



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„I’m in a glass case of emotion’ –

Das komische Kino von Adam McKay und Will Ferrell“

Verfasser

Deniz Arman Caglar

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.- Prof. Dr. Elisabeth Büttner

“Come on! Oh, God! It’s getting to be ri-goddamn-diculous!”

(Frank Vitchard, Anchorman – The Legend of Ron Burgundy)

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Einführung in die Diplomarbeit	1
1.2 Einführung in die Filme von Adam McKay	6
2. Filmtraditionen: Komödientheorien und ihre Erweiterungen	11
2.1 Die Comedian Comedy nach Steve Seidman	11
2.2 Die Anarchistic Comedy nach Henry Jenkins	17
2.3 Die Animal Comedy nach William Paul	22
3. Anwendung der Theorien auf die Filme von Adam McKay	26
3.1 Performance, Enunziation & Selbstreferenz	26
3.2 Nicht-hermetische Narration & Anarchistische Attraktion	34
3.3 “I’m Ron Burgundy?”: Charaktertypen und ihre Herkunft	37
3.4 Genre, Mythos und Ritual in <i>Anchorman</i> & Co.	46
4. Weitere Mittel der Komik in den Filmen von Adam McKay	54
4.1 Improvisation	54
4.2 Physischer und verbaler Slapstick	57
4.3 Misdirection & Extraneous Inclusion	64
4.4 Popkulturelle Anspielungen und Gesellschaftskritik	67
4.5 Magischer Realismus	71
5. Schlussbetrachtung	75
6. Quellenverzeichnis	81
6.1 Print- und Onlinequellen	81
6.2 Filme	85
7. Anhang	86
7.1 Abstract	86
7.2 Curriculum Vitae	87

1. Einleitung

1.1 Einführung in die Diplomarbeit

“Comedy is a category that transcends epochs and cultures, and it thus adds little to a consideration of historical genres. In film, the designation ‘comedy’ provides the spectator and/or the creator of a text with little more that is concrete about the text than that it is funny, thus returning us to one of the initial questions posed in this section: ‘What can be said to unify the diverse group of films commonly regarded as comedies?’ The term comedy can establish a mood and set a tone for a work, but one probably needs additional description before moving to the level of generic expectation.”¹

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der einfachen Frage: Was macht die Filme von Adam McKay so besonders, dass sie eine intensive Beschäftigung rechtfertigen? Die Rede ist von den Filmen *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy*², *Talladega Nights: The Ballad of Ricky Bobby*³, *Step Brothers*⁴ und *The Other Guys*⁵. Mein Fokus liegt dabei vor allem auf *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* aus dem Jahr 2004. Wenn man nun hinterfragt, was diesen Film ausmacht, hinterfragt man ein ganzes Genre, nämlich das der Komödie. Was unterscheidet McKays Filme von anderen Filmen des Genres? Hat er mit *Anchorman* vielleicht sogar ein komplett neues Genre erfunden oder basiert das Ganze auf alten Traditionen des (klassischen) Hollywood-Kinos? Dabei geht es gar nicht um die Frage, was lustig und was nicht lustig ist, denn eine solche kann auf wissenschaftlicher Basis nicht beantwortet werden, da sie sich mit der subjektiven Meinung eines Zuschauers nicht auf Fakten basierend vereinbaren lässt. Zwar gibt es auch diesbezüglich Untersuchungen, beispielsweise Henri Bergsons Analyse über das Lachen, jedoch findet eine solche hier keinen Platz. Es ist auch nicht mein Anliegen, den Leser von der Qualität der vier Filme zu überzeugen und ihn zu einem Fan des Regisseurs oder der Schauspieler zu machen. Es ist, einfach gesagt, mein Anliegen, zu zeigen, dass Adam McKays Filme auf gewisse (Genre-) Mechanismen zurückgreifen, die bereits seit der Zeit des Stummfilmes zur Anwendung kommen. Frei nach dem Spruch „Alles ist schon einmal da gewesen“, versuche ich zu zeigen, dass wesentliche Elemente der Filme auf Traditionen beruhen, die sich in bestimmten

¹ Kristine Brunovska Karnick/Henry Jenkins, *Classical Hollywood Comedy*, New York: Routledge 1995, S. 71f.

² *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy*, Regie: Adam McKay, USA 2004.

³ *Talladega Nights: The Ballad of Ricky Bobby*, Regie: Adam McKay, USA 2006.

⁴ *Step Brothers*, Regie: Adam McKay, USA 2008.

⁵ *The Other Guys*, Regie: Adam McKay, USA 2010.

Jahrzehnten bzw. in bestimmten Arten von Komödien bereits gezeigt haben. Genauso werde ich auf die Schauspieler, speziell Hauptdarsteller Will Ferrell eingehen, da auch ihre Karrieren Züge einer traditionsreichen Hollywood-Methodik aufweisen. Dabei werde ich mich auf Theorien beziehen, die bis an das Ende der 1970er-Jahre zurückreichen.

Bei meiner Recherche bin ich so zunächst auf Steve Seidmans Theorie der „Comedian Comedy“ gestoßen, die er im Jahr 1979 aufgestellt hat. Unter dem Titel *Comedian Comedy: A Tradition in Hollywood Film* veröffentlichte er eine Untersuchung der Hauptdarsteller- (Comedian/Komiker-) konzentrierten Komödie, mit welcher er zu beweisen versuchte, dass sich Filme mit Komikern in der Hauptrolle anhand ihrer Stilistik und Form zu einem eigenen, identifizierbaren amerikanischen Filmgenre zusammenfassen lassen.⁶ Seidman schreibt dazu:

“From Chaplin’s crude Keystone shorts during the teens, to the wide-screen/color features of Woody Allen, audiences have continually and enthusiastically responded to films featuring comedians. This implies that such films embody a particular range of cultural expectations, and as such, they can be seen to provide a model for resolving basic problems of human existence.”⁷

Er untersucht anhand einer großen Bandbreite von Komödien, die in den Jahren 1914 bis 1979 entstanden sind, wie sich diese anhand diverser, wiederkehrender Merkmale vergleichen lassen. Sein Ziel dabei war es, zu zeigen, dass die Position des Komikers eine Konstante in der amerikanischen Filmindustrie ist und sie einer Tradition in der amerikanischen Kultur angehört.⁸

Auf Basis dieser Theorie habe ich mir die Frage gestellt, ob die Filme von Adam McKay und Will Ferrell ebenfalls in die Kategorie der Comedian Comedy fallen und versuche, in dieser Diplomarbeit Antwort darauf zu geben. Ausgehend von seiner Theorie werde ich auch andere anführen, die sich mit dem Thema auseinandergesetzt haben. So sind vor allem Frank Krutniks‘, Jim Whalleys und Henry Jenkins‘ und Williams Pauls Untersuchungen von Interesse. Neben anderen hat vor allem Jenkins auch Kritik an Seidmans Comedian Comedy-Theorie geübt.

⁶ Vgl. Steve Seidman, *Comedian Comedy. A Tradition in Hollywood Film*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press 1981, S. 2.

⁷ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 1.

⁸ Vgl. Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 2.

Im ersten Kapitel meiner Arbeit werde ich deshalb zunächst die Theorie der Comedian Comedy, so wie sie von Steve Seidman aufgestellt wurde, erläutern und diese dann mit jenen anderer Theoretiker abgleichen. Dabei werde ich in kleinen Teilen auch schon Bezüge zu Adam McKays Filmen herstellen.

Im darauffolgenden Kapitel werde ich mich mit einem weiteren Comedy-Begriff beschäftigen, nämlich dem der „Anarchistic Comedy“ von Henry Jenkins. Seine Untersuchungen zielen speziell auf die 1920er- und 1930er-Jahre ab, einer Zeit, in denen das Kino vor allem auf Theater-Traditionen wie das Vaudeville zurückgegriffen hat. Laut Jenkins sei durch diesen Rückgriff schließlich die anarchistische Komödie entstanden, mit welcher Hollywood versucht habe, den gelösten, freien Stil der Bühnenkunst zu übernehmen. Die Schauspieler hätten dabei einen ganz eigenen Stil entwickelt, der weniger über die Entwicklung einer Figur, sondern mehr über die Entwicklung der Person in der Figur, funktioniere:

“The vaudevillian, as master of the act from conception to execution, sought material tailored to particular performance skills. Performers were never subservient to the script; rather, narrative, where it existed at all, facilitated their familiar tricks. [...] The performer’s personal charms were far more important than the quality of the sets or the consistency of the characters.”⁹

Jenkins betont mehrmals die zuschauerorientierte Art und Weise des Spiels und die freie, auch von Seidman dargestellte, nicht-hermetische Narration, die keinerlei Wert auf Konsistenz lege. Immer wieder widerspricht er aber auch Seidman und kritisiert seine wenig historiographische Herangehensweise an den Begriff der Komödie.

