterischem Weinen erzeugt, initiiert Ivan eine kleinliche Diskussion mit Adam über die Kekse, die letzterer für Adam und Sarah geholt hatte.⁴⁴³

Als Khalid unabsichtlich die Katze von Gunnar tötet, zeigt Ivan eine völlig unangemessene Reaktion und sagt zu dem über den Verlust seines Katers fast katatonischen Gunnar: „Nein, wir dürfen und nicht immer wegen jeder Kleinigkeit gegenseitig beschuldigen.“ Der Kater wäre des Lebens sowieso „überdrüssig“ gewesen und diese „kleine“ Schießerei wäre ihm gelegen gekommen.⁴⁴⁴

Als Adam und Khalid zum Ende des Filmes von ehemaligen Neonazikollegen beim Äpfel sammeln gestört werden, schießt Khalid einem der Nazis ins Bein. Adam versucht Khalid zur Raison zu bringen, der

⁴⁴² siehe Kapitel V.3.4 DIE KOMISCHE FIGUR, S. 75.

⁴⁴³ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 16:00.

⁴⁴⁴ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 27:00.

zu seiner Verteidigung ein lakonisches: „Ich hab ein Stress.“ von sich gibt. Als dann ein anderer Nazi ihm näher kommt, schießt er unvermittelt wieder: „Hallo du blöd oder was? Ich haben Pistole“ dann, als die Nazis sich schon entfernen, knallt er einem beiläufig, während er noch mit Adam redet, in den Rücken. Erst als Adam ein „Hör auf damit!“ schreit, gibt ihm Khalid wie ein schuldbewusstes Kind die Waffe: „Ich sein nicht im Gleichgewicht.“⁴⁴⁵

Das Brutale wird mit alltäglichen Reaktionen der Figuren vermischt, was für Verwirrung bei dem Zuschauer sorgt und ihn eine komische Distanz zu den Dingen einnehmen lässt. Einerseits werden dramatische oder brutale Situationen durch Inkongruenz komisch aufgelockert, andererseits weiß das moralische und soziale Gewissen des Zuschauers, dass man in so einer Situation nicht lachen sollte.

- Verleugnung des Offensichtlichen

Die Figur des Ivan, zeichnet sich zu einem großen Teil durch seine meisterhaften Fähigkeiten zur Verdrängung aus. Er untertreibt oder verleugnet Situationen, Tatsachen und verfremdet sie dadurch komplett. Je stärker die von ihm durchgeführte Untertreibung ist, daher der Kontrast zur eigentlichen Realität, desto größer wird die komische Kluft, die den Zuschauer zu Ivan trennt.

Das Instrument seiner Verdrängung ist seine an Absurdität grenzende und in seiner Situation unangemessene Glaubensgewissheit. Diese ist so weit fortgeschritten, dass sie schon automatisiert verläuft und sich auf seine Umgebung – besonders auf Gunnar und Khalid – ausbreitet.

Ivan scheint es grundsätzlich zu ignorieren, wenn ihm eine Waffe an den Kopf gehalten wird:

Nachdem Adam sich mit einem seiner Neonazikollegen getroffen hat und ihm eine Waffe geliefert wurde, geht er zum Apfelbaum, wo er Gunnar, Khalid und Ivan versammelt auffindet. Diese haben Gunnars Katze auf den Baum geschickt, die ihre Aufgabe, die Krähen zu verjagen, ganz

⁴⁴⁵ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 1:09:00.

offensichtlich nicht erfüllen kann. Adam schlägt vor, es wie sein Großvater zu machen und die Vögel herunterzuschießen und richtet die Waffe auf Ivan. Dieser begrüßt die Idee und fordert Adam auf, auf die Krähen zu schießen. Der verdutzte Adam bleibt wie angewurzelt stehen und drückt nicht ab. Nach einer Zeit geht Ivan sogar auf ihn zu und teilt ihm mit, dass er es schön findet, dass sie auch mal über dessen Großvater geredet hatten.⁴⁴⁶

In der letzten Szene sammelt Ivan die Waffen von einer perplexen Nazibande ein, die diese zu viel Krach machen würden („Alles, was Krach macht, wird abgegeben.“⁴⁴⁷), und somit seinen Schlaf stören würden. Dabei ignoriert er die Tatsache, dass er vor einer gewaltbereiten Bande von Rechtsradikalen steht und redet mit ihnen wie mit einer Gruppe von Schulkindern.

Sehr bezeichnend für dieses Kapitel ist die bereits zuvor erwähnte Szene, in der Ivan - zusammengeslagen von Adam - in die Küche kommt und - das Gesicht blutig und zerstört - mitteilt, er müsse ins Krankenhaus und das man nicht mit dem Abendessen auf ihn warten solle. Er scheint auch nicht zu realisieren, dass der angeblich „trockene“ Alkoholiker Gunnar ihn nicht um die Besorgung von Hustensaft sondern Wein bittet.⁴⁴⁸

c. Der Kampf zwischen GUT und BÖSE

Am Anfang des Filmes sind die Fronten eindeutig geklärt. Es scheint keinen Zweifel daran zu geben, wo man das „Gute“ und wo man das „Böse“ zu suchen hat. Adam kommt als ultimativer Bösewicht in Ivans Kirche und scheint kein anderes Ziel zu haben als Ivan und dessen Scheinidylle zu zerstören. Er ist gewalttätig, rassistisch und sein unbeweglicher Gesichtsausdruck straft jede mitleidige Regung Lügen. Dennoch ist er am Ende des Filmes der vernünftigste und verlässlichste Charakter und übernimmt Ivans Aufgaben, als dieser unfähig ist, diese zu erfüllen.

Ein Teil der emotionalen Mischlage, in die der Film sein Publikum versetzt, ist durch die unklare Verteilung der Täter- und Opferrollen bedingt. Das

⁴⁴⁶ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 27:00.

⁴⁴⁷ *Adams Äpfel* (DK, 2005), 1:18:00.

⁴⁴⁸ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 24:00.

Gute und das Böse werden vermischt, welches eine dauerhafte Identifizierung mit einer Seite unmöglich macht.

„Und seltsam, mit einem Teil unsere zuschauenden Wesens sind wir durchaus auf Adams Seite. Denn des Paters heilige Einfalt, seine durch nichts zu brechende Zuversicht (...) ist natürlich eine Zumutung für den wachen Intellekt. Jensen schließt auch nicht die Augen vor dem Fanatismus des Guten.“⁴⁴⁹

So hält der Regisseur Thomas Anders Jensen die Zuschauer in einer permanenten Spannung und Ungewissheit.

Ivan kann „gut“ sein, weil er das Schlechte leugnet. Für ihn gibt es das Böse einfach nicht. Das macht ihm jedoch blind und taub für die Probleme der Menschen, die ihn umgeben und somit nicht zu einem idealen Gottesmenschen und Seelsorger.

Sarah kommt verzweifelt zu ihm um Rat. Ivan schenkt ihr nur wenig Aufmerksamkeit und ist hauptsächlich damit beschäftigt, in der von ihm initiierten Diskussion mit Adam recht zu behalten. Hier kann sich der Zuschauer viel eher mit Adam identifizieren, welcher von Ivans mangelnden Zuwendung ähnlich perplex ist.⁴⁵⁰

Eine ähnliche Situation ereignet sich auf dem Sterbebett von Poul, einem ehemaligen Nazi, der Angst vor dem Sterben und der darauffolgenden Bestrafung seiner schrecklichen Taten hat. (Poul: „All diese Menschen, all diese armen Menschen!“ Ivan: „Jetzt hör auf! Wer soll sich denn daran noch erinnern?“⁴⁵¹) Ivan verleugnet dessen Taten vehement, spielt sie runter und ist verärgert, als Poul darauf besteht, dass seine schrecklichen Taten unverzeihlich wären. Zu dem sterbenden Nazi sagt er noch vorwurfsvoll: „Wieso verdirbst du uns die gute Stimmung?“. Auch hier kann sich der Zuschauer emotional eher mit Adam identifizieren, denn der scheint auch verwirrt von Ivans absurd-verärgerter Reaktion.⁴⁵²

⁴⁴⁹ Decker, Kerstin: *Theologie der Schlange*, in: Der Tagesspiegel vom 31.08.2006. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/tagestipps/theologie-der-schlange/746428.html>, Zugriff am 08.11.10 um 14h05

⁴⁵⁰ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 15:00.

⁴⁵¹ *Adams Äpfel* (DK, 2005), 34:50.

⁴⁵² *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 33:00.

„Nirgends sind die Bösen besser aufgehoben als beim Pater, denn der glaubt nicht an das Böse.“⁴⁵³

Ist Ivan „gut“ wenn er die schlechten Eigenschaften von Gunnar und Khalid ignoriert? In einer Szene, als Adam ihn mit der doch nicht so gut laufenden Resozialisierung von Gunnar und Khalid konfrontiert, meint Ivan nur:

„Übergewicht und Alkohol, so viele Vorwürfe gleich.“

Dann, als Adam zur Bekräftigung Khalids Strumpfmassage herzeigt:

„Ivan: Was willst du damit sagen?

Adam: Dass die zwei Idioten keinen Schritt weiter gekommen sind, ich finde du machst dich lächerlich.

Ivan: Ich finde du solltest überall Plakate aufhängen: Strickmützen tragen verboten.“⁴⁵⁴

Hier empfindet man als Zuschauer sogar eine gewisse Genugtuung, als Adam dann mangels weiterer Argumente anfängt, auf Ivan einzuschlagen. Unterstützt Ivan nicht seine Schützlinge in ihrer Schlechtigkeit, indem er ihre Handlungen immer nur krampfhaft gut redet? Ist Ivans Güte durch die vehemente und automatisierte Untertreibung und Verdrängung von Tatsachen noch möglich? Er lebt in einer verkehrten Welt, einer Welt, die er durch einen Filter der Naivität sieht. Kann er „gut“ sein mit so wenig Überblick?

Während Adam es schafft, Ivan mit der Zeit die Illusionen und somit den Lebenswillen zu rauben (Ivan will nur in Ruhe auf seinen Tod warten und drückt sogar seine Gleichgültigkeit über die Tatsache aus, dass die Nazis Khalid Gewalt antun wollen.⁴⁵⁵) wirkt Adam schnell nicht mehr so böse wie am Anfang. Auch war Adams Plan, Ivans Glaubenszuversicht und somit den lähmenden, mechanischen Automatismus, der die Figur von Ivan auszeichnet, zu brechen, kein negativ behafteter Plan für den

⁴⁵³ Decker, Kerstin: *Theologie der Schlange*, in: Der Tagesspiegel vom 31.08.2006. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/tagestipps/theologie-der-schlange/746428.html>, Zugriff am 08.11.10 um 14h05.

⁴⁵⁴ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 21:30.

⁴⁵⁵ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 1:17:20.

Zuschauer, denn Ivans Zuversicht ist „natürlich eine Zumutung für den wachen Intellekt.“⁴⁵⁶

Als Adam merkt, dass er Ivan gebrochen hat, ändert sich sein Verhalten schlagartig. Er trägt Adam zum Krankenhaus (statt wie beim ersten Mal ihn am Schlafittchen zu schleifen) nimmt sich Gunnar und Khalid an und versucht bei Ivan mit der Durchführung seines Apfelkuchenprojektes wieder neue Lebensgeister zu erwecken. Doch auch schon vorher fällt er auf durch vernünftiges Verhalten, das im Kontrast zu demjenigen der Anderen besonders hervorsticht: Er wirkt fast schon moralisch, als er als Einziger seine Bedenken zu dem Alkoholkonsum der schwangeren Sarah äußert.⁴⁵⁷

Und was spielt der Arzt Dr. Kolberg für eine Rolle? Mit seinem medizinisch – gefühllosen Interesse an Ivans Gesundheitszustand, seiner mitleidlosen Zustimmung für das „Projekt“ von Adam, das darin besteht, Ivan zu desillusionieren und somit die Kraft zum Leben zu rauben⁴⁵⁸, scheint es als ob der Arzt eine Art „Mentor des Bösen“ wäre. Er scheint ganz gefühllose Maschine zu sein, Instrument der Medizin. Er liefert Adam die wichtigsten Informationen zu den Schwachstellen von Ivan, scheint begeistert-interessiert, als Adam zum ersten Mal zu Ivan hat durchdringen können und verlässt vor Enttäuschung das Land, als sich Ivan wie durch ein Wunder wieder erholt:

„Das ganze ist nicht mehr nachvollziehbar. Ich bin ein Mann der Wissenschaft. Ich glaube an Zahlen und an Diagramme. Ich muss hier weg, dahin wo die Leute sterben, wenn sie krank sind und nicht in irgendwelchen Gärten rumsitzen und Cowboyburger fressen wenn sie eine Kugel in den Kopf gekriegt haben.“

Und seine Abschlussworte, auf das Nachfragen von Adam:

⁴⁵⁶ Decker, Kerstin: *Theologie der Schlange*, in: Der Tagesspiegel vom 31.08.2006. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/tagestipps/theologie-der-schlange/746428.html>, Zugriff am 08.11.10 um 14h05.

⁴⁵⁷ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 48:40.

⁴⁵⁸ „Das Wichtigste ist, dass er zur Vernunft gekommen ist. Du musst es irgendwie geschafft haben, sein Weltbild zu erschüttern. Und aus diesem Grund wollte ich auch gern mit dir einen Kaffee trinken.“ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 1:02:40.

„Die Kugel hat den Tumor einfach weggeballert. Und ich muss jetzt damit klarkommen, dass er wieder gesund ist. Ich sag dir, ich hab den Kanal sowas von voll.“⁴⁵⁹

Die Arzt ist somit ebenfalls eine Figur, die den Zuschauer im Ungewissen lässt über die Rolle, die er einnimmt. Durch ihre übertriebenes, rein wissenschaftliches Interesse wird die Figur verfremdet, der Zuschauer kann somit die komische Übertreibung und die grotesk-brutalen Aussagen des Arztes mit einer komischen Distanz betrachten.