Als dritte Theorie führe ich in Kapitel 2.3 den Begriff der „Animal Comedy“ von William Paul an, der diesen erstmals in seinem Text “The Impossibility of Romance: Hollywood Comedy, 1978 – 1999” erwähnt hat. Diese Komödiengattung lege einen speziellen Schwerpunkt auf die Animalität der Schauspieler, ihrer Figuren und ihres Spiels.¹⁰ Ein begrifflicher Bezug zum Film *Animal House*¹¹ ist ebenfalls gegeben. Hier sei angemerkt, dass dieser Film für William Paul und andere als die Basis einer modernen Komödienrichtung gilt, die, wie oben bereits angedeutet, darin bestand,

⁹ Henry Jenkins, *What Made Pistacchio Nuts. Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*, New York: Columbia University Press 1992, S. 68.

¹⁰ William Paul, “The Impossibility of Romance: Hollywood Comedy, 1978 – 1999”. *Genre and Contemporary Hollywood*. Hg. Steve Neale, London: bfi 2002, S. 117.

¹¹ *Animal House*, Regie: John Landis, USA 1977.

Komiker von der Bühne (hier speziell aus der Sendung *Saturday Night Live*) zum Film zu bringen. Jim Whalley schreibt dazu: “Animal House had significantly wider influence on the production of Hollywood Comedy and the careers of the cast of *SNL*.”¹² Paul schreibt, “Animals are never very far from these films – at least metaphorically, and occasionally literally, but in any case often enough to be presented in strikingly similar ways.”¹³ Die Charaktere der Animal Comedy würden sich vor allem durch ihr animalisches Verhalten auszeichnen und sich hauptsächlich über ihren sexuellen Trieb definieren.

Im nächsten großen Teil der Arbeit werde ich die drei Komödientheorien mit den Filmen von Adam McKay vergleichen. Unter dem Titel „Performance, Enunziation & Selbstreferenz“ werde ich dann zunächst die von Seidman als “Extrafictional Features of Comedian Comedy” bezeichneten Aspekte erklären und analysieren. Dabei wird neben der in Hollywood verbreiteten Tradition des Rekrutierens bereits etablierter Komiker und die daraus entstandene Vaudeville-Ästhetik, wie sie auch Henry Jenkins beschreibt, auch das Spiel mit der Meta-Ebene, die Selbstreferenz, das „Selbst-Bewusstsein“ des Films und das Verhältnis zwischen Schauspieler und Zuschauer eine tragende Rolle spielen. Dazu sagt beispielsweise Frank Krutnik:

“The comedian-centered comedy has been most influenced by a third form of (theatrical) entertainment – variety. Prior to their film work, most Hollywood comedians gained experience, and even stardom, within one or several variety contexts provided by vaudeville, burlesque, British music hall, the theatrical revue, cabaret, radio and television.”¹⁴

Im Kapitel 3.2 beschäftige ich mich mit der Narration in Adam McKays Filmen. Laut Steve Seidman unterscheidet sich die Narration der Comedian Comedy stark von der des klassischen Hollywood-Kinos, da sie im Gegensatz zu letzterer nämlich nicht-hermetisch, d.h. freier und durchdringlicher, ist. Der „Gag“ spielt dabei eine wesentliche Rolle, funktioniert er doch größtenteils als in sich geschlossener Spaß ohne Zusammenhang mit der eigentlichen Geschichte:

¹² Jim Whalley, *Saturday Night Live, Hollywood Comedy, and American Culture. From Chevy Chase to Tina Fey*, New York: Palgrave MacMillan 2010, S. 57.

¹³ William Paul, *Laughing Screaming. Modern Hollywood Horror and Comedy*. New York: Columbia University Press 1994, S. 86.

¹⁴ Frank Krutnik, “A Spanner in the Works. Genre, Narrative and the Hollywood Comedian”, *Classical Hollywood Comedy*, Hg. Kristine Brunovska Karnick/Henry Jenkins, New York: Routledge 1995, S. 23.

“One of the reasons why many jokes, wisecracks, and funny lines are rarely integral to a plot is that they all require formal closure, often in the form of a punchline. Because of this degree of closure, they are structurally unsuited to narration. They can, and often do, involve narrative preconditions. But it is difficult to use them as a springboard for narrative development. They are instead much more suited to constructing or marking a pause or digression in the ongoing flow of a story.”¹⁵

Im Kapitel „I’m Ron Burgundy?‘: Charaktertypen und ihre Herkunft“ werde ich auf die Archetypen und Charaktere der Komödie eingehen. Seidman bezieht sich dabei auf Carl Gustav Jungs Ausführungen über den „Trickster“, der in der Mythologie als Archetyp der komischen Figur genannt wird. Eine seiner charakterlichen Züge ist laut Seidman das Animalische, welches sich durch “unevolved eccentric behaviour at its most extreme“¹⁶ ausdrückt. Diese Theorie versuche ich daraufhin mit den Charakteren in Adam McKays Filmen abzugleichen und eventuelle Ähnlichkeiten herauszufiltern. Zudem werde ich auf die Figur des Arlecchino, des Harlekin, welcher seinen Ursprung in der Commedia Dell’Arte findet, eingehen und Verbindungen zum Trickster herstellen. In diesem Zusammenhang werde ich auch auf die zwei Aspekte eingehen, die laut Seidman für das exzentrische Verhalten der komischen Figur zuständig sind. Zum einen ist dies die “Identity Confusion”, die die komische Figur als imstande dazu zeigt, die Merkmale Anderer anzunehmen.¹⁷ Dies mag auf den ersten Blick nicht ganz auf die Filme von Adam McKay zutreffen, jedoch gibt es auch hier einen spielerischen Umgang mit diesem Element. Der zweite Aspekt trifft allerdings schon wesentlich mehr zu. Es geht um das Kindische, die “Childishness”, der komischen Figur.¹⁸ Es wird interessant, dadurch zu zeigen, dass sich vor allem der Film *Anchorman* in einer Welt abspielt, in der es eigentlich nur Kinder gibt und keine Erwachsenen, keine Person, die tatsächliche Autorität besitzt und den „Wahnsinn“ im Zaum hält. Es gibt keine Einsicht, keine „echten“ Probleme. Alles wird spielerisch verarbeitet und überspitzt dargestellt. Insofern könnte man behaupten, dass es die “Childishness”, wie Seidman sie beschreibt, nicht wirklich gibt, da sie praktisch keinem auffällt. Dem Zuschauer ist sie jedoch sehr wohl bewusst. In *Step Brothers* wiederum zeigt sie sich dann sehr offensichtlich, da Will Ferrell und John C. Reilly zwei 40-jährige spielen, die immer noch zuhause

¹⁵ Steve Neale/Frank Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, New York: Routledge 1990, S. 47.

¹⁶ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 65.

¹⁷ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 80.

¹⁸ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 100.

wohnen und keineswegs erwachsen werden wollen. Überhaupt zeigt sich in allen von Will Ferrell verkörperten Figuren der Drang nach einem anarchistischen Leben, in dem er tun und lassen kann, was er möchte. Die Ähnlichkeit dieser Figuren und seines Spiels weisen dabei auf einen weiteren interessanten Aspekt der Performance hin. So schreiben Henry Jenkins und Kristine Karnick in ihrem Sammelband *Classical Hollywood Comedy*:

“Performers show little interest in realizing the particularity of these characters; rather, the characters function as a vehicle for comedians to display their repertoire of performance skills.”¹⁹

Im letzten Unterkapitel der Anwendung auf die Filme von Adam McKay behandle ich schließlich den kulturellen Aspekt der Comedian Comedy und untersuche die Begriffe Genre, Mythos und Ritual in Zusammenhang mit McKays Filmen. Hierbei möchte ich Rückschlüsse zu den Theorien von Seidman, Jenkins und Paul ziehen und Gemeinsamkeiten sowie Unterschiede zwischen diesen und den Filmen von Adam McKay feststellen. Seidmans grundsätzliche Unterscheidung zwischen Social Comedy, Family Comedy und Comedian Comedy bildet dabei die Basis. An dieser Stelle wird es interessant zu beobachten, ob McKays Filme von den drei Theorien abweichen oder sich mit ihnen vereinbaren lassen.