VII. 2. 6. Zusammenfassung

Der Trend zu einer mehr globaleren Art des Filmemachens ist hier noch mehr ausgeprägt als in *Italienisch für Anfänger*. Die symbolische Bildsprache, die aufwendige Filmmusik, die dramatische Kameraführung mit den häufigen Dolly- und Steadycamfahrten und die bildgewaltigen Spezialeffekte (insbesondere das Gewitter am Ende) weisen auf eine Annäherung an ein internationaleres Publikum hin. Scheinbar nicht ohne Absicht: In einem Interview im *Making Of*⁴⁶⁰ wird die Hoffnung des Regisseurs auf eine größere Reichweite des Filmes angesprochen und auch sein Hauptdarsteller äußert ähnliche Gedanken.

Die Komik hier bewegt sich wieder hauptsächlich auf Charakter- und Dialogebene. Es gibt viele skurrile Charaktere, die in einem naiv-komischen Automatismus gefangen sind und somit unangemessen in Situationen reagieren. Adam kommt am Anfang in eine Art *fish-out-of-water* Situation. Obwohl er Skinhead ist, scheint er der Einzige zu sein, der vernünftig, „normal“ agiert und die Wahrheit ohne Unter- oder Übertreibungen sehen und akzeptieren kann.

Die Dialoge widersprechen größtenteils den Konversationsmaximen von Grice⁴⁶¹: die Figuren scheinen sich nicht an soziale Konventionen zu halten und oft werden brutale oder tragische Situationen mit gleichgültiger Alltäglichkeit begegnet. *Adams Äpfel* scheut nicht vor Tabubrüchen zurück. Themen wie Kindesmissbrauch werden ungeschminkt und hart

⁴⁵⁹ *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 1:22:20.

⁴⁶⁰ vgl. Anders Thomas Jensen im Interview: *Making Of*. Bonusmaterial, *Adams Äpfel* (DK, 2005), ca. 25:00.

⁴⁶¹ Siehe Kapitel V.3.3 DER VERSTOß GEGEN DAS KOOPERATIONSPRINZIP, S. 73.

angesprochen, so wird der Zuschauer oft in eine emotionale Mischlage gebracht, hin- und hergerissen zwischen Lachen und Unbehagen.

Die Frage bleibt also, ob die harte, skurrile und teils absurde Komik, die nur wenige Tabus auslöst, geeignet ist für eine breite Masse: Obgleich der Film auf einigen Filmfestival Preise gewinnen konnte, hat er jedoch über die Grenzen Europas hinaus keinen Bekanntheitsgrad erringen können.

VII.3 In China essen sie Hunde (DK, 1999. R: Lasse Spang Olsen)

VII.3.1 Inhaltsangabe

Arvid ist ein einfacher und gutherziger Mensch, der sein sicheres und überschaubares Leben in Ruhe führen will. Es scheint ihm wenig auszumachen, von seinen Mitmenschen ausgenützt und herumgestoßen zu werden. Seine wohlgeordnete Welt scheint nicht einmal dann gefährdet, als er in der Bankfiliale, in der er arbeitet, einen Überfall vereitelt. Eine Belohnung finanzieller Natur bekommt er natürlich nicht, dafür jedoch zwei Wochen frei.

Zwei Wochen, die er mit seiner Freundin Hanne verbringen will, bis er herausfinden muss, dass diese aus ihrer gemeinsamen Wohnung ausgezogen ist: Das Einzige, was sie dagelassen hat, ist der Fernseher und ein mit roten Lettern auf die Wand geschmiertes Graffiti: Leck mich am Arsch, Arvid. Wenig später wird Arvid in der komplett leergeräumten Wohnung von der wütend hereinstürmenden Astrid gestört, die ihm vorwirft, ihr Leben zerstört zu haben, indem er – nur um den Helden zu spielen („Du hast unser ganzes Leben kaputt gemacht, nur um den Helden zu spielen“⁴⁶²) – ihren Franz daran gehindert hatte, mit einem Bankraub das nötige Geld für eine künstliche Befruchtung zu besorgen.

Arvid versucht daraufhin seinen „Fehler“ wieder gut zu machen und wendet sich an den einzigen Kriminellen, der ihm bekannt ist: seinen Bruder Harald, der ein Restaurant führt und nebenbei halbseidene Geschäfte durchführt. Obwohl die Brüder erst nach einer Trennung von ganzen neun Jahren wieder zueinander gefunden hatten, stimmt Harald ohne weiteres zu, Arvid zu helfen. So machen sie sich daran – unterstützt von Haralds Küchenpersonal: seinen zwei Köchen Martin und Peter und dem Tellerwäscher Vuk – einen Geldtransporter zu stehlen, um Astrid ihren Kinderwunsch erfüllen zu können. Obwohl chaotisch und schlecht geplant, gelingt es ihnen, ihr Vorhaben durchzuführen - das jedoch nicht ohne eine blutige Spur der Verwüstung zu hinterlassen. Auch bei der anschließenden Befreiung von Franz geht es nicht sanft zu: in Folge eines

⁴⁶² In China essen sie Hunde (DK,1999), 8:30

unglücklichen Unfalls muss – unter anderem - auch der Tellerwäscher Vuk sterben. Der soeben befreite Franz eröffnet dann, dass Astrid seine Schwester sei und sie nur gelogen hätte, um an Geld zu kommen. Der Grundlage seiner Güte beraubt, fängt Arvid an – unterstützt von Harald – sich gegen seine vergangenen Unterdrücker zur Wehr zu setzen: Der Rocker, der Arvid wegen eines nicht bewilligten Kredites zusammengeschlagen hat, wird mitsamt seiner Band niedergeschossen und Hanne, die am Ende auch noch den Fernseher aus der ehemals gemeinsamen Wohnung mitnehmen will, wird brutal getötet und in Stücke zerteilt.

Das Ende kommt unerwartet. Harald will Arvid noch bei seinem letzten Vorhaben helfen: Letzterer braucht Geld als Startkapital um sich ein Leben außerhalb der Reichweite der dänischen Justiz zu ermöglichen. Sie werden jedoch gestört von einer serbischen Gangsterbande und Familie Vuks, die dessen Tod rächen will. Was folgt ist eine actiongeladene Schießerei, aus der ausschließlich Harald und seine beiden Köche lebend herauskommen.

VII.3.2 Die Charaktere

Wieder haben wir es mit einer Komödie zu tun, deren Komikerzeugung hauptsächlich von den skurrilen Charakteren ausgeht. Die Figuren sehen die Welt durch einen naiven Filter, sodass alle geplanten kriminellen Aktionen in einem komischen Chaos enden müssen.

Die Darstellung der Schauspieler ist puristisch, Emotionen werden hauptsächlich untertrieben dargestellt, vielmehr durch Kameraeinstellung oder –führung und die dramatische Musik suggeriert: Besonders gut ersichtlich ist das an der Figur des Harald, der außer gelegentlichen Wutausbrüchen scheinbar keine Empfindungen hat. Einzig der Tod seines Bruders kann ihn genug rühren, dass er für den Zuschauer sichtbar emotional reagiert:

„So, jetzt hab ich keinen Bruder mehr. Ehrlich, alles, was ihr tut, vergeigt ihr.“⁴⁶³, so seine Worte zu den Köchen Martin und Peter.

„Für eine absurde Geschichte, in der Alltagssituationen in totalem Chaos enden, gibt es keine geeignetere Figur als einen Naiven. Hier gibt es gleich vier davon, lauter komische Gestalten, die sich mit Feuereifer an die unmöglichsten Dinger wagen.“⁴⁶⁴

Harald ist die Ausnahme, er ist „alles andere als naiv“⁴⁶⁵, so laut eines Artikels der Zeitung „Tagesspiegel“. Er bewahrt in jeder Situation einen kühlen Kopf und gibt herrisch seine Anweisungen. Er vermag es aber in seiner selbstverständlichen, alltäglichen Gewaltbereitschaft brutale Situationen zu verfremden und die Zuschauer und auch seine Mitstreiter emotional zu verwirren. Sehr kontrastreich gestaltet sich die Zusammensetzung seines Teams, dessen Mitglieder allesamt nicht – wie etwa Harald – Stereotypen eines Schlägers sind, sondern - im Gegenteil - naive und pazifistische Charaktere.

a. Arvid

Arvid ist Bankangestellter, spendet gerne sein Geld für wohltätige Organisationen und – wenn man den Worten seiner Ex-Freundin glauben schenken kann - ist Arvid sogar langweiliger als der „Pollenbericht im Fernsehen“.⁴⁶⁶

Tatsächlich ist er sehr gutmütig, reagiert prinzipiell nicht in Konfliktsituationen und ist fast schon auf masochistische Art und Weise harmoniesüchtig: Er bittet Hanne im Zuge eines Streites, während sie ihn noch verletzend beschimpft und provoziert, sich doch hinzusetzen und in Ruhe mit ihm zu Frühstück⁴⁶⁷.

Als typischer Prügelknabe lassen seine übertriebene Gutmütigkeit und Freundlichkeit ihn in vielen Situationen unangemessen reagieren und

⁴⁶³ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 1:23:30.

⁴⁶⁴ Nieder, Susanna: „In China essen sie Hunde“: Sie können auch anders die Dänen – Ein Film von Lasse Spang Olsen. In: *Der Tagesspiegel*, vom 05.07.2000, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/in-china-essen-sie-hunde-sie-koennen-auch-anders-die-daenen-ein-film-von-lasse-spang-olsen/151894.html>, zugriff: 08.11.10 um 14h55.

⁴⁶⁵ ebenda.

⁴⁶⁶ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 3:40.

⁴⁶⁷ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 3:20.

scheinen ihn in einen unbeweglichen Automatismus gefangen zu halten: Naiv und freundlich lässt er alles über sich ergehen und realisiert nur mit erheblicher Verzögerung, wenn sein Gegenüber es nicht gut mit ihm meint. So macht er eine Zeitlang mit, als Hanne auf seine Aufforderung zum gemeinsamen Frühstück hin anfängt sarkastisch zu lachen. Erst als ihr Gesicht sich versteinert und die Beschimpfung ausgesprochen ist, versteht er, dass ihr Lachen kein Freundliches war.

Der Zuschauer kann einerseits über die naive Unschuld eines erwachsenen Mannes lachen, über die übertriebene Sanftmut, die skurril verzerrt schon an einen Masochismus grenzt, andererseits lösen Arvids Demütigungen ein Gefühl der Unbehaglichkeit aus und der Zuschauer befindet sich in einer emotionalen Mischlage.

Und dazu noch: Als er einem arbeitslosen Rocker ohne Sicherheiten keinen Kredit bewilligen will, wird er wenig später dafür verprügelt.⁴⁶⁸ Seine Ex-Freundin Hanne ist gefühllos, gierig, fordernd und beleidigt und demütigt Arvid ohne Pause. Trotzdem drückt er wiederholt seinen Wunsch aus, sie wieder zurück haben zu wollen.⁴⁶⁹

Der naive und einfache Arvid tritt seine (negative) Heldenreise mit einer haarsträubenden Unschuld an. Sehr banal-komisch ist auch der Anlass, der Arvid dazu bringt, Astrid zu helfen. Den verhinderten Bankraub empfindet er als eine gute Tat - bis sein Bild von Gut und Böse durch das Auftauchen der angeblichen Freundin des glücklosen Bankräubers durcheinandergebracht wird. Ohne große Anstrengung wird der naive Arvid davon überzeugt, dass er etwas Böses und Egoistisches getan hat, indem er ihren Liebsten Franz nicht hat gewähren lassen. Für den Zuschauer eine absurde Anschuldigung, denn ihrer Behauptung: „Der ist doch kein Verbrecher, der Franz.“⁴⁷⁰, kann man nicht viel Glauben schenken, da erst wenige Minuten zuvor Franz seine Brutalität unter Beweis hat stellen können, indem er einer Bankangestellten ins Gesicht

⁴⁶⁸ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 11:00.

⁴⁶⁹ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 12:00.

⁴⁷⁰ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 8:40.

getreten hat.⁴⁷¹ Dieser Kontrast zwischen dem von den Figuren Gesagten und dem vom Zuschauer Gesehenen verstärkt die komische Kluft, die sich zwischen der naiven Perspektive von Arvid und der harten Realität auftut: Franz ist ein brutaler Krimineller, Arvid jedoch lässt sich einreden, er wäre nur ein Opfer seines Schicksals - umso skurriler und absurder ist die automatisierte, sture Zuversicht, mit der Arvid seinen Entschluss fasst.

„Ich will zwei Menschen, die sich lieben, nicht an ihrem Glück hindern.“⁴⁷²

Die naiv-komische Persönlichkeit von Arvid lässt ihn immer mehr Katastrophen auslösen, bis er – der eigentlich Gutes tun wollte – Schuld am Tod und Unglück vieler Menschen ist. Wie der Anfang der Geschichte wird auch Arvids Ende durch seine kindliche Naivität ausgelöst. Während der Schießerei am Ende des Filmes verlässt Arvid seine Deckung – trotz der Warnschreie seines Bruders - um selbigen naiv lächelnd zu begrüßen und wird sogleich und unvermittelt erschossen.⁴⁷³ Sofort wird die Komik, welche die Naivität und die Unschuld - die in einem krassen Kontrast zu der derzeitigen Situation stehen - generieren konnte, gebrochen, als Arvid aus nächster Nähe erschossen wird und in einer dramatischen *slow motion* Szene zu Boden fällt.

b. Harald

Haralds Figur kontrastiert komplett mit der seines Bruders: Er der Stereotyp eines abgebrühten Gauners, bewahrt in jeder Situation einen kühlen Kopf und drückt sich stets mit einer lakonischen Gleichgültigkeit aus.

Harald ist kriminell, gewalttätig und rassistisch.

Der Regisseur Lasse Spang Olsen bricht mit dieser Figur einige Tabus.

Während Arvid jedes Mal aufs Neue schockiert ist, wenn er seinen Bruder bei der „Arbeit“ zusieht, agiert dieser mit einer betont alltäglichen Brutalität: So wirft er beim Raub des Geldtransporters die zwei verletzten

⁴⁷¹ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 5:00.

⁴⁷² *In China essen sie Hunde* (DK,1999), ca. 20:20.

⁴⁷³ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 1:21:10.

Fahrer mitleidlos vom Fluchtfahrzeug herunter.⁴⁷⁴ Das brutale Verhalten von Harald erfährt durch seinen banalen Umgang einen komischen Bruch, so dass der Zuschauer dennoch lachen kann.

Auffällig ist auch der übertriebene und überzeugte Rassismus von Harald, welcher jegliche soziale Konvention und politische Korrektheit sprengt und somit ebenfalls eine emotionale Mischlage bei dem Zuschauer hervorruft. Haralds rassistische Einstellung wird durch die Figur des Vuk ersichtlich, seiner serbischen Aushilfe. So formen Harald und Vuk durch den kontrastreichen Zusammenprall ihrer Charaktere eine Art komische Symbiose. Die Sicherheit und das Wohlergehen von Vuk scheinen Harald herzlich egal zu sein und auch scheut er nicht vor offener, rassistischer Abneigung zurück: Er behandelt Vuk eher wie einen Gegenstand, eine Maschine, die funktionieren muss, als einen Menschen. Um es mit der Begrifflichkeit von Henri Bergson auszudrücken „Wir sehen also, wie das Mechanische und das Lebendige ineinandergreifen.“⁴⁷⁵ und ein „das Leben imitierender Automatismus“⁴⁷⁶.

Als Vuk sich in gefährlicher Nähe eines bald explodierenden Sprengsatzes befindet, beobachtet Harald ihn seelenruhig mit dem Fernglas, während Peter, Martin und Arvid Vuk mit Schreien und deutlicher Gestik versuchen, wegzubewegen.⁴⁷⁷ Auf Martins ausgedrückte Sorge bezüglich der gebrochenen Hände von Vuk meint Harald unbekümmert: „Ach, das wächst schon wieder zusammen.“⁴⁷⁸

In der Interaktion mit seinem Bruder werden dramatische, entscheidende Situationen komisch verfremdet, indem Harald mit einer unpassenden neutralen Selbstverständlichkeit reagiert. Er ist die erste Ansprechperson für Arvid und nimmt sich seiner Probleme auch widerspruchslos an, da Arvid ein Stück wiedergefundene Familie bedeutet. Bei jedem überstürzt und absurd-naivem Vorhaben greift Harald Arvid hilfreich unter die Arme: Er hilft ihm, einen Geldtransporter zu stehlen, einen gewalttätig

⁴⁷⁴ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 30:00.

⁴⁷⁵ Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Die Arche: Zürich, 1972, S. 32.

⁴⁷⁶ ebenda, S. 29.

⁴⁷⁷ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 44:40.

⁴⁷⁸ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 31:40.

Kriminellen aus dem Gefängnis zu befreien, die Leiche seiner Ex-Freundin zu beseitigen, etc.

Genauso simpel die Perspektive ist, wonach die Figur des Harald die Welt sieht, ist auch sein „Lebensmotto“: Dem erschütterten Arvid erklärt er, dass er es vorzieht, sich seine Regeln alleine zu machen⁴⁷⁹ und am Ende des Filmes scheint alles darauf hinzuweisen, dass dies der richtige Weg ist.

c. Die Köche Martin und Peter

„Die munteren Kantinenköche Peter (Tomas Villum Jensen) und Martin (Nikolaj Lie Kaas) wundern sich zwar erst, dass sie jetzt Geldtransporter überfallen sollen, anstatt Gemüse zu schnippeln. Aber wenn Harald schnauzt, dann tut man, was er sagt.“⁴⁸⁰

Martin und Peter sind Haralds Familie. Sie sind zu Beginn des Filmes da und bleiben Harald selbstverständlich noch erhalten, als sein wirklicher, wiedergekehrter Bruder ihn zwangsläufig verlassen muss. Was Harald befiehlt, das wird gemacht, Protest ihrerseits wird entweder durch eine barsche Zurechtweisung („Ihr da hinten haltet jetzt mal das Maul. Müsst ihr euch in alles einmischen?“⁴⁸¹) oder auch nur mit einem strengen Blick⁴⁸² im Keim erstickt.

Martin und Peter sind munter, liebenswert-naiv und immer gut gelaunt. Die Figur-Grund-Konstellation von Martin und Peter ist gestört: sie sind gutmütig, friedfertig, „nur die Köche“ und doch werden sie von Harald wie selbstverständlich für seine kriminellen Aktionen eingesetzt.

Dementsprechend überfordert sind sie mit ihren Aufgaben: Peter schafft es trotz vorheriger Übung nicht, die richtige Menge an Sprengstoff zu nehmen und die Leiche von Vuk wird von ihnen nicht so vergraben, dass dessen serbische Gangsterfamilie sie nicht wieder finden kann und folglich Rache schwört.

⁴⁷⁹ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 57:20.

⁴⁸⁰ Nieder, Susanna: „In China essen sie Hunde“: Sie können auch anders die Dänen – Ein Film von Lasse Spang Olsen. In: Der Tagesspiegel, vom 05.07.2000, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/in-china-essen-sie-hunde-sie-koennen-auch-anders-die-daenen-ein-film-von-lasse-spang-olsen/151894.html>, zugriff: 08.11.10 um 14h55.

⁴⁸¹ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 20:40.

⁴⁸² *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 1:13:30.

Unangemessen und naiv verhalten sie sich auch in dramatischen und spannungsgeladenen Situationen: Sie bieten freundlich, auch in den unpassendsten Situationen, ihr Essen an: Als die serbische Gangsterbande bedrohlich in ihre Küche kommt um nach dem Verbleib des gestorbenen Vuk fragen, bietet Martin ihnen Nudeln an.⁴⁸³

Die Köche zeichnen sich aus durch ihre alltägliche, nie enden wollende Gespräche, die selbst in dramatischen Situationen nicht abbrechen und rein dramaturgisch nichts zu der Handlung beitragen. Sie sind unangemessen und stehen im Kontrast zu der manchmal dramatischen und spannungsgeladenen Situation.

Vor der Befreiung von Franz aus dem Gefängnis warten Martin und Peter auf Harald und anstatt sich auf das gefährliche Vorhaben, Franz aus dem Gefängnis zu befreien, vorzubereiten, verspeisen sie in alltäglicher Routine ein Sandwich. Peter beteuert, dass nicht er an dem sich vorher ereigneten Unfall von Vuk Schuld wäre, dass nicht die Menge des Sprengstoffes den Schaden verursacht hätte, sondern dieser sich zu heftig gezündet hat, da er schon zu lange gelagert war. Martin widerspricht, als Peter den Unfall letztendlich herunterspielt, indem er sagt, dass Gott sei Dank nichts Schlimmes bei der Explosion passiert wäre.⁴⁸⁴

Skurril ist auch die Beziehung der zwei Köche untereinander. An ihre alltäglichen Plaudereien anschließend, folgen oft ehestreitähnliche Diskussionen:

Als Arvid Peter vor dem Ereignis des zuvor als Beispiel gebrachten Unfalls fragt, ob er etwas von Sprengstoffen verstehe, meint dieser stolz, dass er acht Monate beim Zivilschutz gewesen wäre. Das süffisante Lächeln und das ungläubige Nachfragen von Martin zeigt einerseits, wie gut die zwei sich schon kennen und andererseits ihre Bereitschaft, Kritik aneinander auszuüben.⁴⁸⁵

⁴⁸³ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 1:04:00.

⁴⁸⁴ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 46:40.

⁴⁸⁵ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 42:00.

Mit der sich wiederholenden, mal protestierend, mal verteidigend, mal verzweifelt, mal weinerlich ausgesprochenen Versicherung der Beiden, dass sie doch nur die Köche seien, beliefern sie den Film mit einem *running gag*. Dieser wird zu einem automatisierten Ausdruck, der auch zeitweise in einem zusätzlichen komischen Kontrast zu der eigentlichen Handlung steht, die vermuten lässt, dass die Köche wohl doch nicht ganz so unschuldig seien.

Nachdem Peter kurz vor dem Überfall auf den Geldtransporter Arvids Frage, ob sie schon Ähnliches gemacht hätten sagt: „Harald wahrscheinlich schon. Aber wir, wir sind ja nur die Köche.“, entsichert er fachgemäß eine Pistole und lässt vermuten, dass er sich doch besser auskennt, als er vorgibt.⁴⁸⁶

Peter und Martin sind durch ihre naive Unschuld ein komisches Duo und brechen oft die Spannung und die Dramatik einer actiongeladenen Szene. Sie sind durch ihre charmante und sensible Art – auch setzen sie sich oft für den von Harald misshandelten Vuk ein – Sympathieträger des Zuschauers.

d. Vuk

„Vuk als der fall guy, den es ständig auf die Schnauze legt, sieht wie eine Comicfigur immer ramponierter aus“⁴⁸⁷

Vuks Unfälle, die ihn zeitweise comichaft-übertrieben in die Luft schleudern, sind eine Quelle von häufigen komischen Wiederholungen und lassen ihn mit der Zeit immer mehr skurrile Bandagen tragen. Die übertriebene Brutalität der Unfälle und das sehr unwahrscheinliche anschließende Überleben Vuks liefern ihm tatsächliche Charakteristiken einer Comicfigur und lassen den Zuschauer emotionale Distanz zu der Figur nehmen.

⁴⁸⁶ In *China essen sie Hunde* (DK,1999), 23:00.

⁴⁸⁷ Nieder, Susanna: „In China essen sie Hunde“: Sie können auch anders die Dänen – En Film von Lasse Spang Olsen. In: Der Tagesspiegel, vom 05.07.2000, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/in-china-essen-sie-hunde-sie-koennen-auch-anders-die-daenen-ein-film-von-lasse-spang-olsen/151894.html>, zugriff: 08.11.10 um 14h55.

Sein sehr skurriler und urplötzlicher Tod – er wird unabsichtlich von einem Warnschuss getroffen, den Arvid in die Decke feuert, um Harald davon abzuhalten, Franz in einem Wutanfall zu Tode zu prügeln⁴⁸⁸ – rundet seine Slapstick-Funktion in dem Film ab: Ein bisschen ängstlich und fast verwundert schaut er zu Arvid auf - ein großes Sandwich in den bangagierten Händen, dass er zuvor mit großem Appetit gegessen hatte – und rutscht dann schließlich von seinem Stuhl.

Wie schon vorher erwähnt, funktioniert der politisch inkorrekte Rassismus von Harald nur durch die Anwesenheit von Vuk, seinem Hassobjekt: Er ist Zielscheibe seines offen ausgetragenen Rassismus:

„Harald: Was ist? Beklagst du dich? Was willst du eigentlich, du undankbarer Kanake? Gefällt's dir hier nicht? [...]

Arvid: Du bist ein Rassist, Mann.

Harald: Und wenn schon, was ist falsch daran? Ist das was Schlimmes, oder wie?“⁴⁸⁹

Harald zeigt unmissverständlich, dass Vuk für ihn ein minderwertiger Mensch ist. Auch dessen Sicherheit und Wohlergehen sind ihm herzlich egal:

Nachdem Vuk nach einer Probesprengung verletzt worden war und Harald den Unfall seelenruhig mit dem Fernglas betrachtet hatte, sagt er nur zu Peter, er solle das nächste Mal ein bisschen weniger Sprengstoff verwenden. Als Peter sich dafür verzweifelt und weinend entschuldigt, meint Harald nur leicht lächelnd: „Macht doch nichts. Wenn ihr Puk gefunden habt, dann fahren wir.“⁴⁹⁰

Die Figuren von Harald und Vuk kontrastieren und ergänzen sich und heben so verschiedene absurd-fehlerhafte Charakterzüge voneinander hervor: Harald unterstreicht Vuks hilflose, ungeschickte Art, indem er ihm mit Ungeduld und Unverständnis begegnet und durch seinen Umgang mit Vuk wird Haralds alltäglich-banaler Zugang zu Gewalt und politisch unkorrekter Rassismus offensichtlich gemacht.

⁴⁸⁸ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 51:30.

⁴⁸⁹ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 37:30.

⁴⁹⁰ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), ca. 45:00.

Doch auch für das dramaturgische Geschehen erweist sich Vuk als Schlüsselfigur. So missbräuchlich und schlecht Harald seinen Tellerwäscher Vuk behandelt, so wertvoll ist dieser für seine Familie - und er hat eine große Familie. Die serbische Gangsterbande sorgt mit ihrem Rachefeldzug, der auf die Entdeckung von Vuk's Tod folgt, ein tragödienartiges Ende des Filmes: Alle Protagonisten, bis auf Harald und seine Köche, sterben in dem finalen Gemetzel im Café Paradiso. Die komische Kluft zwischen Vuk als Figur in der Geschichte, in der er eine fast minderwertige Position einnimmt und den weitreichenden Folgen seines Todes könnte nicht größer sein.

VII.3.3 Der Trend zur Internationalisierung

In China essen sie Hunde reiht sich in einer Liste von Filmen ein, die in den letzten 10-15 Jahren in Dänemark aufgetaucht sind. Sogenannte „lad comedies“.

Eva Novrup Redvall in einem Interview mit dem Drehbuchautor Thomas Anders Jensen:

„[the] story plays out along small – time criminals and is characterized by irony and witty lines, all in connection with the immaturity and odd personalities of the characters.“⁴⁹¹

Diese Komödien, von dem erfolgreichen amerikanischen Regisseur Quentin Tarantino inspiriert, setzten auf Action, belanglose, ironische Dialoge, knallharte Kerle und Explosionen.

„there was this idea that there were things that couldn't be made fun of and that certain imagined situations were simply remote from Danish realities.“⁴⁹²

Die sehr erfolgreichen *Pusher*-Serie von Nicolas Winding Refn ebnete den Weg für Filme, die mehr actionorientiert sind und einen härteren, schwer verdaulichen Humor verwenden und weniger moralischen, erzieherischen Wert haben.