Die kulturelle Funktion der Comedian Comedy, Anarchistic Comedy und Animal Comedy schließt das zweite Hauptkapitel meiner Arbeit ab. In diesem werde ich anfänglich Definitionen der Begriffe liefern und sie dann wiederum mit Adam McKays Filmen vergleichen. Der Aspekt der „gesellschaftlichen Befreiung“ ist dabei ein tragender.

Nach dieser Analyse leite ich zum dritten Hauptkapitel meiner Diplomarbeit über. In diesem entferne ich mich von den Theorien von Seidman, Jenkins und Paul und behandle weitere Mittel der Komik und ihre Entfaltung in den Filmen von Adam McKay. In fünf Unterkapiteln beschreibe ich die Improvisation, den physischen und verbalen Slapstick, die Misdirection und Extraneous Inclusion nach Dan Harries, popkulturelle Anspielungen und Gesellschaftskritik und zu guter Letzt, in einem kleinen Exkurs, den magischen Realismus. Dabei werde ich immer wieder Bezüge zu den

¹⁹ Jenkins/Karnick, *Classical Hollywood Comedy* (1995), S. 151.

vorangegangenen Kapiteln herstellen und Beispiele aus *Anchorman*, *Talladega Nights*, *Step Brothers* und *The Other Guys* anführen.

1.2 Einführung in die Filme von Adam McKay

Die filmische Zusammenarbeit zwischen Adam McKay und Will Ferrell begann im Jahr 2004 mit dem Film *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy*. Davor arbeiteten die beiden bereits bei NBCs Sendung *Saturday Night Live* zusammen. McKay fungierte hier in den Jahren 2000 und 2001 bereits als Autor und Regisseur, trat mitunter aber auch als Schauspieler in diversen Sketchen auf.²⁰ Ferrell begann seine Karriere dort bereits fünf Jahre früher. 2002 verabschiedete er sich dann als konstantes Mitglied der Truppe.²¹ 2004 machten sich McKay (Regie & Drehbuch) und Ferrell (Drehbuch) dann an ihren ersten Film. Adam McKay sagt dazu:

“We liked the idea of just doing comedy for comedy's sake and having a place for our friends to do it too. We went into it with a clubhouse mentality and that was basically it.”²²

In *Anchorman* geht es um Ron Burgundy (Will Ferrell), einen Nachrichten-Anchorman eines lokalen Senders im San Diego der 1970er-Jahre, dessen großer Traum es ist, Haupt-Anchorman eines nationalen Senders zu werden. Als Veronica Corningstone (Christina Applegate), eine neue, höchst ambitionierte Kollegin, zum Sender kommt, bricht allerdings schon bald der Geschlechterkampf aus, denn für Ron hat eine Frau in seiner von Männern angeführten Arbeitswelt nichts zu suchen. Und dennoch verlieben sich die beiden ineinander. Davon wiederum sind Rons Kollegen vom Sender (Steve Carell, Paul Rudd, David Koechner) wenig begeistert. Der Konkurrenzkampf zwischen Ron und Veronica geht also weiter, bis letztere Ron aussticht und dafür sorgt, dass dieser durch einen Fehler vom Sender gefeuert wird. Tieftraurig verabschiedet sich Ron in Einsamkeit und Verzweiflung und wird vom Sender zur *Persona non grata* erklärt. Als eine Topstory ruft (im städtischen Zoo erwartet ein Panda ein Baby), machen sich alle Sender der Stadt auf, um den besten Platz zu ergattern. Bei diesem Ringen wird

²⁰ Vgl. <http://www.imdb.com/name/nm0570912/bio>

²¹ Vgl. <http://www.imdb.com/name/nm0002071/bio>

²² Ben Karakh, „Adam McKay talks Will Ferrell, Funnyordie.com, and upcoming projects“, *starpulse.com*, Hg. Unbekannt, http://www.starpulse.com/news/index.php/2008/01/23/adam_mckay_talks_will_ferrell_funnyordie 2008, 23.06.2013.

Veronica in das Gehege der Bären gestoßen, wodurch niemand mehr die Sendung moderieren kann, außer Ron. Er wird zu Hilfe gerufen und rettet sowohl Veronica als auch die Story.

In *Anchorman* geht es zwar um etwas, aber eigentlich auch um Nichts. Was zählt, ist die Atmosphäre, die Schauspieler, die Improvisationen, die unzähligen denkwürdigen Dialoge und Cameo-Auftritte. *Anchorman* scheint in einer Art Paralleluniversum zu spielen, einer ganz eigenen Welt voller kindischer Erwachsener.

Dieser Thematik ist Adam McKay auch in seinem nächsten Film treu geblieben. Zwar ist dieser weniger abgehoben und etwas realistischer, jedoch ist auch *Talladega Nights: The Ballad of Ricky Bobby* von 2006 nicht in der realen Welt verhaftet. Er erzählt von Ricky Bobby (Will Ferrell), einem NASCAR-Fahrer, der von seinem Vater das Motto „Wenn du nicht der Erste bist, bist du der Letzte“, eingebläut bekommen hat. Er befindet sich im Autofahrer-Himmel bis nach einem verheerenden Unfall nichts mehr ist wie zuvor. Sein Kumpel Cal (John C. Reilly) hat sowohl seine Karriere als Fahrer als auch seine Frau, Söhne und Haus „übernommen“. Als Jean Girard (Sacha Baron Cohen), ein französischer Fahrer, ihn dann auch noch herausfordert, wagt Ricky das Comeback. Sein Vater kehrt aus der Versenkung zurück und bringt ihm erneut das Fahren bei, denn nach dem Unfall hat sich Ricky nicht mehr hinter das Steuer getraut. Zusammen mit der Familie und am Ende auch durch die Unterstützung seines Kumpels Cal gelingt Ricky die Rückkehr ins Leben.

Talladega Nights hält sich nach *Anchorman* ebenfalls an den McKay'schen Stil der kindischen Erwachsenen. In dieser Welt gibt es zwar Autoritätspersonen, jedoch gewinnen diese nie die Oberhand. Will Ferrells Figur ist auch hier ein unverbesserliches Kleinkind, welches à la Forrest Gump durch die Welt schreitet. Sein Kumpel Cal steht ihm diesbezüglich in nichts nach. Nachdem dieser alles, was Ricky Bobby besessen hat, an sich gerissen hat, fehlt ihm die Einsicht, warum sie nicht trotzdem beste Freunde sein können.

McKays dritter Film, *Step Brothers*, wurde 2008 veröffentlicht. Hier spielen einmal mehr Will Ferrell und John C. Reilly die Hauptrollen. Ersterer hat auch wiederum, wie schon bei *Anchorman* und *Talladega Nights*, am Drehbuch mitgewirkt. In diesem Film

nimmt McKay seine Thematik des kindischen Erwachsenen voll ins Visier. Ferrell und Reilly spielen hier zwei Männer, Brennan und Dale, mittleren Alters (39 und 40), die noch immer bei Mutter bzw. Vater im Kinderzimmer wohnen und partout nicht erwachsen werden wollen. Als ihre jeweiligen Elternteile heiraten, müssen sich die beiden allerdings zwangsläufig miteinander und ihrer Zukunft auseinandersetzen, denn fortan müssen sie gemeinsam unter einem Dach und in einem Zimmer leben. Was als Konkurrenzkampf beginnt, endet in wahrer (Stief-)Bruderliebe, denn die beiden wachsen unzertrennlich zusammen. Da sie für die Eltern jedoch zu einer zunehmenden Last werden – worunter auch ihre Ehe leidet – und Brennans Bruder mit seinem Erfolg immer mehr Eindruck macht, müssen sich Brennan und Dale ins Erwachsenenleben verabschieden und ins Berufsleben einsteigen. Der erhoffte Erfolg stellt sich ein. Die beiden bekommen gute Jobs, werden erwachsen und lassen den Kinderkram hinter sich. Das macht jedoch auf Dauer keinen glücklich, weder die beiden selbst, noch Mutter und Vater. Am Ende macht es dann die Mischung. Durch eine Rückkehr in ihr kindliches Ich retten Brennan und Dale ein zum Scheitern verurteiltes Fest und bringen die Familie wieder zusammen.