⁴⁹¹ Redvall, Novrup, Eva während eines Interviews mit Thomas Anders Jensen: Thomas Anders Jensen. In: Mette, Hjort; Jørholt, Eva; Redvall, Novrup, Eva (Hg.): *The Danish Directors 2*, Bristol/Chivago: intellect 2010, S. 125 – 139, hier S. 132.

⁴⁹² ebenda.

In demselben, zuvor zitierten Interview bestätigt Thomas Anders Jensen die offensichtliche Absicht, mit *In China essen sie Hunde* zu provozieren.⁴⁹³

VII.3.4 Kamera, Schnitt und Musik

a. Kamera und Schnitt

Die Kameraästhetik ist *In China essen sie Hunde* – ähnlich wie das Spiel der Schauspieler – puristisch und einer realistischen Handkameraästhetik verschrieben. Es gibt keine oder nur wenig künstliche Beleuchtung und der Raum wird zugunsten von vielen Nahaufnahmen auf die Schauspieler vernachlässigt. In den sehr bewegten Actionszenen wird die Kamera unruhig gehalten und es gibt eine große Dichte an Schnitten, so dass man oft nicht genau erkennen kann, was passiert.⁴⁹⁴

Die spannungsgeladenen Einbruchsszenen und die Schießerei am Ende des Filmes sind es natürlich auch, die *In China essen sie Hunde* visuell als Actionfilm charakterisieren. Hier wird viel mit Explosionen, *carcrashes* und verschiedenen *special effects* gearbeitet. Wie aus einem Interview mit dem Regisseur – der nebenbei auch als Stuntman arbeitet - Lasse Spang Olsen entnommen, waren ein paar Stunts „ziemlich gefährlich“⁴⁹⁵, er erwähnt zunächst auch eine Szene, in der ein Auto gegen 14 andere Geparkte stößt.

Der Rhythmus des Filmes ist, ganz seinem Genre entsprechend, rasant und spannungsgeladen. Dennoch erinnert die einfache Kameraführung und – ästhetik, die vor unkonventionellen und auffälligen Perspektiven oder Winkeln Abstand nimmt und der unauffällig und realistische Dekor an den vorherrschenden Realismus im dänischen Film.

⁴⁹³ Thomas Anders Jensen in einem Interview mit Redvall, Novrup, Eva: Thomas Anders Jensen. In: Mette, Hjort; Jørholt, Eva; Redvall, Novrup, Eva (Hg.): *The Danish Directors 2*, Bristol/Chivago: intellect 2010, S. 125 – 139, hier S. 132.

⁴⁹⁴ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 27:30 – 28:20.

⁴⁹⁵ Lasse Spang Olsen im Interview: Bonusmaterial. In: *In China essen sie Hunde* (DK,1999), ca. 1:40.

b. Musik

Die Filmmusik in *In China essen sie Hunde* ist sehr klar und einfach eingesetzt. Es überwiegt entweder aggressive, energiegeladene Musik, um eine emotionale und spannungsgeladene Szene anzukündigen und gegebenenfalls zu unterstützen, oder sie wird in einem ironischen Kontrast eingesetzt.

Als Arvid das Foto, das ihn und seinen Bruder als Kinder zeigt mit einem sanften Lächeln betrachtet und nostalgisch-romantische Musik erklingt⁴⁹⁶ kontrastiert diese mit der auf der Fotografie dargestellten Szene. Sie schafft einen kontextuellen Zusammenprall, betont die komische Kluft, die sich zwischen der naiven Perspektive von Arvid bildet und dem offensichtlich Gezeigten: Arvid hängt halb k.o. geschlagen in den Armen seines Bruders, der ihn mit einem siegessicheren Lächeln stützt. Besonders in Szenen, welche die Beziehung der beiden Brüder verdeutlicht, ist der Einsatz von Musik hervorstechend. Dabei wird bei fünf Stellen, die emotional besonders aufgeladen sind ein dramatischer und bombastischer Kirchenchor (komponiert von George Keller) eingesetzt. Er untermalt:

- ... das nach neun Jahren der Trennung erste Treffen der Brüder.⁴⁹⁷
- ... die Stimmung zwischen den Brüdern nach dem ersten Überfall: Arvid ist geschockt, da er das wahre Gesicht seines Bruders sieht, der vor übertriebener Gewaltausübung keine Scheu hat: „Du bist völlig durchgeknallt.“⁴⁹⁸
- ...die Schlüsselszene im Kühlraum. Arvid hat sich dahin zurückgezogen, nachdem er unabsichtlich Vuk erschossen hat. Harald sucht ihn auf, um ihm auf seine Art Beistand zu leisten. Er erklärt Arvid seine Lebenseinstellung („Es gibt nichts was richtig ist und es gibt nichts, was falsch ist. Du bestimmst, du entscheidest.“) Nach einer längeren Pause, in der sich die zwei anlächeln, setzt der Kirchenchor ein.⁴⁹⁹

⁴⁹⁶ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 12:30.

⁴⁹⁷ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 15:30.

⁴⁹⁸ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 30:30.

⁴⁹⁹ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 58:40.

- ...die Szene, nachdem Arvid unabsichtlich die Rockband niedergeschossen hat: Harald bringt Arvid mit dem Auto nach Hause. Nachdem sie sich kurz und bündig mit einem „Schlaf gut“ verabschiedet haben, setzt die Kirchenmusik ein und bietet einen Kontrast zu der Reserviertheit der schauspielerischen Darstellung.⁵⁰⁰
- ...die Verbundenheit der Brüder, als Arvid Harald eröffnet, dass er seine Ex-Freundin Hanne getötet hat: Harald bietet, ohne danach gefragt zu werden, an, die Leiche für ihn zu beseitigen und versichert ihm obendrein seine Hilfe für einen erneuten Banküberfall, der dazu dienen sollte, Geld für Arvids Flucht zu beschaffen.⁵⁰¹

Dieser sehr religiös anmutende Kirchenchor wird zum Leitmotiv von Harald und Arvid. Wo die alltäglichen, lakonischen Dialoge und der puristische Schauspielstil an Emotionen sparen, kommt diese bombastische und religiöse Chormusik zum Einsatz. Sie steht im Gegensatz zu der sehr „unheiligen“ Handlung, welche sie untermalt und stürzt den Zuschauer in eine emotionale Mischlage: Er nimmt einerseits durch die sehr effektvolle Musik emotional an der Beziehung der Brüder teil, andererseits entsteht eine Verfremdung der Situation, die – brutal und kriminell – im Kontrast zum erhabenen Kirchengesang steht.

⁵⁰⁰ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 1:06:30.

⁵⁰¹ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 1:11:50.

VII. 3. 5 Dialoge und Narration

a. Der Aufbau

In China essen sie Hunde fängt als eine klassische *fish-out-of-water* Komödie an⁵⁰²:

Der naive und steife Arvid hat eine Mission und muss so in eine fremde, „verkehrte“ Welt eindringen. Doch schon das Interview, das direkt nach dem von ihm vereitelten Bankraub stattfindet, ist beispielhaft für Arvids Unfähigkeit sich an Situationen anzupassen: Trotz wiederholter Aufforderung, schaut er immer wieder in die Fernsehkamera und scheint kein vernünftiges Wort herauszubringen.⁵⁰³ Er ist in seinem banalen Automatismus, in seiner eingespielten, alltäglichen Routine unfähig sich an äußere Umstände anzupassen. Das Gangstermilieu seines Bruders scheint vorerst eine noch größere Herausforderung zu sein und liefert ihm einige, aufgrund seiner Steifheit nicht erwartete - böse - Überraschungen.

Die Kontaktaufnahme zu seinem Bruder leitet Arvids negative Heldenreise ein. Vorerst stehen die geplanten kriminellen Akte nur unter dem Siegel einer guten Tat – nämlich einer Frau, die sich sehnlichst ein Kind wünscht, das nötige Geld dafür zu beschaffen und ihren unglückseligen Mann aus dem Gefängnis zu befreien.

Die negative Heldenreise nimmt jedoch schon zu Beginn einen chaotischen Verlauf und verursacht Katastrophe um Katastrophe. Es wird offensichtlich, dass die naive Perspektive der Figuren sie vereinfacht und kindlich an die Aufgaben herangehen lässt und sie die grundlegendsten Sicherheitsmaßnahmen übersehen lässt. Die sonst gefährlichen, spannungsgeladenen Vorhaben werden durch das inadäquate Verhalten der Mitwirkenden verfremdet. So sind in kürzester Zeit die Todesfälle zweier unschuldiger Personen zu beklagen: Der weitgehend unbeteiligte Arzt Erling und der unschuldig Tellerwäscher Vuk. Die ernüchternde Eröffnung von Franz, dass Astrid nicht seine unglückliche Frau mit

⁵⁰² zur näheren Erläuterung des Begriffes siehe: Vorhaus, John: *Handwerk Humor, Zweitausendeins*: Frankfurt am Main, 2001, S.100.

⁵⁰³ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), ca. 6:10.

Kinderwunsch wäre, sondern seine sehr geschickte, diebische Schwester, macht das gesamte Unternehmen der Brüder obsolet.⁵⁰⁴ Franz, der zuvor in einer mühsamen Aktion aus dem Gefängnis befreit worden war, wird dann kurzerhand von Harald erschossen.

Was mit einem naiven Plan für das Gute anfängt, verstrickt sich in eine katastrophale Serie von Einbrüchen, Unfällen, Gewaltakten und chaotischen Plänen, die letzten Endes zum Tod von fast allen Protagonisten führt.

Eine parallel geführte Rahmenhandlung zeigt zwei ältere Herren in einer Bar: einer ist ein amerikanischer Tourist in Hawaiihemd namens Richard und der andere der dänische Aushilfsbarmann Erik. Diese Rahmenhandlung schafft einen ironischen Kontrast zu der Haupthandlung und liefert durch die Gegenüberstellung der oft kommentierenden Erzählung Richards komische Brüche im Hauptstrang der Erzählung. Die Ernsthaftigkeit der Handlung wird so destabilisiert und der Zuschauer auf emotionale Distanz gebracht. Meist wird der Kontrast durch akustische Überblendungen zur nächsten Szene betont. Sprachfetzen der vorigen Szene werden über die Nächste gelegt, oder umgekehrt: Ein Teil des Dialogs der darauffolgenden Szene wird in einem *off-voice* als akustische Überblendung über die vorige Szene ausgedehnt.

Ironische *audio dissolves*, die den komischen Kontrast zur folgenden Szene noch unterstreichen, sind in folgenden Beispielen zu beobachten:

Der Arzt und Vuk sind eines grausamen, plötzlichen und gewalttätigen Todes gestorben. Nach einer kurzen Beratungszeit wird beschlossen, die Leichen im Volkspark zu vergraben und schon hört man die Erzählerstimme von Richard in einem *off voice*: „Also fahren Peter und Martin in den ... äh ... Sondermarken. Wie spricht man das aus?“ Die unsichere Frage, so alltäglich und banal sie für jemanden ist, der in einer Fremdsprache eine Geschichte erzählen soll, wirkt hier komplett

⁵⁰⁴ In *China essen sie Hunde* (DK,1999), 55:00.

unangemessen, wenn man noch die dramatische Situation von der vorigen Szene im Gedächtnis hat.⁵⁰⁵

b. Die Dialoge

Doch nicht nur in der Rahmenhandlung werde die im vorigen Kapitel erwähnten ironischen akustischen Überblendungen eingesetzt:

Arvid gibt nach dem verhinderten Banküberfall ein Interview. Die Schilderung seiner Urlaubspläne, die – ohne Ausnahme - Hanne, seine Freundin, involvieren, werden teilweise in einem *off voice* über die nächste Szene gelegt. Diese zeigt Arvid, freudig die Treppen zu seiner Wohnung erklimmend. Umso härter trifft es ihn, als er Letztere leergeräumt vorfindet, überall absichtlich die verhassten Brotkrumen verteilt sieht und im Wohnzimmer eine fette, in blutroten Lettern auf die Wand geschmierte Schrift: Leck mich am Arsch, Arvid.

Auch hier zeichnen sich die Dialoge durch eine wiederholte Unangemessenheit aus. Oft verstoßen die Figuren gegen die von Grice etablierten Konversationsmaximen von Quantität und Qualität: der Fokus liegt auf alltäglichen, banalen Gesprächen, die durch ihre betonte Beiläufigkeit auch manchmal ins Absurde schlittern können.

Peter und Martin stehen plaudernd und essend vor dem Gefängnis, in welches sie in kürzester Zeit einbrechen wollen, um Franz zu befreien. Die Situation wird verfremdet und der Zuschauer wird in seiner Erwartungshaltung gestört, die ihn mit einer harmlosen, alltäglichen Szene rechnen hat lassen. Der ankommende Harald hat ebenso wenig angemessene Worte für die Situation: Den Lagebericht zur geplanten Sprengung der Gefängnismauern von Peter unterbricht er abrupt und fragt vorwurfsvoll, wo die Köche ihre Sandwiches her hätten⁵⁰⁶. Daraufhin entwickelt sich eine unangenehme Stimmung, in der Martin versucht, sein halb gegessenes Sandwich Harald anzubieten, doch Harald ist nicht so leicht zu besänftigen: Selbst als er schon den Auslöser für den Sprengstoff

⁵⁰⁵ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 53:00.

⁵⁰⁶ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 46:50.

gedrückt hat, wendet er sich Peter zu und sagt vorwurfsvoll: „Ich werde dir schon noch beibringen an andere zu denken.“⁵⁰⁷

So wird die Sprengung der Gefängnismauern ent-dramatisiert. Die Teilnehmer an der Aktion benehmen sich allesamt nicht adäquat zur Situation und schaffen so eine komische Distanz zwischen dem Zuschauer und der eigentlich spannungsgeladenen Szene.

Am Ende des Filmes wollen das Quartett Harald, Martin, Peter und Arvid erneut einen Banküberfall starten. Peter will, während sie im Fluchtauto die Situation beobachten, Zigaretten holen, - was in Anbetracht der Situation schon ein unangemessenes Vorhaben ist -, und Martins geäußelter Wunsch nach Erdnüssen wird genervt von Harald kommentiert. Darauf folgt eine in ihrer Alltäglichkeit absurde Diskussion, ob Martin seine Erdnüsse bekommen sollte oder nicht.⁵⁰⁸

Hier noch ein Beispiel eines Gespräches, das durch seine banale Alltäglichkeit ein Missverständnis auslöst:

Peter ist schon, wie in dem zuvor beschriebenen Beispiel, gerade Zigaretten holen gegangen. Nun fragt Harald, wohin Arvid denkt, sich abzusetzen. Er suggeriert Indien, daraufhin mischt sich Martin mit einem willkürlichen und nur entfernt relevanten Kommentar ein: John Lennon wäre in Indien gewesen. Harald, der Martins Einwurf ignoriert, fragt, woran er denn gestorben wäre – sich auf seinen und Arvids Vater beziehend. Arvid missversteht das und verbindet die Frage mit dem zuvor erwähnten John Lennon: „Er ist erschossen worden.“⁵⁰⁹ Dieses Missverständnis fällt, sobald der Zuschauer die Todesursache der tatsächlich gefragten Person erfährt, noch stärker ins Gewicht: Arvid und Haralds Vater ist während einer Steuererklärung an einer Hirnblutung gestorben. Die starke Kontrastsetzung zur eigentlichen Wahrheit betont die übertrieben banale Alltäglichkeit, die Arvid und Haralds Vater sogar bis in seinen Tod umgeben hatte.

⁵⁰⁷ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 48:40.

⁵⁰⁸ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), ca. 1:15:00.

⁵⁰⁹ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 1:16:30.

Neben der banalen und unangemessenen Nebensächlichkeit der Dialoge fällt der allgemein lakonische, kurz angebundene Sprechstil auf. Der Arzt Erling ist soeben überraschend von Franz getötet worden:

„Peter: Er ist tot.

Harald: Red keinen Unsinn.

Peter: Er hat ihm das Nasenbein ins Gehirn gerammt.

Harald: Na und? Daran ist noch keiner gestorben.

Peter: Ja, außer Erling hier.

Harald: Du Blödmann! Was fällt dir eigentlich ein, den Erling zu töten, du Arschloch?“⁵¹⁰

Banale, alltägliche Gespräche kontrastieren mit der spannenden oder gewalttätigen Handlung. Durch ihre übertriebene Unangemessenheit zu manchen Situationen verfremden sie Letztere und sorgen für Verwirrung beim Zuschauer. Er kommt in eine emotionale Mischlage: Soll er lachen oder soll sich Unruhe in ihm breit machen, als durch Zwischenschnitte gezeigt wird, dass Peters lautstarke Erklärung zum verwendeten Sprengsatz Wort für Wort vom Insassen Franz – und somit vermutlich auch von anderen Personen – mitverfolgt werden kann?⁵¹¹

c. Die Themen

Die Handlung dreht sich hauptsächlich um die zwei Brüder Harald und Arvid, die nach neunjähriger Trennung wieder zueinander gefunden haben. Dabei ist am Anfang wenig Sentimentalität in ihrem Umgang miteinander zu erkennen. Der Zuschauer findet vielmehr ein beiderseitiges Nutzverhältnis vor: Harald hat die Erfahrung, das kriminelle *Know-How* zum Raub des Geldtransporters und Arvid hat durch seinen Posten in der Bank die nötigen Informationen. Arvid will Astrid das Geld für die künstliche Befruchtung besorgen und Harald will Geld zu seiner persönlichen Bereicherung. Doch sehr bald intensiviert sich ihre Beziehung. Neben der Blutsverwandtschaft kommen hier – wie in vielen anderen dänischen Filmen – auch alternative Formen der Familienbande zum Vorschein: Harald und seine Köche verbindet eine große Zuneigung

⁵¹⁰ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 50:50.

⁵¹¹ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 47:30.

und ein Vertrauensverhältnis, das fast einer „Vater-Söhne-Beziehung“ gleich kommt.

Religion wird hier – anders als in *Adams Äpfel* und *Italienisch für Anfänger* – keinesfalls direkt zum Thema gemacht oder angesprochen. Der Film nimmt jedoch eine sehr unerwartete und überraschende Wendung am Ende: Es stellt sich heraus, dass die Protagonisten der Rahmenhandlung, die ähnlich eines brechtschen Chors die Ereignisse der Haupthandlung erzählen und kommentieren, der Gott und der Teufel sind. Es wird ironische Distanz zum Thema genommen, indem gezeigt wird, wie diese zwei – eigentlich absoluten und nicht hinterfragbaren – religiösen Größen bürokratischen Regeln untergeordnet sind und offensichtlich betrunken und willkürlich handeln.⁵¹² Zeremoniell und Mystik werden durch diese alltäglich-banalen Kontraste neu beleuchtet und auf eine niedrigere Wertebene gebracht.

Mit dem Bruch von Tabus wird hier offensichtlich nicht vorsichtig umgegangen. Wie in den vorigen zwei Analysen kann festgestellt werden, dass heikle Themen wie zum Beispiel Rassismus und Homophobie wiederholt beiläufig und unkommentiert in die Narration mit einbezogen werden.

Der Ganove Harald ist ein Paradebeispiel. Unzählige Male benutzt er abfällige, rassistische Ausdrücke, wenn er mit oder von dem serbischen Tellerwäscher Vuk redet und verlacht und demütigt ihn wegen seiner schlechten Aussprache: „Sag nicht Entschuldigung, wenn du nicht aussprechen kannst.“⁵¹³ Er scheint ebenso Vuks körperliches Wohlergehen als nebensächlich zu erachten: Während einer Sprengstoffprobe taucht Vuk unvermittelt in der Nähe des soeben scharf gemachten Sprengsatzes auf. Während alle anderen Beteiligten ihn durch winken und schreien dazu bewegen wollen, sich zu entfernen, betrachtet Harald das ganze Schauspiel seelenruhig durch sein Fernglas. Nachdem der Sprengsatz detoniert war und es Vuk wie eine Comicfigur weit nach

⁵¹² *In China essen sie Hunde* (DK,1999), ca.1:26:10.

⁵¹³ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 14:40.

hinten geschleudert hatte, wendet er sich unberührt zu Peter: „Nächstes Mal nimmst n bisschen weniger, ja Peter?“⁵¹⁴ Auch wenn er direkt auf sein Verhalten angesprochen wird, ist er denkbar unberührt:

„Arvid: Du bist ein Rassist, Mann!

Harald: Und wenn schon! Was ist falsch dran, ist das was Schlimmes, oder wie?“⁵¹⁵

Gleich zu Beginn des Filmes wird im Rahmen des sehr brutalen versuchten Bankraubes von Franz gezeigt, wie dieser mit Homosexuellen umgeht. Da Henning, ein Angestellter der soeben überfallenen Bank, angsterfüllt zu weinen anfängt, fragt Franz, ob er ein „Schwuler“ wäre und ob ihn die Leute deswegen „Homo-Henning“ nennen würden.⁵¹⁶

Doch auch neutrale Figuren, wie die zwei Fahrer des Geldtransporters, den Harald und Arvid stehlen wollen, äußern sich negativ zu der Homosexualität von Henning. Sie plaudern über sein Outing, und kommentieren das mit einem abfälligen „Pfui Teufel“⁵¹⁷

Ebenso positiv besetzte Charaktere, wie die zwei Köche, äußern sich zu dem Thema: Am Ende des Filmes sitzen alle Hauptprotagonisten im Fluchtauto und beobachten die Bank, die sie erneut ausrauben wollen. Henning verlässt die Bank, daraufhin Martin, der ihn durch ein Fernglas beobachtet: „Oh Mann, ist das ne Tunte.“⁵¹⁸

In China essen sie Hunde scheut also nicht vor Tabuthemen zurück, von *political correctness* keine Spur. Oft werden die heiklen Grenzen zu diesen Themen ungeschminkt, brutal und übertrieben überschritten und sorgen beim Zuschauer für Verwirrung: Sie lassen ihn mit der Unsicherheit, ob in so einer Situation, wider aller moralischer und sozialer Konvention, zu lachen sei, zurück.

⁵¹⁴ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 45:00.

⁵¹⁵ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 37:30.

⁵¹⁶ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 5:30.

⁵¹⁷ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 22:30.

⁵¹⁸ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 1:17:00.

VII.3.6 Die Komik

„Harald: Du hast grad ne ganze Rockband erschossen, Arvid.

Arvid: Ja.

Harald: „Das hätte ich mir nicht träumen lassen.

Arvid: Es gibt sowieso zu viele.

Harald: Ja, stimmt. Und ab und zu mal ein paar Aggressionen loszuwerden kann auch nicht schaden.“⁵¹⁹

Wie man schon aus den vorigen Kapiteln entnehmen kann, wird in *In China essen sie Hunde* Komik hauptsächlich durch die skurrilen, naiv-komischen Charaktere, die lakonisch-alltäglichen und unangemessenen Dialoge, durch die chaotische Anreihung von Katastrophen, durch die Gegenüberstellung von Gewalt und Alltäglichkeit, erzeugt.

„Der Humor, trocken, wortkarg, minimalistisch, ist eine Gratwanderung. Wie in Quentin Tarantinos "Pulp Fiction" weiß man oft nicht, ob man lachen oder kotzen soll und lacht dann doch, weil der Abgrund zwischen banaler Situationskomik und äußerster Gewalt zum Schreien ist.“⁵²⁰

Schon vor dem eigentlichen Beginn der Diegese bestimmt der Kontrast der Titelfonds zu der ersten Einstellung der Handlung die allgemeine Atmosphäre des darauffolgenden Filmes. Blutrote Buchstabenfonds, die wie zersplitterte Spiegel aussehen: KINA SPISER DE HUNDE formen einen klaren Kontrast zu der angenehmen Bluesmusik, die man im Hintergrund hört. Dann stoben die Buchstaben auseinander und man sieht eine Szene, die alltäglicher nicht sein könnte: Der Hauptcharakter Arvid Blixen liegt im Bett, es ist morgen und der Wecker läutet. Die Titelfonds und der Übergang sind übertrieben und kitschig und stehen im Kontrast zu der darauffolgenden routinierten Alltagsszene.

⁵¹⁹ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 1:05:40.

⁵²⁰ Nieder, Susanna: „In China essen sie Hunde“: Sie können auch anders die Dänen – En Film von Lasse Spang Olsen. In: Der Tagesspiegel, vom 05.07.2000, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/in-china-essen-sie-hunde-sie-koennen-auch-anders-die-daenen-ein-film-von-lasse-spang-olsen/151894.html>, zugriff: 08.11.10 um 14h55.

a. Unangemessenheit

Der komische Kontrast drückt sich oft in einer Unangemessenheit in den Handlungen oder Handlungsabsichten und Dialogen der Figuren und den Reaktionen auf gewisse Personen oder Ereignisse aus.

- Beamtenkomik und Automatismus

„Mais l’automatisme parfait sera, par exemple, celui du fonctionnaire fonctionnant comme une simple machine, ou encore l’inconscience d’un règlement administratif s’appliquant avec une fatalité inexorable et se prenant pour une loi de la nature“⁵²¹

Henri Bergson trifft mit seiner Definition einer „Beamtenkomik“ die Sache auf den Punkt. Automatismus bis zur völligen Mechanisierung des arbeitenden Menschen.

In China essen sie Hunde wird vieles in einem unbewegten, mechanischen Automatismus gesagt oder getan. Besonders Arvid scheint oft unfähig, sich äußeren Umständen und Gegebenheiten anpassen zu können. So nimmt er vorerst die Rolle eines Prügelknaben ein und scheint ganz der passive Dulder zu sein: Er zeigt weder Reaktion als seine Freundin ihn wüst beschimpft, noch als er von einem brutalen Rocker bedroht wird. Arvid ist ein Bankangestellter, ein Beamter. So reagiert mit der Inflexibilität und Lebensfremde einer Maschine. Er agiert mit unterwürfiger Korrektheit, die jedoch nie seine Freundlichkeit zu überschatten vermag: So schenkt er dem Rocker, der ohne Sicherheiten lautstark einen Kredit von ihm verlangt nur einen entschuldigenden Blick.

Auch seinen Plan, Astrid zu helfen, führt er so lange es geht mit einem verbissenen Automatismus durch: Selbst als sie ihm wortlos die Tür vor der Nase zuschlägt, als er ihr das für sie gestohlene Geld überreicht, schafft er es nicht, die richtigen Schlüsse zu ziehen. Er will weiter helfen und befreit ihren vermeintlichen Angetrauten – Franz – aus dem Gefängnis. Als der befreite Franz wütend alles abstreitet - „Ich hab gar keine Frau und ich wollt auch keine verdammten Kinder. Ich hasse die Blagen.“- scheint Arvid in seinem unbeweglichen Automatismus, seiner steifen Inflexibilität

⁵²¹ Bergson, Henri: *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Quadrige, 2010, S. 35.

das erst nicht akzeptieren zu wollen und sagt sanft, mit einem freundlichen Lächeln: „Du bist kein Bankräuber! Du bist der Mann von Astrid!“⁵²²

Wie das obige Zitat von Bergson schon besagt, ist seiner Meinung nach der Automatismus der Beamten der Vollendetste. Der starre, steife Automatismus eines Beamten, der anstatt flexible, situationsrelevante Lösungen zu suchen, die Antworten nur auf Listen und Regelungen eines starren Systems findet.⁵²³

In China essen sie Hunde verbindet diese Art von Komik nach dem finalen Showdown im Café Paradiso mit den Figuren von der Rahmenhandlung, die – wie dem Zuschauer eröffnet wird – Gott und der Teufel sind. Genauso übertrieben (billig) wie die Effekte sind, die diese Entitäten der christlichen Religionen kennzeichnen – Gott hat einen Heiligenschein über dem Kopf schweben und der Teufel grün eingefärbte Augen – ist auch die Inkongruenz, die durch den Kontrast zwischen der symbolischen und zeremoniellen Bedeutung, welche die zwei heiligen Figuren der christlichen Religion beherbergen und der vollendeten Alltäglichkeit, mit der sie scheinbar nur einen „Job“ erledigen, entsteht.