Im Gegensatz zu *Anchorman* und *Talladega Nights*, gibt es in *Step Brothers* tatsächliche Autoritätspersonen, nämlich in erster Linie die Mutter von Brennan und den Vater von Dale. Beide stehen erfolgreich im Arbeitsleben. Alle anderen Figuren sind fragwürdiger zu beurteilen und erfüllen, wie oben bereits beschrieben, den McKay-Stil des kindischen Erwachsenen.

Adam McKays jüngster Film ist *The Other Guys* aus dem Jahr 2010. Hier wirkte Will Ferrell erstmals nicht als Drehbuchautor mit, allerdings sehr wohl als Hauptdarsteller. An seiner Seite ist dieses Mal Mark Wahlberg zu sehen. Sie spielen die New Yorker Polizisten Allen Gamble und Terry Hoitz, die fast ausschließlich im Büro arbeiten. Die beiden können sich nicht leiden und stehen, wie alle anderen Polizisten auch, im Schatten der Supercops Danson und Highsmith, die jeden Fall mit großem „Trara“ lösen. Nach deren Tod eröffnet sich jedoch plötzlich die Möglichkeit ebenfalls in den Außendienst zu wechseln, eine Chance, die Terry Hoitz nur allzu gerne wahrnehmen würde. Nach langer Überredungsarbeit ist Allen Gamble schließlich auch dabei und die beiden geraten in einen riesengroßen Finanzskandal, welcher von einem gewissen

David Ershon (Steve Coogan) in die Wege geleitet wurde. Um den Fall zu lösen, begeben sich die beiden in ungeahnte Schwierigkeiten und auch ihre persönlichen Beziehungen befinden sich am Abgrund. Am Ende gelingt es ihnen jedoch, die Intrigen aufzudecken und die dafür Verantwortlichen dingfest zu machen.

The Other Guys weicht am ehesten von Adam McKays typischem Stil ab. Wir befinden uns in einer realen Welt. Adam McKay hat dazu in einem Interview gesagt:

“[...] I think it’s connected to the world. I don’t think politics is separate. We talk about where the country is – believe it or not even with *Step Brothers* we talked about it. We were like, ‘God our whole country is a bunch of grown up kids.’ Including myself! I play video games. That was sort of part of the idea of that as well. But this one (Anm.: *The Other Guys*) is more overt.”²³

In *The Other Guys* wird also ein etwas offenkundiger Umgang mit Politik und der realen Welt vermittelt. Auch die Charaktere, wenngleich sie in gewissen Zügen immer noch überspitzt dargestellt sind – so erfahren wir durch eine Montagesequenz beispielsweise von Allen Gambles früherer Arbeit als Zuhälter – sind insgesamt realistischer und auch weniger kindlich als in McKays drei vorherigen Filmen. Jedoch bewegen sie sich dabei auch immer auf einem schmalen Grat. So verhält sich zum Beispiel Polizeidirektor Gene Mauch mitunter sehr seltsam, wirkt in seinem Job hin und wieder völlig überfordert bzw. geradezu fehl am Platz, dann aber wiederum gefestigt und stark. Allen Gamble scheint kein dummer Mann zu sein, ist aber – wie Ferrells andere McKay-Figuren – immer wieder „zurückgeblieben“ bzw. etwas langsam. Die übertriebenste Darstellung ist aber die der beiden „Supercops“ Danson & Highsmith, die angelehnt an Filme, wie beispielsweise *Lethal Weapon*²⁴, alles und jeden niedermähen, um Erfolg zu haben.

²³ Devin Faraci, “The Chud Interview: Adam McKay (The Other Guys)”, Interview mit Adam McKay, *chud.com*, Hg. Nick Nunziata, <http://www.chud.com/24681/the-chud-interview-adam-mckay-the-other-guys/> 2010, 03.07.2013.

²⁴ *Lethal Weapon*, Regie: Richard Donner, USA 1987.

2. Filmtraditionen: Komödientheorien und ihre Erweiterungen

2.1 Die Comedian Comedy nach Steve Seidman

“The purpose of this study is to establish that films with comedians can be seen as an identifiable American film genre with certain consistencies of style and form which can ultimately be seen as having a mythic function in culture. [...]. I intend to accomplish this purpose by identifying the set of recurring stylistic and thematic preoccupations manifested by comedian comedy over a certain period of time, that of 1914 to the present. What I ultimately hope to demonstrate in this study is that the position of comedians in American cinema can be specified as a continuum in American film history and a popular tradition in American culture.”²⁵

Mit seiner Studie über das Genre der Komödie mit dem Titel *Comedian Comedy: A Tradition in Hollywood Film*, hat Steve Seidman im Jahr 1981 das Denken über die Komödie grundsätzlich geändert. Nachdem sich einige Theoretiker zuvor vor allem mit bestimmten Abschnitten der Komödien-Filmgeschichte oder bestimmten Schauspielern beschäftigt hatten (vor allem die Stummfilmzeit ist diesbezüglich wissenschaftlich in höchstem Maße abgedeckt), hat Seidman einen anderen, allgemeineren Weg gewählt. In seiner Studie beschäftigt er sich mit der Arbeit verschiedenster Komödianten in der Zeit von den 1910er-Jahren bis in die 1970er-Jahre und untersucht dabei die bestimmten formalen und thematischen Aspekte, die diese verbinden.²⁶

Steve Seidmans Ausführungen zufolge lässt sich das von ihm als Comedian Comedy bezeichnete Genre grundsätzlich anhand von zwei Merkmalen generieren: Zum einen habe der Komödiant bereits einen Wiedererkennungswert aufgebaut, d.h. er habe sich bereits vor seiner Zeit als Filmschauspieler einen Namen gemacht, sei dies beim Theater, in Stand-Up-Clubs oder anderen Show-Business-Bereichen.²⁷ Zum anderen nennt Seidman die bewusste Darstellung des Komödianten als komische Figur in einer fiktionalen Welt. Er schreibt dazu:

“[...] comedian comedy is of a highly artificial and transparent nature. The majority of films to be discussed employ devices which function, in varying degrees, to interrupt the smooth exposition of a ‘real’ fictional universe to speak of something unrelated to that universe. These devices constitute what I mean by extrafictional features. I will demonstrate that these features tend to be the

²⁵ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 2.

²⁶ Vgl. Frank Krutnik, *Hollywood Comedians. The Film Reader*, London: Routledge 2003, S. 7.

²⁷ Vgl. Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S.3.

province of the comedian; he assumes a particular stance in relation to this position in an artificially constructed fictional universe.”²⁸

Die “Extrafictional Features” von denen Seidman hier schreibt, lassen sich laut seinen Aussagen in vier Aspekte untergliedern. Der erste ist jener der Schauspieler-Zuschauer-Verbindung: Eine spezielle Beziehung zwischen diesen beiden Parteien, die seinen Aussagen zufolge den kulturellen Wiedererkennungswert des Komödianten steigern und die Essenz seiner Popularität darstelle. Im Gegensatz zum klassisch ausgebildeten Schauspieler verweigere der Komödiant nicht die Existenz des Zuschauers.²⁹ Er schreibt: “[...] the iconicity of show business performers was generated prefilmically. Their function was correlatable to what they had done in other media.”³⁰ Frank Krutnik schreibt passend dazu in seinem Buch *Hollywood Comedians – The Film Reader*:

“All hollywood star vehicles must mediate between a fictionally specific character identity and a star image that circulates beyond the boundaries of the particular film, and beyond cinema itself. Comedian Comedy exacerbates this tension, however, because its prime rationale is to provide a show-case for the star-performer.”³¹

Als zweiten Aspekt nennt Seidman den auf Emile Benveniste zurückgehenden Begriff der Enunziation. Dieser beschreibt, grob gesagt, den Akt einer sprachlichen Äußerung, also eine Aussage (Enunziat). Christian Metz erklärt in seinem Buch *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*:

„Die Enunziation ist der semiologische Akt, durch den bestimmte Teile eines Textes uns diesen als Akt erscheinen lassen. [...] Die möglichen Markierungen der Enunziation sind sehr unterschiedlich.“³²

Der Text kann dabei auf zwei Ebenen analysiert werden: Auf der Ebene der Histoire und der Ebene des Discours. Seidman sagt, dass Metz und andere Theoretiker den Hollywoodfilm in die Sparte der Histoire stecken, bei welcher die Markierungen der Enunziation unterdrückt werden und dadurch die Präsenz des Enunziators in den Dienst des fiktionalen Realismus und der Verweigerung der Zuschauerpräsenz gestellt wird.³³ Comedian Comedy ist Seidmans Meinung nach aber größtenteils der Ebene des

²⁸ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 3.