Es öffnet sich die Kamera in einer Einstellung auf das Schlachtfeld: Zunächst steigen die Seelen der Verstorbenen auf - jedoch nur der, die in die Abteilung von Gott und Teufel fallen. Dann herrscht allgemeine, bürokratische Verwirrung – zuerst werden höflich viele Fragen gestellt, die meist nur ausweichend beantwortet werden. Es wird klar gemacht, dass allein Arvid mit Gott mitkommen kann, da er „auf der Liste“ steht. Jegliche Fragen und Proteste der anderen werden mit absurden, teils politisch sehr inkorrekten Behauptungen abgetan. Henning kommt vermutlich nach „unten“, da er schwul ist, Gunnar Quist, da sie ihren Freund mal auf einer Weihnachtsparty betrogen hatte. Als diese näher

⁵²² *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 54:20.

⁵²³ mehr dazu im Kapitel V.1.3 DER SOZIALE FUNKTIONSASPEKT DES HUMORS, S.66 oder Bergson, Henri: *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Quadrige, 2010, S. 35 ff.

nachfragt, meint der Teufel nur, dass er ihre Situation nicht beurteilen könne „da müssen wir jemanden fragen, wenn wir unten sind.“⁵²⁴

Der Gott Richard und der Teufel Erik scheinen – wo ihnen Listen nicht vorschreiben, was zu tun ist - willkürlich zu agieren. Sie brechen also komplett mit der allgemeinen, „normalen“ Vorstellung von Gott und Teufel und sind für den Zuschauer in kein Bezugssystem einzuordnen. Die Figur-Grund-Konstellation wird durcheinandergebracht: Gott und Teufel sind hier nicht mehr die dogmatischen Instanzen von Gut und Böse, sondern nur mehr ein paar Angestellte, welche die Arbeit machen, die in ihre Abteilung fällt.

- Mischung Alltägliches und Brutales

Eine besondere Form des Automatismus ist die Mischung zwischen Alltäglichem und Brutalem. Diese kommt – wie schon in den vorherigen Analysen sichtbar wurde – oft in der schwarzen Komödie und im Besonderen der dänischen Komödie vor.

„Der Humor, trocken, wortkarg, minimalistisch, ist eine Gratwanderung. Wie in Quentin Tarantinos ‘Pulp Fiction’ weiß man oft nicht, ob man lachen oder kotzen soll und lacht dann doch, weil der Abgrund zwischen banaler Situationskomik und äußerster Gewalt zum Schreien ist.“⁵²⁵

Dieses schon zuvor verwendete Zitat trifft die Art der Komikerzeugung auf den Punkt. Die Figuren in *In China essen sie Hunde* reagieren oft mit alltäglicher, banaler Routine, oder sogar relativem Desinteresse auf brutale und gewaltsame Situationen. Dabei wird nicht selten der Alltäglichkeit mehr Gewicht zugesprochen, wie der brutalen und tragischen Situation. Die Folge davon ist die emotionale Distanzierung des Publikums, welches hin- und hergerissen wird zwischen Entsetzen aufgrund des brutalen Geschehens und der komischen Distanz, welche sie die unangemessen absurde Banalität nehmen lässt. So entsteht eine Kluft

⁵²⁴ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 1:27:00.

⁵²⁵ Nieder, Susanna: „In China essen sie Hunde“: Sie können auch anders die Dänen – Ein Film von Lasse Spang Olsen. In: Der Tagesspiegel, vom 05.07.2000, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/in-china-essen-sie-hunde-sie-koennen-auch-anders-die-daenen-ein-film-von-lasse-spang-olsen/151894.html>, zugriff: 08.11.10 um 14h55.

zwischen der „realen“ Wirklichkeit, welche unangenehm und gewaltsam ist und der „komischen“ Wirklichkeit, welche die Geschehnisse durch einen verzerrenden, alltäglich-banalen Filter sehen lässt.

Harald behandelt Vuk, in seinen rassistischen Überzeugungen eher wie ein minderwertiges Lebewesen. So zeigt er sich relativ ungerührt zu seinen Verletzungen und den Gefährdungen seines Lebens. Meist untertreibt er auch Situationen aufs Äußerste: Nachdem Vuk sich beide Hände gebrochen hat, als er nach dem ersten Überfall einen Unfall mit seinem Auto hatte, sagt Harald unbekümmert: „Ach, das wächst schon wieder zusammen.“⁵²⁶

Als weiteres Beispiel sei die Szene nach der Befreiung von Franz genommen, die eine erstaunliche Dichte an Todesfällen aufzeigt. Franz ist durch die Sprengung, die ihn aus der Zelle befreit hat, verletzt und noch immer ohnmächtig. Er wacht auf, als sich der Arzt über ihn beugt und in einer Reflexhandlung rammt er ihm das Nasenbein ins Gehirn. Der Arzt ist sofort tot, ohne dass das Publikum emotional darauf vorbereitet wurde. So wird die Erwartungshaltung des Publikums plötzlich und gewaltsam gebrochen und allgemeine Verwirrung setzt ein. Ebenso plötzlich folgt der Tod von Vuk, der durch einen Warnschuss von Arvid – dieser sollte Harald daran hindern, weiter auf Franz einzuschlagen – unabsichtlich getroffen wird. Viel getrauert wird nicht um die beiden – nur Peter weint kindlich „Jetzt ist er auch tot...“ – sondern die Anweisung von Harald folgt rasch und routiniert:

„Du hältst den Mund. Ihr alle haltet den Mund, verstanden? Meine Küche ist doch kein Massengrab, hier. Ihr zwei schnappt euch Vuk und Erling und verscharrt sie irgendwo, haben wir und verstanden?“⁵²⁷

Franz wird noch in derselben Szene denkbar beiläufig von Harald getötet. Mitten in einem entspannten Gespräch richtet Harald die Waffe auf den Hinterkopf von Franz und erschießt ihn⁵²⁸. Genauso wie der Akt denkbar banal von statten geht ist es auch Kausalität, die dazu führt:

⁵²⁶ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 31:40.

⁵²⁷ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 52:20.

⁵²⁸ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 55:40.

Harald hat soeben durch Franz erfahren, dass Astrid sie an der Nase herumgeführt hatte und nicht seine Frau wäre, sondern nur seine Schwester. Daraufhin hat Harald keinen Nutzen mehr für ihn und Franz wird „entsorgt“. Das vorher Geschehene wird erneuert komisch verzerrt, entfremdet, da die Leiche des Franz wie ein Objekt gehandhabt wird. Die Köche kommen soeben von der Vergrabung der zwei vorigen Leichen zurück und müssen verdutzt herausfinden, dass eine Weitere auf sie wartet.

Der Handlungsmoment, der zu der Auslöschung einer ganzen Rockband führt, wird entfremdet, da von Harald als eine Art „pädagogische Intervention“ gedacht. Nicht die Tötung und die Gewalt stehen im Vordergrund, sondern der Unterricht des Naiven Arvid: Harald will ihm helfen, sein Dasein als Prügelknabe hinter sich zu lassen und versucht ihm noch dazu einzureden, dass es seine Pflicht wäre, seinen Peinigern eine Lektion zu erteilen und erklärt einfach:

„Er muss einfach einsehen, dass er dir keine Flaschen auf den Kopf hauen kann.“

Harald und Arvid treten in die Wohnung ein, in der die ganze Rockband versammelt ist. Völlig absurd wirken Haralds Worte, nachdem er sich durch das Niederschlagen und Anschießens eines der Mitglieder Gehör verschafft hat:

„Könntet ihr bitte alle still sein? Damit mein Bruder Arvid eurem Freund den Aschenbecher auf den Kopf hauen kann.“⁵²⁹

Was darauf folgt, ist unkontrolliertes Chaos. Arvid schafft es zwar, den Aschenbecher auf den Kopf des Rockers zu zerschlagen, doch der geplante Schuss in die Hand des Musikers endet in einem Massaker. Arvid verliert die Kontrolle über die Waffe und tötet die ganze Rockband. Harald, daraufhin nur: „Ich glaubs’ nicht.“ Die schreckliche Situation wird hier entfremdet durch Haralds routiniertes Verhalten. Er ersucht sogar alltäglich-höflich um Ruhe, damit Arvid es möglich ist, sich zu konzentrieren. Haralds sicheres Verhalten schafft eine Kluft zur „realen“

⁵²⁹ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 1:02:20.

Wirklichkeit, ein *safety net*, wie Geoff King es nennen würde⁵³⁰, das dem Zuschauer trotz moralischer Bedenken ermöglicht, über diese Szene zu schmunzeln.

Zum Abschluss hier noch ein Beispiel der allerletzten Szene des Filmes, die wie eine Art rückwirkender Überblick funktioniert und noch einmal eine komische Distanz zu der gesamten Handlung schafft:

Gott und Arvid diskutieren noch lange im *off* über den aufscheinenden Abspann, während sie zusammen nach „oben“, in den „Himmel“ gehen und – durch den Ton suggeriert – offensichtlich auf einen Bus warten. Arvid ist verwirrt und nicht sicher, ob er wirklich der richtige Kandidat für den Himmel ist. In einer absurd anmutenden Diskussion mit „Gott“, versucht Arvid ihm seine schlechten Taten ins Gedächtnis zu rufen. Doch Gott hat immer eine skurrile Antwort parat, die in ihrer Alltäglichkeit und Banalität unangemessen scheint und jede von Arvids schrecklichen Taten mit einer betonten Beiläufigkeit untertreibt. So werden noch einmal alle Gewaltakte von Arvid komisch entwertet – ein naiver Filter legt sich über die Taten und denkbar einfachsten Erklärungen, welche ein Ungleichgewicht von Ursache und Wirkung schaffen, werden von Gott hervorgebracht:

Gott versichert ihm, dass der von ihm getötete Vuk sowieso in eine andere Abteilung fallen würde, und dass er Hanne getötet hat, wäre auch nicht so schlimm, da sie ihm ja auch den Fernseher hat stehlen wollen. Als Antwort auf Arvids Hinweis auf die von ihm ausgelöschte Rockband, meint Gott diese hätte sowieso nichts „getaugt“. Letzten Endes gibt Gott dann doch zu:

„Um die Wahrheit zu sagen, Arvid: Ich bin ein sehr guter Freund deines Vaters. Ich habe ihm versprochen, dass ich dich raufbringe, egal was passiert.“⁵³¹

⁵³⁰ siehe Kapitel V.1.4 DER PSYCHOLOGISCHE ASPEKT DER KOMIK, S. 67.

⁵³¹ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 1:28:20.

- Das Naiv-Komische

In China essen sie Hunde zeichnet sich durch seine naiven Charaktere wie Arvid und deren absurd-kindlicher Perspektive aus. Figuren wie Arvid sehen die Welt wie durch einen naiven Filter und agieren meist unangemessen. So ist der Zuschauer einerseits angetan von der kindlich-natürlichen Art der Figur, andererseits ärgert und schafft der konstante Bruch von sozialen Konventionen eine Verfremdung der Figur.

Das Beispiel der Rockband verdeutlicht zum wiederholten Mal, dass die Dinge, die Arvid in die Hand nimmt, alle ausnahmslos katastrophal komisch enden. Arvid will dem Rocker nur in die Hand schießen, um ihm eine Lektion zu erteilen. Stattdessen tötet er ihn und all seine Freunde. Ähnlich spielt es sich auch bei dem Unfall ab, bei dem Vuk plötzlich und unerwartet ums Leben kommt. Er will nur einen Warnschuss abfeuern, bedenkt aber nicht dabei, dass der vermutlich an einer Wand abprallen könnte. Arvid bekommt eine Waffe in die Hand und in seiner naiven und Tollpatschigkeit passiert eine Katastrophe.

Arvid handelt von seiner Perspektive aus in besten Wissen und Gewissen, jedoch hat der Zuschauer eine andere Sicht der Dinge – was in guter Absicht passiert, resultiert aus einer naiven, vereinfachten Charakterbeschaffenheit und der vernünftige Zuschauer ahnt schon die drohende Katastrophe.⁵³²

Die gesamte Handlung des Filmes wird durch eine naive Überzeugung von Arvid ins Rollen gebracht: Der *point of Attack* der Geschichte sind die offensichtlich absurden Anschuldigung einer wildfremden Frau, aufgrund derer sich Arvid auf ein fragwürdiges Abenteuer begibt. Mit der Zeit kann der Zuschauer erahnen, dass diese Frau vielleicht doch nicht ganz glaubwürdig ist, doch es fällt es Arvid in seiner naiven Steifheit schwer, von seiner Überzeugung, etwas Gutes zu tun, abzulassen: Selbst als Franz, der vermeintliche Ehemann von Astrid, deren Geschichte abstreitet, sagt Arvid noch mit einem beschwichtigenden, freundlichen

⁵³² siehe Kapitel V.3.4 DIE KOMISCHE FIGUR, S. 75.

Lächeln: „Du bist kein Bankräuber. Du bist der Mann von Astrid!“⁵³³
Dieses Übermaß an Einfalt lässt den Zuschauer eine Distanz zu der Figur und der Situation nehmen und der Druck, der die übertrieben unangemessene Passivität von Arvid hinterlässt, wird mit einem Lachen „abgeführt“.⁵³⁴

Doch nicht nur Arvid prägt in *In China essen sie Hunde* das Naiv-Komische: Harald, Arvid und die Köche Peter und Martin stellen bei der Planung ihres ersten gemeinsamen Raubüberfalles denselben als Miniatur mit soeben besorgten Spielzeugautos dar – und da es im Angebot keine Geldtransportminiatur gab, muss eine überreife Birne herhalten.⁵³⁵ Genauso chaotisch und schnell durchgesprochen der „Plan“ vorgestellt wird, ist auch der tatsächliche Überfall. Es läuft - wie auch bei der anschließenden Befreiung von Franz aus dem Gefängnis - einiges schief: Unvorhergesehenes passiert, Menschen sterben oder werden schwer verletzt, die zeitliche Abstimmung der Etappen will nicht funktionieren. Zu naiv und gutgläubig wird an die Einbrüche herangegangen. Meist wird die eigentliche Vorgehensweise erst vor Ort besprochen, so dass nicht auf Details geachtet und belanglose Diskussionen durchgeführt werden und unbekümmert und mit gutem Appetit gegessen. Bei der Befreiung von Franz geht die Alarmanlage des Lasters los, der als Sprengpuffer verwendet wurde und lockt die Polizei an.⁵³⁶ Vuk, der draußen Schmiere steht, kann niemanden alarmieren, weil er durch seinen letzten Unfall taub geworden ist. Die Alarmanlage hätte unschädlich gemacht und eine Person mit Gehör als Wache eingesetzt werden sollen.

⁵³³ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 54:50.

⁵³⁴ mehr zum psychologischen Aspekt der Komik und des Lachens siehe Kapitel V.1.4 DER PSYCHOLOGISCHE ASPEKT DER KOMIK, S. 67.

⁵³⁵ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 21:30.

⁵³⁶ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 49:00.

b. Das Gute, das Böse und der Tod

„Es gibt nichts was richtig ist und es gibt nichts, was falsch ist. Du bestimmst, du entscheidest. In China, da kannst du einen ganzen Schäferhund auffressen und kein Idiot stört sich dran. Das haben die da so entschieden. Es geht nur drum rauszufinden, was man NICHT will. Und es dann bleiben zu lassen. Ganz einfach.“⁵³⁷

... so die Lebenseinstellung von Harald, die sogleich den etwas ungewöhnlichen Titel des Filmes bestimmt. Sie wird später von Gott persönlich wiederholt und bestätigt, als er im Gespräch mit Arvid ist:

„Gott: Ich meine, bei allem, was du getan hast, hast du immer geglaubt, das Richtige zu tun, oder?

Arvid: Ja, schon.

Gott: Darum geht es. Wenn du glaubst, das Richtige zu tun, dann tust du auch das Richtige. Ganz egal, was die anderen Leute sagen.“⁵³⁸

Die Rahmenhandlung besteht aus einem geheimnisvollen Amerikaner im Hawaiihemd, der während er die Geschichte von Arvid erzählt, das Publikum im Unklaren über die Natur seiner Verbindung zu Arvid lässt, und einem dänischen Aushilfsbarmann, der gespannt Richards – so der Name des Amerikaners – Erzählungen lauscht und durch Zwischenfragen kommentiert. Am Ende des Filmes wird klar, dass es der Gott und der Teufel waren, die das Schicksal der Protagonisten besprochen hatten: Was zuvor schon eine unbekümmerte, distanzierte Sichtweise auf tragische Entwicklungen und Ereignisse geliefert hatte, beantwortete jetzt endgültig die latente Frage nach dem Gut oder Böse bzw. dem Dazwischen, die während des ganzen Filmes in der Luft hängt: Willkürlich und emotionslos wird entschieden, wer in die Hölle kommt und wer in den Himmel darf. Stereotype rassistische und frauenfeindliche Entscheidungen werden getroffen: Henning muss in die Hölle, weil er homosexuell ist, Gunnar, weil sie ihren Freund betrogen hat.

Wir befinden uns in einer „verkehrten Welt“, in der weder die traditionellen Rollen (Gott – Teufel) richtig besetzt zu sein scheinen, noch die allgemeine Frage von Gut und Böse existiert. Die Komik liefert

⁵³⁷ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 57:30.

⁵³⁸ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 1:24:00.

Grenzüberschreitungen, Unbehaglichkeit beim Zuschauer und destabilisiert etablierte Wertsysteme.

Es gibt keine Regeln: Arvid, der den Tod etlicher Menschen auf dem Gewissen hat, darf als einziger in den Himmel. Wo ist also die Gerechtigkeit, was ist gut und was ist böse? Gott sollte die höchste moralische Instanz sein. Und doch scheint er hier am wenigsten Durchblick oder Interesse an der „richtigen“ oder der „falschen“ Entscheidung zu haben. Arvid nimmt er mit, weil er gut mit dessen Vater befreundet ist und er deshalb auf der Liste steht. Für die anderen kann er leider nichts machen - da sie nicht auf der Liste stehen.

Der Gott und der Teufel – Gut und Böse – werden in ihrer Figur-Grund-Konstellation, schon bevor der Zuschauer von ihrer wahren Identität weiß, gestört: Statt sich um höhere Dinge zu kümmern, spielen sie in alltäglicher Eintracht Karten und trinken Alkohol. Gott ist amerikanischer Staatsbürger und wurde durch den Ruf nach Dänemark bei so etwas Alltäglichem wie einem Zahnarztbesuch gestört, der Teufel ist kleinlich genug, den Mann zu bestrafen, der ihn zuvor beim Kartenspiel betrogen hatte. Und sie – der Schöpfer der Welt und der gefallene Engel – sind bürokratischen Regeln untergeordnet.

„In China Essen sie Hunde spielt in einer Welt, in der die Anarchie ungehindert ihren Lauf nehmen kann.“⁵³⁹

In China essen sie Hunde ist eine verkehrte Welt. Eine Welt, in der die konventionellen Regeln der Gesellschaft nicht gelten. Töten ist hier nicht gleich böse und obgleich im besten Wissen und Gewissen gehandelt wird, werden furchtbare Katastrophen ausgelöst.

So scheint sich durch den ganzen Film eine allgemeine Regellosigkeit zu verbreiten: Der Tod wird hier meist beiläufig, alltäglich dargestellt.

Der Arzt Erling stirbt – ebenso wie Vuk – brutal und plötzlich, durch dumme und willkürliche Zufälle, die toten Körper werden umgehend

⁵³⁹ Nieder, Susanna: „In China essen sie Hunde“: Sie können auch anders die Dänen – Ein Film von Lasse Spang Olsen. In: Der Tagesspiegel, vom 05.07.2000, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/in-china-essen-sie-hunde-sie-koennen-auch-anders-die-daenen-ein-film-von-lasse-spang-olsen/151894.html>, zugriff: 08.11.10 um 14h55

weggeschafft. Franz wird mitten im Gespräch von Harald erschossen. Ähnlich nüchtern spielt es sich ab, als Harald seinem Bruder in einem Nebensatz mitteilt, dass auch Franz tot ist:

„Arvid: Vuk ist tot. Und Erling. Wir haben zwei Leute getötet.
Harald: Drei. Ich habe Franz erschossen.“⁵⁴⁰

Auch das Ableben von Hanne erfährt Harald auf denkbar gefühlsreduzierte, trockene Art und Weise:

„Arvid: Ich habe Hanne getötet [...]
Harald: Hanne...wer ist Hanne? Wieso?
Arvid: Sie hat den Fernseher mitnehmen wollen.
Harald: Ehrlich? Na dann... Wo ist sie?
Arvid: Zuhause...im Flur. Und in der Küche.
Harald: Im Flur...? Und in der Küche...“⁵⁴¹

Die Dichotomie von Gut und Böse scheint in dieser Welt nicht zu existieren oder sich wenigstens zu verschieben. Das Töten wird zum Alltag und so stört die banale Zugangsweise der Figuren die Ernsthaftigkeit der Geschehnisse. Es passiert eine Wertverschiebung, indem der Alltäglichkeit - vor Gewalt und Tod - eine Priorität zugesprochen wird. Der Charakter des Arvid wirkt nicht weniger gut, nachdem er eine ganze Rockband getötet hat und dass Arvid Hanne tötet – die ein denkbar unsympathischer, fordernder und egoistischer Charakter ist - kann der Zuschauer auch als genugtuende Gerechtigkeit empfinden.

⁵⁴⁰ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 56:50.

⁵⁴¹ *In China essen sie Hunde* (DK,1999), 1:10:30.

VIII. Zusammenfassung der Analysen

Der Versuch im dänischen Film herauszufiltern, ob es Merkmale einer gemeinsamen Art Komik zu generieren gibt, wurde hier mit drei exemplarischen Filmanalysen gestartet. Alle drei ausgewählten Filme sind Komödien und - um eine gewisse Bandbreite in der Analyse zu gewährleisten – gehören jeweils einem anderen Subgenre an. *Italienisch für Anfänger* ist eine *Dogma*-Komödie mit all den ästhetischen Merkmalen der Bewegung, *Adams Äpfel* ist wiederum hochstilisiert, von der Bildsprache symbolisch aufgeladen und anspruchsvoll, *In China essen sie Hunde* ist eine action-geladene Gangsterkomödie und bewegt sich auf einer anderen Ebene wie die zwei anderen. Während die ersten zwei erwähnten Filme mit Auszeichnungen und Preisen auf europäischen und teilweise auch internationalen Festivals aufwarten können, ist *In China essen sie Hunde* kein Festivalmaterial und eine rein populistische Komödie. Um gleichzeitig auch noch die in der Forschungsfrage inbegriffene Bedingung auf eine relative Aktualität zu begegnen, ist keiner der Filme vor 1999 erschienen.

Tatsächlich konnten einige Gemeinsamkeiten in der Art der Komikerzeugung auffallen.

- Die Komik entsteht hier hauptsächlich aus einer Inkongruenz, welche durch verschiedene verfremdende komische Mittel erreicht wird. Auffällig ist die Mischung von Alltäglichem und Brutalem oder Tragischen, die in allen drei Komödien gehäuft vorkommt. Diese Mischung wird durch die skurril-banalen Dialoge gewährleistet, die meist dramaturgisch wenig zu dem Geschehen beitragen. Es kann beobachtet werden, dass sämtliche komische Dialoge gegen die von Grice etablierten Konversationsmaximen⁵⁴² verstoßen.
- Auch das häufig unangemessene Verhalten der Charaktere leistet seinen Beitrag zu der komischen Mischung zwischen Alltäglichem

⁵⁴² Siehe Kapitel V.3.3 DER VERSTOß GEGEN DAS KOOPERATIONSPRINZIP, S. 73.

und Brutalem, welche unter anderem die Erwartungshaltung des Zuschauers bricht und für Verwirrung sorgt. Die Figuren scheinen sich an gegebene Situationen nicht anpassen zu können und scheitern aufgrund ihrer Inflexibilität an den einfachsten sozialen Konventionen. So begegnen sie brutalen Ereignissen mit einer gleichgültigen Alltäglichkeit, was eine komische Kluft zwischen dem dramatischen Ereignis und der Figur herstellt.

- Ein Hauptteil der Komik geht in allen drei Filmen aus der Gestaltung der Charaktere hervor. Oft gibt es Störungen in der sogenannten Figur-Grund-Konstellation: es entsteht ein Konflikt zwischen „wahrem“ und „möglichem“ Sinn⁵⁴³. So werden zwei Kantinenköche für Banküberfälle eingesetzt (*In China essen sie Hunde*), eine fromme Kirchendienerin ist ein Ex-Junkie (*Italienisch für Anfänger*) und ein Neonazi bäckt liebevoll einen Apfelkuchen (*Adams Äpfel*). Wie schon vorher angedeutet, zeichnen sich die Figuren oft durch einen Mangel an Flexibilität und so der Anpassung an die Gegebenheiten der Außenwelt aus. Sie agieren mit einem steifen, unbeweglichen Automatismus und können sich an Situationen nicht adäquat anpassen. Besonders auffällig wird das bei den naiv-komischen Figuren, von denen man in jedem Film unzählige vorfindet. In *Italienisch für Anfänger* besonders hervorstechend ist die Figur der Olympia, in *In China essen sie Hunde* die Hauptfigur Arvid und in *Adams Äpfel* ebenfalls eine zentrale Figur: der Pfarrer Ivan.

Der Humor in den dänischen Komödien ist kein versöhnlicher, vielmehr ist er grenzüberschreitend, macht vor keinen Tabus halt und stürzt den Zuschauer oft in eine emotionale Mischlage. Es werden Themen wie der Tod, körperliche Behinderungen, Krankheiten, Ermordungen von ganzen Rockbands, Selbstjustiz, Kindesmissbrauch, etc. komisch verfremdet. In dem Falle von *Adams Äpfel* und *In China essen sie Hunde*, wird auch die

⁵⁴³ Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Die Arche: Zürich, 1972, S. 69.

fundamentale Unterscheidung von Gut und Böse aufgelöst. Der Zuschauer wird dann vor einem Nichts zurückgelassen: *In China essen sie Hunde* endet beispielsweise mit einem buchstäblichen Massaker, in dem fast alle Figuren des Filmes – ob „gut“ oder „böse“ – brutal erschossen werden.

IX. Schlusswort

Der Humor in diesen drei Filmen scheint also doch einige gemeinsame Punkte – trotz der Unterschiedlichkeit der Komödien – aufweisen zu können. Könnte er also Träger nationaler Identität sein? Ganze Völker – wie zum Beispiel die Engländer – definieren sich teilweise über ihren Humor. Die Orientierung dieser drei dänischen Filme auf einen internationalen Markt wird ersichtlich durch zahlreiche filmische und ästhetische Erzählkonventionen, welche sie angenommen haben um so einem internationaleren Publikum zugänglicher zu werden. Ist der Humor charakteristisch genug, dass man aufgrund seiner Erzeugungsweise die Filme dennoch als „dänisch“ in ihrem Ausdruck bezeichnen könnte? Auffällig ist, dass die Komik in den drei Filmen kein *mainstream*-Material ist. Zu grenzüberschreitend, zu schwarz, zu skurril und unversöhnlich präsentiert sie sich. Die Komik polarisiert.