²⁹ Vgl. Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 4.

³⁰ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 18.

³¹ Krutnik, *Hollywood Comedians* (2003), S. 7.

³² Christian Metz, *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster: Nodus Publikationen 1997, S. 11.

³³ Vgl. Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 4.

Discours zuzuordnen. Er behauptet, dass diese Filme die Markierungen der Enunziation durch die Präsenz des Komödianten freilegen und dadurch auch den Zuschauer als eben jenen anerkennen.³⁴ Seidman schreibt in seinen Ausführungen über die Enunziation in der Comedian Comedy folgendes:

“[...] in comedian comedy, both the comedian’s awareness of the spectator’s presence and the assertion of his own presence are factors which work toward described enunciation, as evidenced by the frequency of revealing the narrative as contrivance, and exposing the materiality of sound and image.”³⁵

Als drittes Extrafictional Feature nennt Seidman die Selbst-Referenz. Dieses Feature steht laut ihm in Verbindung mit der generellen Entwicklung von Massenmedien in Amerika und dem öffentlichen Bewusstsein für Filmtrends, Filmstile und Schauspieler.³⁶

“I will provide examples of self-reference with regard to the self-ness of the comedian, that is, references to his star-persona and other films in which he has appeared. I will also point out references to the self-ness of the film: references to film as part of a network of film business practices, lore, and history; references to other films and film stars; the appearance of ‘guest stars;’ and ‘quotes’ derived from specific films or film styles.”³⁷

Den letzte Aspekt in seinen Ausführungen über die Extrafictional Features betitelt Seidman ganz einfach “Narrative”, ein zusammenfassendes Kapitel aller drei vorig genannten Features, die seiner Meinung darin münden, dass die Comedian Comedy einen Gegenpol zum dominanten Modus fiktionaler Realität im klassischen Hollywood-Film bilden.³⁸ Seidman unterscheidet hierbei zwischen hermetischer (klassischer Hollywood-Film) und nicht-hermetischer Narration (Comedian Comedy). Über erstere schreibt er:

“It presents an impression of reality by way of a closed narrative structure and uninterrupted narrative exposition, and displaces itself as a product of consumption.”³⁹

Über das nicht-hermetische Narrativ schreibt er anschließend:

³⁴ Vgl. Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 4.

³⁵ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 30.

³⁶ Vgl. Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 4.

³⁷ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 4f.

³⁸ Vgl. Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 5.

³⁹ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 54.

“A nonhermetic approach to narrative [...] is comprised of a more open and expansive narrative structure which acknowledges the spectator, narrative exposition that is ‘spoiled’ by actors who ‘step out’ of character, a foregrounding of its marks of production, essential artificiality, and a deconstruction of its signifying practice.”⁴⁰

Frank Krutnik betont darauf bezogen allerdings, dass diese nicht-hermetischen Aspekte der Comedian Comedy keineswegs Teil einer politischen oder gar ästhetisch radikalen Agenda seien, sondern auf einer lang entwickelten Tradition der Unterhaltungskultur beruhen.⁴¹ Hier wird ein Bogen zu den ersten beiden Kapiteln in Seidmans Studie geschlagen, welche sich mit der Performance des Schauspielers und der speziellen Verbindung zwischen Zuschauer und Schauspieler auseinandersetzen. Die von Frank Krutnik angesprochene Tradition der Unterhaltungskultur hängt mit der schauspielerischen Ausbildung des Komödianten und seinen ersten Schritten im Show-Business zusammen, denn die meisten Schauspieler hatten sich bereits einen Namen auf der Bühne gemacht (Vaudeville, Nachtclubs, Cabaret, Stand-Up, etc.), bevor sie die große Leinwand stürmten bzw. von Filmproduzenten entdeckt/rekrutiert wurden. Eine Arbeitsweise, die bereits zum Anbeginn des Films genutzt wurde und auch heute noch genutzt wird. Seidman schreibt: “The recruitment of familiar cultural figures from other aspects of American life is an accepted business practice in Hollywood.”⁴² Philip Drake schreibt in seinem Essay, “Low Blows? Theorizing performance in post-classical comedian comedy” ebenfalls:

“Seidman suggests that many comedian stars entered the film industry from other media, such as vaudeville, comedy clubs, radio and television. This is also the case with contemporary performers – including Carrey [Anm.: Jim Carrey], who was both a stand-up comic and ensemble member of television comedy sketch show, *In Living Color* (Fox, 1990-94), and the numerous performers whose film careers were boosted by appearances on the US sketch show *Saturday Night Live* (1975-). These forms have tended to support a more presentational mode of performance and have, unlike Hollywood cinema, historically been characterized by a direct mode of address [...] and a willingness to refer to the fictionality of performance.”⁴³

⁴⁰ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 55.

⁴¹ Vgl. Krutnik, *Hollywood Comedians* (2003), S. 10.

⁴² Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 19.

⁴³ Philip Drake, “Low Blows? Theorizing performance in post-classical comedian comedy”. *Hollywood Comedians, The Film Reader*, Hg. Frank Krutnik, London: Routledge 2003, S. 191.

Auf einer zweiten Operationsebene widmet sich Seidman den “Fictional Features” der Comedian Comedy. Er versucht dabei zunächst, die Comedian Comedy als ein festes Genre zu identifizieren. In Bezugnahme auf Charles F. Altmans Behauptung, dass jedes Genre eine Dualistik zwischen kulturellen Werten und gegenkulturellen Antrieben formen würde,⁴⁴ schreibt Seidman, dass diese Art und Weise in vielen Comedy Genres in Hollywood aus dem Gegensatz zwischen exzentrischem Verhalten und sozialer Konformität bestehe.⁴⁵ Er schreibt in seinen Ausführungen:

“Comedian Comedy can be differentiated from these other comedy genres in that it does not situate the dialectic between eccentric behavior and social conformity in terms of clear-cut oppositional relationship (male versus female, individual versus the system, nonconformist family versus ideal family), but rather in terms of oppositions within the individual.”⁴⁶

Er schreibt weiter, dass auch die Popularität der Komödianten und ihre Talente (verkleiden, nachahmen, Dialekte sprechen, Slapstick, etc.) einen Unterschied zu anderen Comedy-Genres herstellen würden: “These traits allow the comic figure to be differenced to those of his culture, he is shown as more creative and playful.”⁴⁷ Die Figur nimmt also durch das Können des Schauspielers eine abnorme Position ein und wird auf so der Meta-Ebene gegenkulturell angetrieben.

Steve Seidman schreibt der komischen Figur in der Comedian Comedy auch eine ganz bestimmte Herkunft zu. Er stellt dabei eine Verbindung zum Trickster-Archetypen her, welcher auf Carl Gustav Jung und Joseph L. Henderson zurückzuführen ist. Jung schreibt:

„[...] eine merkwürdige Vereinigung typischer Trickstermotive findet sich in der alchemistischen Figur des Mercurius, nämlich seine Tendenz zu listigen, teils amüsanten, teils böartigen (Gift!) Streichen, seine Verwendungsfähigkeit seine tierisch-göttliche Doppelnatur sein Ausgeliefertsein an Torturen aller Art und – last not least – seine Annäherung an die Gestalt eines Heilbringers. [...] Die Tricksterzüge des Mercurius sind nicht ohne Beziehung zu gewissen folkloristischen Figuren, deren Vorkommen im Märchen allbekannt ist: es sind jene Gestalten des ‚Dummlings‘, ‚dummen Hans‘ oder ‚Hanswurst‘ der

⁴⁴ Vgl. Charles F. Altman, “Toward a theory of the genre film”, *Film: historical-theoretical speculations: the 1977 film studies annual: part two*, Hg. Edward Buscombe u.a., New York: Redgrave 1977, S. 38.

⁴⁵ Vgl. Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 5

⁴⁶ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 64.

⁴⁷ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 64.

durchwegs ein negativer Held und durch seine Dummheit das erlangt, was ein anderer durch seine besten Leistungen zu erreichen verfehlt.“⁴⁸

Dass die Trickster-Figur durch ihren Animalismus zur Comedian Comedy-Figur passt, zeigt sich laut Seidman an den häufigen verbalen und visuellen Vergleichen, die in Comedian Comedy Filmen gezogen werden.⁴⁹ William Pauls Theorie der Animal Comedy, die ich im übernächsten Kapitel beschreibe, stellt diese Verbindung ebenfalls her.

Die komische Figur der Comedian Comedy hat laut Seidman auch immer einen Hang zu dysfunktionalem Verhalten. Dies drückt sich zum einen durch extremes und irrationales Verhalten und zum anderen durch Infantilität aus.⁵⁰ Diese Verhaltensweisen stehen aber wiederum eng im Zusammenhang mit den Talenten des Schauspielers:

“At the core of these two groupings [...] are the comedian’s talents as they relate to the comic figure’s individual creativity. In the first grouping, individual creativity can be seen in relation to neurosis, and in certain films, even psychosis. The second grouping situation individual creativity at the level of regressive tendencies, which often become more problematic insofar as regression provides a more comforting existence for the individual, where special powers of logic, magical abilities, and fantasy deny objective reality.”⁵¹

Am Ende seiner Studie analysiert Seidman den mythischen und kulturellen Wert des Genres. Er glaubt, dass die Filme auf Grund ihrer Popularität und der stetigen Unterstützung durch das Publikum auf elementare Probleme der menschlichen Existenz, wie zum Beispiel Verhalten, Persönlichkeit, Identität oder auch Geschichte und soziale Veränderungen, antworten.⁵² Er schreibt am Ende:

“Comedian comedy [...] is not only like other popular genres in the manner in which it offers a myth that touches upon basic problems of human and social existence through the delineation of its fictional universe. It also validates, through its extrafictional features, the spectator’s participation in the production of that universe. Comedian comedy, to put it crudely, gives ‘thanks’ to its audience for maintaining it over time. It works toward a recognition of the spectator’s presence and participation in this genre, as well as other genres which are part of the Hollywood system. Ultimately, comedian comedy can be seen as a

⁴⁸ C. G. Jung, „Zur Psychologie der Tricksterfigur“, *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. Gesammelte Werke [Neunter Band. Erster Halbband]*, Hg. Lilly Jung-Merker/Dr. Phil. Elisabeth Rüf, Olten: Walter-Verlag 1976, S. 273.

⁴⁹ Vgl. Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 65.

⁵⁰ Vgl. Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 6f.

⁵¹ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 79.

⁵² Vgl. Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 8.

form that has reaffirmed, through its extrafictional features, the cultural value of popular cinema itself.”⁵³

2.2 Die Anarchistic Comedy nach Henry Jenkins

“Anarchistic comedy is a doubly appropriate label. First, these comedies are anarchistic in that they press against traditional film practice, moving from classical Hollywood cinema’s emphasis upon linearity and causality toward a more fragmented and episodic narrative. [...] Second, these films are anarchistic in that they often celebrate the collapse of social order and the liberation of the creativity and impulsiveness of their protagonist.”⁵⁴

Henry Jenkins setzt sich in seinem Buch *What Made Pistacchio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic* wie Steve Seidman mit der Komödianten-zentrierten Komödie auseinander. Nur zielt er bei seiner Untersuchung auf die frühen Tage des Kinos, speziell die späten 1920er- und frühen 1930er-Jahre, ab, in denen das Vaudeville und der Film miteinander „verschmolzen“ sind. Er kritisiert dabei auch Seidman und Krutniks Modell der Comedian Comedy, weil es seiner Meinung nach keine chronologische Entwicklung der von ihnen thematisierten Traditionen darstelle.⁵⁵ Auch wenn ihr Schwerpunkt auf die Verbindung zwischen Stumm- und Tonfilm lobenswert sei, führe sie ihre starke Fokussierung auf den ununterbrochenen Zusammenhang (“Continuum”) der Comedian Comedy-Traditionen dazu, Filme zusammenzustellen, ohne dabei Wert auf eine generische Entwicklung zu legen.⁵⁶ Des Weiteren schreibt Jenkins, dass Seidman und Krutnik ihre Ausführungen als viel zu allgemeingültig sehen würden:

“Having identified the genre’s characteristic formal devices, these writers assign them fixed meanings, as if direct address to the camera always meant the same thing regardless of shifting studio practices or the changing expectations of the film’s audience(s). [...] Most models of film genre provide some notion of differentiation and change; here, however, comedian comedy, which of all Hollywood genres seems the most dependent upon novelty and immediacy, is read as essentially stable—almost static.”⁵⁷

⁵³ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 159f.

⁵⁴ Jenkins, *Pistacchio* (1992), S. 22.

⁵⁵ Vgl. Jenkins, *Pistacchio* (1992), S. 11.

⁵⁶ Vgl. Jenkins, *Pistacchio* (1992), S. 11.

⁵⁷ Jenkins, *Pistacchio* (1992), S. 11.

Er schreibt weiter, dass Seidman auch wenig daran interessiert sei, angesprochene Performance-Traditionen (vor allem die des Vaudevilles) und ihre Verbindungen zur klassischen Ästhetik weiter zu erforschen.⁵⁸

Peter Krämer stimmt Jenkins in seiner Kritik über das Seidman/Krutnik-Modell zu. In seinem Text, "Derailing the Honeymoon Express", schreibt er, dass Seidman und Krutnik bei all ihren gewählten Filmbeispielen keinen einzigen Film genauer analysieren. "Such an account blinds them to the process by which textual systems resolve the disruptions posed by gags and performance sequences."⁵⁹ Auch er ist der Meinung, dass Seidman kein Gespür für die Veränderungen der Comedian Comedy im Laufe der Filmgeschichte habe. Als Beispiel nennt er den Übergang vom stummen Kurzfilm zum längeren Tonfilm bei Buster Keaton. Wo in den Kurzfilmen, wie z.B. *The Blacksmith*⁶⁰ neben der Comic Performance noch ein narratives Gerüst von Belang war, wird in späteren Filmen mehr Wert auf die Comic Performance gelegt. Eine Veränderung die typisch für den frühen Tonfilm sei, und auch Jenkins' Theorie der anarchistischen Komödie stützt.⁶¹

Jenkins selbst versucht in seinen Ausführungen, wesentlich genauer vorzugehen. Er schreibt: "An effort to reconstruct the historical norms applicable to early sound comedy might allow us a clearer picture of how it functioned in relation to the classic cinema."⁶² Sein Fokus liegt dabei auf der Beziehung zwischen Bühnenkunst (dem Vaudeville) und Film. So ist die „anarchistische Komödie“ seiner Meinung nach aus dem Versuch des klassischen Hollywood-Films entstanden, die Vaudeville-Ästhetik aufzugreifen.⁶³

"The history of anarchistic comedy is the history of Hollywood's attempt to absorb those aspects of the vaudeville tradition most compatible with its norms, to make its devices functional within the preexisting logic of the narrative film, and to jettison those elements that proved irreconcilable with classical conventions."⁶⁴

⁵⁸ Vgl. Jenkins, *Pistacchio* (1992), S. 11.

⁵⁹ Peter Krämer, "Derailing the Honeymoon Express. Comicality and narrative closure in Buster Keaton's *The Blacksmith*", *Hollywood Comedians, The Film Reader*, Hg. Frank Krutnik, London: Routledge 2003, S. 44.

⁶⁰ *The Blacksmith*. Regie: Buster Keaton, Malcolm St. Clair, USA 1922.

⁶¹ Vgl. Krämer, *Honeymoon Express* (2003), S. 50f.

⁶² Jenkins, *Pistacchio* (1992), S. 6.

⁶³ Vgl. Jenkins, *Pistacchio* (1992), S. 24.

⁶⁴ Jenkins, *Pistacchio* (1992), S. 25.