„Was für ein kluger, absurder, urböser, eiskalter, mitleidslos-mitleidsvoller, wunderbarer Film“⁵⁴⁴

„Der Humor, trocken, wortkarg, minimalistisch, ist eine Gratwanderung. Wie in Quentin Tarantinos "Pulp Fiction" weiß man oft nicht, ob man lachen oder kotzen soll und lacht dann doch, weil der Abgrund zwischen banaler Situationskomik und äußerster Gewalt zum Schreien ist.“⁵⁴⁵

Dass die Komik im dänischen Film aufgrund seiner Unversöhnlichkeit jedoch international auf kein größeres Publikum zählen kann, beweist natürlich noch lange nicht, dass sie typisch dänisch ist. Dennoch ist aus

⁵⁴⁴ Decker, Kerstin: Theologie der Schlange. Aus: Tagesspiegel vom 21.08.2006, zugriff am 08.11.10 um 14h. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/tagestipps/theologie-der-schlange/746428.html>

⁵⁴⁵ Nieder, Susanna: „In China essen sie Hunde“: Sie können auch anders, die Dänen – Ein Film von Lasse Spang Olsen. Aus: Tagesspiegel vom 05.07.2000, zugriff am 08.11.10 um 15h. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/in-china-essen-sie-hunde-sie-koennen-auch-anders-die-daenen-ein-film-von-lasse-spang-olsen/151894.html>

dieser Arbeit hervorgegangen, dass die jüngsten dänischen Komödien sich sehr wohl ähnlicher Humorinstrumente bedienen.

X. Literaturverzeichnis

- Autze, Rajan; Müller, Frank: Steintal-Geschichten. Auskünfte zu Ulrich Horstmann, Oldenburg: Igel Verlag Wissenschaft, 2000.
- Béranger, Jean: Le nouveau cinéma scandinave de 1957 à 1968, Paris: Le terrain vague, 1968.
- Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Zürich: Die Arche, 1972.
- Breton, André: Anthologie de l'humour noir, Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1966.
- Cowie, Peter: Le cinéma des pays nordiques, Paris: éditions centre Pompidou, 1990.
- Eckart, Schörle: Die Verhöflichung des Lachens. Anmerkungen zu Norbert Elias' *Essay on Laughter*, in: Opitz, Claudia (Hg.): Höfische Gesellschaft und Zivilisationsprozeß. Norbert Elias' Werk in kulturwissenschaftlicher Perspektive. Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie, 2005.
- Eisenstein, Sergej M., Wsewolod L. Pudowkin, Grigorij W. Alexandrow: *Manifest zum Tonfilm* (1928) in: Texte zur Theorie des Films, Albersmeier, Franz –Josef (Hg.), Reclam: Stuttgart 2003, S. 54 - 57.
- Ekmann, Bjørn: Schwierigkeiten beim Schreiben eines witzigen Untertitels. In: Unger, Thorsten; Schultze, Brigitte; Turk, Horst (Hg.): *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1995.
- Forster, Franz: Studien zum Wesen von Komik, Tragik und Humor. *Das Humorspiel als Dramenart*. Dissertation, Wien: Verlag Notring, 1968.
- Glasenapp, Jörg; Lillge, Claudia: Einleitung. In: Glasenapp, Jörg; Lillge, Claudia (Hg.): *Die Filmkomödie der Gegenwart*, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH.& Co., 2008.
- Grice, H.P.: Logic and Conversation, in: Jaworski, Adam; Coupland, Nikolas (Hg.): *The Discourse Reader*, New Vork: Routledge, 1999, S. 76 – 89.
- Harrisand, Christine R.; Christenfeld, Nicholas: Humour, Tickle, and the Darwin-Hecker Hypothesis, in: *Cognition and Emotion*, II (1), San Diego: University of California.
- Hellenthal, Michael: *Schwarzer Humor. Theorie und Definition*. Essen: Verl. Die Blaue Eule, 1989.

- Hjort, Mette; Bondebjerg, Ib: The Danish Directors. *Dialogues on a Contemporary National Cinema*, Bristol: Intellect Books, 2001.
- Hjort, Mette; Petrie, Duncan: The cinema of small nations. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- Jahn - Sudmann, Andreas: Eine Dogma - *romantic comedy*: Lone Scherfigs ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER, in: Glassenapp, Jörn; Lillge, Claudia (Hg.): Die Filmkomödie der Gegenwart, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH. & Co., 2008.
- Mette, Hjort; Jørholt, Eva; Redvall, Novrup, Eva: The Danish Directors 2, Bristol/Chicago: intellect, 2010.
- Kelly, Richard: The name of this book is Dogme95, London: faber and faber, 2000.
- King, Geoff: Film Comedy, London: Wallflower Press, 2002.
- Laasko, Hanna: Lars von Triers Idioten (1998) in: Tytti, Soila (Hg.): The Cinema of Scandinavia. London: Wallflower Press, 2005.
- Langemann, Dajana: „Humor ist, wenn man trotzdem lacht!“, Über Ausprägungen und Wirkungen von Humor in der Werbung, Norderstedt: GRIN Verlag, 2005.
- Lohse, Rolf: Bretons schwarzer Humor und die Académie de l'humour français, in: Ludger Scherer und Rolf Lohse (Hg.) Avant Garde und Komik, Amsterdam-New York: Editions Rodopi, 2004.
- Marquard, Odo: Exile der Heiterkeit. in: *Das Komische*. Preisendanz, Wolfgang; Warning, Rainer (Hg.) München: Wilhelm Fink Verlag, 1976.
- Pietzcker, Carl: Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, Originalbeitrag erschienen in: Wolfram Mauser (Hg.): Lachen. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006.
- Redvall, Eva Novrup: Thomas Anders Jensen. In: Mette, Hjort; Jørholt, Eva; Redvall, Novrup, Eva (Hg.): The Danish Directors 2, Bristol/Chicago: intellect, 2010, S. 127-139.
- Richter Larsen, Lisbeth; Nissen, Dan: 100 Years of Nordisk Film. In: 100 Years of Nordisk Film, Richter Larsen, Lisbet; Nissen Dan (Hg.) Kopenhagen: The Danish Film Institute, 2008.
- Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext, München: iudicium Verlag GmbH, 1996.
- Schwarz, Eva-Luise: Schwarzer Humor im Film – Ein inhaltsanalytischer Vergleich österreichischer und britischer Filme, Wien: Univ. Diplom, 2007.

- Steinle, Matthias: Einleitung. In: Filmgenres. Komödie. Heller, Heinz-B.; Steinle, Matthias (Hg) Stuttgart: Philipp Reclam Junior GmbH & Co., 2005.
- Vorhaus, John: Handwerk Humor, Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 2001.

Internetquellen

- Freud, Sigmund: der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, aus: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/933/1>, zugriff: 11.10.11 um 15:00.
- Jensen, Mona: Essay: Denmark. *Preserving the Characteristic*, 1997, aus: <http://www.luebeck.de/filmtage/97/filmprogramm/essays/daenemark.html> zugriff am 12.01.11 um 12h.
- Hobbes, Thomas: Leviathan (erste Auflage: 1651), forgotten books: 2008, aus: <http://www.forgottenbooks.org/info/9781440057816>
- Lipps, Theodor: Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung, The Project Gutenberg: Juni, 2005, S. 51, aus: www.gutenberg.org
- *Wikipedia:*
 - o.V.: http://de.wikipedia.org/wiki/Nordisk_Film zugriff am 19.11.10 um 20h.
 - o.V.: <http://de.wikipedia.org/wiki/Gaumont> zugriff am 19.11.10 um 20h.
 - o.V.: http://de.wikipedia.org/wiki/Viggo_Larsen zugriff: 23.11.10 um 14h20.
 - o.V.: http://www.djfl.de/entertainment/hintergrund/film_in_daenemark.html zugriff: 13.10.2010 um 12:48
 - o.V.: http://de.wikipedia.org/wiki/Oscar/Bester_Film.
 - o.V.: http://de.wikipedia.org/wiki/Oscar/Bester_fremdsprachiger_Film.
 - o.V.: <http://de.wikipedia.org/wiki/Komik>, zugriff am 22.09.11 um 14:00.

Zeitungsartikel

- Decker, Kerstin: *Theologie der Schlange*, in: Der Tagesspiegel vom 31.08.2006. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/tagestipps/theologie-der-schlange/746428.html>, Zugriff am 08.11.10 um 14h05
- Krekeler, Elmar: Die Welt ist schön. So schön. In: Die Welt vom 31.08.06, http://www.welt.de/print-welt/article149102/Die_Welt_ist_schoen_So_schoen.html, zugriff am 08.11.10 um 13h40

- Kuhlbrodt, Dietrich: „Adams Äpfel“. Daumenkino. In: Die Tageszeitung, vom 02.09.2006. aus: <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2006/09/02/a0191>, zugriff am 08.11.10 um 13h10.
- Mads Mikkelsen im Interview mit Patrick Heidmann: Wer hätte da Nein sagen können? *Der dänische Schauspieler Mads Mikkelsen ist der Bösewicht im neuen „James Bond“ – Film.* In: Berliner Zeitung vom 31.08.2006, aus: <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv>, Zugriff: 08.11.10 um 13h30.
- Nieder, Susanna: „In China essen sie Hunde“: Sie können auch anders die Dänen – Ein Film von Lasse Spang Olsen. In: Der Tagesspiegel, vom 05.07.2000, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/in-china-essen-sie-hunde-sie-koennen-auch-anders-die-daenen-ein-film-von-lasse-spang-olsen/151894.html>, zugriff: 08.11.10 um 14h55.
- Thomas Anders Jensen im Interview mit Karl Hafner: *Der Dogma Fluch.* Aus: Tagesspiegel, am 31.08.2006, zugriff am: 08.11.10 um 14h. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/der-dogma-fluch/746476.html>

Filme

- Adams Äpfel, Regie: Anders Thomas Jensen, DVD, Delphi Filmverleih, DK, 2005.
- Adams Äpfel, *Bonusmaterial: Making Of*, Regie: Jakob Vølver, M&M Productions, DVD, 2005.
- In China essen sie Hunde, Regie: Lasse Spang Olsen, DVD, Steen Herdel & Co/Scanbox Entertainment A/S und Tv5 Dänemark, DK, 1999.
- In China essen sie Hunde, *Extras: Interviews*, DVD, 1999.
- Italienisch für Anfänger, Regie: Lone Scherfig, DVD, Arthaus und Zentropa Entertainment, DK, 2000.

Anhang

Abstract

Die Diplomarbeit untersucht im Kontext von Globalisierung und Internationalisierung der europäischen Filmlandschaft die Möglichkeit nationaler Charakteristiken der dänischen Komödie anhand der Humorerzeugung.

Ein umfangreicher Überblick der dänischen Filmgeschichte, beginnend mit dem Stummfilm bis zu der Filmproduktion des 21. Jahrhunderts, zeigt die Schwierigkeiten und Herausforderungen, denen sich der nationale dänische Film stellt und stellen musste.

Die Problematik des „Europuddings“, daher der Realisation von Filmen, die aufgrund von zahlreichen Koproduktionen und der Abhängigkeit von Subventionen und Finanzierungshilfen ihre nationalen Charakteristiken verlieren, stellt sich als wahres Problem dar. Gleichzeitig kristallisiert sich, schon zu Anfangszeiten, eine Tradition des Unterhaltungsfilmes und der populären Komödie heraus.

Nach einer allgemeinen Kategorisierung verschiedener Humorthorien und Instrumenten der Komik, wird versucht, diese auf die exemplarischen Analysen von drei Filmkomödien der letzten 15 Jahre anzuwenden. Tatsächlich stellt sich heraus, dass die drei analysierten Filme, *Italienisch für Anfänger*, *Adams Äpfel* und *In China essen sie Hunde* mit einigen gemeinsamen Charakteristiken aufwarten können, was die Art ihrer Komikerzeugung betrifft.

Lebenslauf

Leonie Krachler
02.01.1985 in Wien.

Studium

Ab WS 2003	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Uni Wien
WS 2003 – SS 2004	Studium der Musikwissenschaften
WS 2004 - SS 2006	Studium Konzertfach Klavier am Franz Schubert Konservatorium in Wien

Schulbesuch

1989-1991	Besuch des Kindergarten des Lycée Francais de Vienne in Grinzing
1991-1996	Besuch der école élémentaire des Lycée Français de Vienne
1996 – 2003	Besuch des Gymnasium de Lycée Francais de Vienne

Abschluss:

Französisches baccalauréat mit
Zusatzprüfung in Deutsch

Kreative Laufbahn

- Sommer 2006: International Film and Television Workshops, Maine (USA). Besuch des „7-week Workstudy“. Erlernung der Grundlagen des Filmemachens in Kamera, Licht, Schnitt, Drehbuch, Regie und Produktion.
- Frühling 2007 Script bei 'Der Tod und ich auf Reisen' mit Peter Simonischek und Birgit

Minichmayr in den Hauptrollen, Regie: Erich
- Peter Steiner

- Sommer 2008 Internationale
Sommerakademie für bildende Kunst und
Medientechnologie in Venedig. Workshop in
Experimentalfilm bei Rudolf Müller und
Thomas Pötz.

- Sommer 2009 Script bei Blackstory,
Abschlussfilm der Filmakademie mit Georg
Friedrich, Christoph Zadra. Regie: Stefan
Brunner, Christoph Brunner

- Herbst 2010 Schriftanimation bei dem
Werbespot „Pekunivoren“ für
Immobilienrendite AG.

Produktion: die 8%box

Auftraggeber: Rudy Bohrer

- Herbst 2010 Mitwirkung als
Produktionsassistenten bei dem Pilotfilm für
die Serie „Österreich X“ gedreht für den
österreichischen Privatsender Puls4.

- Februar 2011 Fertigstellung einer
Animation für die DJane G.Rizo im Rahmen
ihres neuen Albums „Hezekina Pollutina“