Zu dieser Methodik gehörte schließlich auch das Rekrutieren von Bühnenstars, wie es auch schon Seidman, Krutnik und Drake beschrieben haben. Jenkins schreibt:

“A significant number of the cinema’s top musical and comedy stars developed their performance skills in the variety house before moving to the legitimate state and, from there, to the Hollywood studios. What these stars brought to the cinema was a particular style of performance characteristic of the vaudeville tradition.”⁶⁵

Jenkins weist jedoch darauf hin, dass Hollywood nur selten direkt vom Vaudeville wegrecrutierte, sondern in regelmäßigen Abständen die New Yorker Bühne „plünderte“. Die meisten späteren Filmschauspieler hätten in großen Produktionen am Broadway mitgewirkt,⁶⁶ vor allem in der „Ziegfeld Follies“-Jahresrevue.⁶⁷

Groucho Marx, der bekanntestes der Marx-Brothers schreibt in seiner Autobiographie:

„Nach Chaplins Erfolg bemerkten die Filmmogule allmählich, dass es in den Vaudeville-Theatern und am Broadway eine ganze Reihe wirklich guter Komiker gab. Nach und nach wurden die meisten von ihnen dem Kinopublikum vorgestellt, aber kaum einer der großen Bühnenkomiker setzte sich auf der Leinwand durch. Wir gehörten zu den wenigen Glücklichen.“⁶⁸

Der Schauspieler des Vaudeville pflegte laut Jenkins auch eine andere Art und Weise des Spielens. Steve Seidmans Beschreibung der Enunziation und der damit zusammenhängenden Verbindung zwischen der stetigen bewussten Präsenz des Zuschauers und des Schauspielers werden auch von Jenkins und der von ihm geschilderten Vaudeville-Ästhetik aufgegriffen. Bereits 1923 hat Vadim Uraneff, seines Zeichens Theaterkritiker und Stückeschreiber, geschrieben:

“The actor works with the idea of an immediate response from the audience; and with regard to its demands. By cutting out everything—every line, gesture, movement—to which the audience does not react and by improvising new things, he establishes unusual unity between the audience and himself.”⁶⁹

⁶⁵ Jenkins, *Pistacchio* (1992), S. 59.

⁶⁶ Jenkins, *Pistacchio* (1992), S. 86.

⁶⁷ Die Ziegfeld Follies-Revue wurde im Jahr 1907 von Florenz Ziegfeld, einem Promoter von Zirkus und Variété – Aufführungen, entwickelt. Sie verband visuelles Spektakel mit Comedy und Musik und stellte laut Ethan Mordden ein „einzigartiges und extrem populäres Revue-Format“ dar.

⁶⁸ Groucho Marx, *Groucho & Marx. Zwei Autobiografien von Groucho Marx*. Hamburg: Atrium 2010, S. 149.

⁶⁹ Vadim Uraneff., „Commedia Dell’Arte and American Vaudeville“, *Theatre Arts*, October 1923, S. 326.

Ganz im Sinne der Komiker-zentrierten Komödie, war auch der Vaudeville-Künstler der Mittelpunkt einer jeden Produktion; sein Status als „Entertainer“ immer im Vordergrund.⁷⁰

“The vaudevillian, as master of the act from conception to execution, sought material tailored to particular performance skills. Performers were never subservient to the script; rather, narrative, where it existed at all, facilitated their familiar tricks. [...] The performer’s personal charms were far more important than the quality of the sets or the consistency of the characters.”⁷¹

An dieser Stelle sei auf Frank Krutnik hingewiesen, welcher in seinem Artikel “A Spanner in the Works? Genre, Narrative and the Hollywood Comedian” etwas Ähnliches über den Hollywood-Schauspieler der Comedian Comedy schreibt:

“The Hollywood comedian comedy operates as a highly specialized form of star-centered film. All star vehicles involve some tension between the specific requirements of the fictional role and the signifying effects of the star image, but the prime rationale of comedian comedy is to showcase the comic performance. The fictional framework organizes and motivates scenes of performance.”⁷²

Dass der Performer nur wenig Interesse daran habe, seinen Charakter mit besonderer Sorgfalt zu erfassen, sondern dieser ihm lediglich dazu diene, sein Repertoire an Performance-Fähigkeiten zu zeigen, wird durch Jenkins und Karnick in ihrem Artikel „Acting Funny“ bekräftigt.⁷³

Zusammenfassend kann man sagen, dass sich die Filmindustrie dieser Performance-Künstler annahm; sie zog die früheren “Vaudevillians” vom Broadway weg, um sie in Hollywood auf die große Leinwand zu bringen.⁷⁴ Das Zusammenführen der Eigenheiten dieser beiden Welten musste von Hollywood jedoch erst überwunden werden.

Die anarchistische Komödie ist schließlich eine der Filmarten, die aus dieser Zusammenführung entstanden ist. “Anarchistic comedy systematically subordinates

⁷⁰ Vgl. Jenkins, *Pistacchio* (1992), S. 68.

⁷¹ Jenkins, *Pistacchio* (1992), S. 68.

⁷² Krutnik, Frank. “A Spanner in the Works? Genre, Narrative and the Hollywood Comedian”, *Classical Hollywood Comedy*, Hg. Kristine Brunovska Karnick & Henry Jenkins, New York: Routledge 1995, S. 24.

⁷³ Henry Jenkins, Kristine Brunovska Karnick. „Introduction: Acting Funny“, *Classical Hollywood Comedy*, Hg. Kristine Brunovska Karnick & Henry Jenkins, New York: Routledge 1995, S. 151.

⁷⁴ Vgl. Jenkins, *Pistacchio* (1992), S. 94.

narrative, visual style, and characterization to the desire to showcase performance virtuosity.”⁷⁵

Als Beispiel für eine anarchistic comedy nennt Jenkins den Film *Diplomaniacs*⁷⁶. In diesem spielt das Comedy-Team Wheeler und Woolsey (frühere Vaudeville-Schauspieler) zwei Barbieri, die ihren Laden in einem indianischen Reservat eröffnet haben, ohne jemals einen Kunden zu bekommen. Eines Tages kommt ein weißer Kunde ins Geschäft, um sich rasieren zu lassen. Die Indianer bekommen dies mit und lauschen den beiden beim Scherzen. Kurz darauf veranlassen sie die beiden, als Friedensbotschafter für die Indianer bei der Konferenz in Genf aufzutreten. Ihr Gegner ist Winkelreid, ein Waffenhändler, der alles versucht, um die Friedenspläne zu verhindern. Jenkins nennt diesen Film typisch anarchistisch:

“Any given scene’s duration is determined less by the amount of plot information it provides than by the amount of funny lines and comic business that can be exploited.”⁷⁷

Bezüglich der Vaudeville-Ästhetik und der damit in Verbindung stehenden Performance der beiden Komödianten schreibt er:

“[...] *Diplomaniacs* allows Wheeler and Woolsey the greatest chance to display the range of their performance skills and devotes the least time to plot development. Each sequence invites its own distinctive type of performance: crossfire comedy, Busby Berkeley-style choreography, tearful irish ballads, knockabout romantic duets, parodic operetta, comic acrobatics, and minstrel catwalk. [...] Narrative space is transformed into performance space.”⁷⁸

Dass sich die Charakterisierung der Figuren in Comedian Comedies von anderen Genres unterscheidet, hat bereits Seidman in seiner Studie geschrieben. Er spricht von “Identity Confusion” und “Behavioral Dysfunction”.⁷⁹ Seiner Meinung nach werden diese „Störungen“ am Ende eines Films gelöst, indem die Figur an die kulturelle Ordnung angepasst oder von ihr verstoßen wird.⁸⁰ Jenkins stellt dies als ein weiteres Problem in Seidmans Modell dar, da eine tiefergehende, psychologische Figurenzeichnung in Comedian Comedies, gerade in jenen des frühen Tonfilms, kaum

⁷⁵ Jenkins, *Pistacchio* (1992), S. 187.

⁷⁶ *Diplomaniacs*. Regie: William A. Seiter, USA 1933.

⁷⁷ Jenkins, *Pistacchio* (1992), S. 194.

⁷⁸ Jenkins, *Pistacchio* (1992), S. 195f.

⁷⁹ Vgl. Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 80.

⁸⁰ Vgl. Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 7.

existent war. Die von Seidman angesprochenen Störungen und ihre Lösungen seien auf die wilden Figuren und ihre stetige Identitäts-Destabilisierung kaum bis gar nicht anwendbar.⁸¹ In Bezug auf die anarchistische Komödie schreibt Jenkins:

“We accumulate almost no knowledge about these characters in the course of the narrative, and, indeed, what little information we do gather is ignored or contradicted by later developments.”⁸²

Richard Dyer hat in seinem Text “Entertainment and Utopia” geschrieben, dass uns Entertainment das Bild von einer Flucht in etwas Besseres bieten würde. Etwas, das unser alltägliches Leben eben nicht hervorbringen könnte. “Alternatives, hopes, wishes – these are the stuff of utopia, the sense that things could be better, that something other than what is can be imagined and maybe realized.”⁸³ Jenkins ergänzt Dyer:

“Dyer’s analysis would suggest that the ability of the comic protagonists to shatter the tranquility of ordered space expresses impulses that must be suppressed as we go about our daily experience. Anarchistic comedy addresses a desire to break free from restraint, to enjoy an abundance of energy and spontaneity, to challenge authorities who restrain our creative potential, and to negate the logical order.”⁸⁴

An dieser Stelle wird eindeutig auf den Aspekt des Mythos eingegangen, wie ihn auch Seidman in seiner Theorie der Comedian Comedy bereits angesprochen hat.

Die Anarchistic Comedy sei laut Jenkins im Jahre 1934 bereits wieder langsam verschwunden und einem formal und ideologisch konservativerem Komödienstil gewichen. Gründe dafür waren sowohl zurückgehende Einspielergebnisse, wie auch unzufriedene Kinobesitzer und Zuschauer. Die Stars der anarchistischen Komödie wurden von den Studios entweder ausrangiert oder aber in Projekten mit klassischerem Ansatz untergebracht.⁸⁵

2.3 Die Animal Comedy nach William Paul

“For the previous sixty years or so, romantic comedy had been *the* comedy style in Hollywood. While it did not become as dead as the western in the 1980s, it certainly went into decline. The new style that precipitated the decline I would dub „Animal Comedy” in honor of its primary progenitors, *Animal House* (1978)

⁸¹ Vgl. Jenkins, *Pistacchio* (1992), S. 199.

⁸² Jenkins, *Pistacchio* (1992), S. 199.

⁸³ Richard Dyer, „Entertainment and Utopia“, *Movies and Methods Vol. 2*, Hg. Bill Nichols, Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1985, S. 222.

⁸⁴ Jenkins, *Pistacchio* (1992), S. 217.

⁸⁵ Vgl. Jenkins, *Pistacchio* (1992), S. 213.

and *Porky's* (1982). Animals are never very far from these films – at least metaphorically, and occasionally literally, but in any case often enough to be presented in strikingly similar ways.”⁸⁶

Das „Animalische“ steht im Vordergrund bei William Paul, der Mitte der 1990er-Jahre in seinem Buch *Laughing Screaming* die aufstrebenden Komödien der 1970er- und 1980er-Jahre genauer unter die Lupe nahm. Seiner Meinung nach habe mit Filmen wie *Animal House*⁸⁷ und *Porky's*⁸⁸, und unter anderem auch Robert Altman's *M*A*S*H*⁸⁹, ein Trend im Komödien-Genre begonnen, der bereits in den 1960er-Jahren seinen Anfang nahm. Er differenziert dabei zwischen den Begriffen „Old Comedy“ und „New Comedy“. Er schreibt, dass alles, was wir über Old Comedy wissen, auf die Stücke des griechischen Dichters Aristophanes zurückzuführen sei, während New Comedy praktisch alles danach sei.⁹⁰ Etwas genauer heißt es später:

“Old Comedy is very loosely plotted, episodic, developing through a series of contests or battles in which one character or group of characters triumphs over others. [...] Old Comedy may be ruthlessly satiric in spirit. But satire is not really the essential matter [...]. [It] courts outrage in its insistent puncturing of taboos [...].”⁹¹

Die New Comedy ist laut William Paul das, was wir heute als romantische Komödie bezeichnen, von Hollywood den “Boy meets girls, boy loses girl, boy gets girl” – Stempel aufgedrückt bekommen und das amerikanische Kino von den 1920er-Jahren durch die 1960er-Jahre dominiert hat.⁹² Aus der Kulmination zwischen Old Comedy und New Comedy sei laut William Paul schließlich die Animal Comedy entstanden.

“What all these films have in common are ambling narratives, more episodic than dramatic, and an emphasis on the groups of people brought together by some common activity or location. [...] it is often the activity or location that provides the film's coherence rather than tightly structured plots or complexly defined characters. There are possibilities of romance in these films, as there are possibilities of romance almost everywhere in the movies, but at best romantic interest always remains secondary. The real focus of the films is finally more social than individual.”⁹³

⁸⁶ Paul, *Laughing Screaming* (1994), S. 86.

⁸⁷ *Animal House*, Regie: John Landis, USA 1978.

⁸⁸ *Porky's*, Regie: Bob Clark, USA 1982.

⁸⁹ *M*A*S*H*, Regie: Robert Altman, USA 1970.

⁹⁰ Vgl. Paul, *Laughing Screaming* (1994), S. 87.

⁹¹ Paul, *Laughing Screaming* (1994), S. 87.

⁹² Vgl. Paul, *Laughing Screaming* (1994), S. 88.

⁹³ Paul, *Laughing Screaming* (1994), S. 89.

Eng im Zusammenhang damit steht laut Paul die Entwicklung des sogenannten „Buddy-Films“ und der daraus hervorgehenden Verdopplung der männlichen Stars, wodurch wiederum ein Comic-Stil entstanden sei, der im starken Gegensatz zur romantischen Komödie gleichzeitig Aggression und Regression vergrößere und seit *Animal House* ein fester Bestandteil von Komödien geworden ist.⁹⁴

Dave Kehr, schreibt in seinem *Film Comment*-Artikel mit dem Titel „Funny Peculiar“ aus dem Jahr 1982:

“If the rhetoric of American Comedy has shifted from seduction to confrontation, the stance of the American comedian has shifted, too: from comic as victim (Chaplin, Keaton, Laurel & Hardy) to comic as aggressor (Mel Brooks, Steve Martin, John Belushi).”⁹⁵

Animal Comedy, als eine aggressive Form der Komödie, zeichnet sich laut William Paul neben den bereits erwähnten Aspekten unter anderem auch durch die Folgenden aus:⁹⁶

- die Charaktere definieren sich hauptsächlich durch ihre sexuellen Triebe
- ein Element der Groteske durchzieht die Filme, welches in Teilen auf die beharrliche Animalität der Charaktere zurückzuführen ist
- Autoritäts-Personen sind am meisten überzeichnet und ebenfalls sehr grotesk dargestellt
- die Charaktere gehören einer Institution, wie z.B. einem Country Club, an
- die Gruppe zeichnet sich durch eine Vielfalt an Typen aus
- das Narrativ reflektiert den Fokus auf eine soziale Gruppe durch eine episodenhafte, zufällige Struktur. Es besteht immer die Möglichkeit, dass das Narrativ abdreht und einem Charakter folgt, welcher zuvor nicht im Vordergrund stand
- es gibt ein Rache-Motiv in mindestens einem Handlungsstrang, dessen Lösung das Ende der Handlung des gesamten Films signalisiert
- die Handlung bewegt sich durch eine Reihe von willkürlichen oder ineinandergreifenden Wettbewerben, die in einen finalen Wettbewerb münden

⁹⁴ Vgl. Paul, *Laughing Screaming* (1994), S. 90.

⁹⁵ Dave Kehr, „Funny Peculiar“, *Film Comment* 20/3, Juli 1982, S. 9 – 16, hier S. 15.

⁹⁶ Vgl. Paul, *Laughing Screaming* (1994), S. 110 – 112.

- eine „wir-gegen-sie“-Mentalität durchzieht alle Filme

In den folgenden Kapiteln werde ich nun die Theorien von Steve Seidman, Henry Jenkins und William Paul, sowie kleinere Ausläufer dieser Theorien, auf die Filme von Adam McKay anwenden. Dabei werde ich den Fokus speziell auf *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* legen. Zunächst werde ich auf einen der Ursprünge des Erfolges des Teams McKay/Ferrell, nämlich die Sendung *Saturday Night Live* (kurz *SNL*), eingehen, um dadurch Verbindungen zu den genannten Theorien schließen.

3. Anwendung der Theorien auf die Filme von Adam McKay

3.1 Performance, Enunziation & Selbstreferenz

“[...] the New York Post reported toward the end of the first season according to NBC, *SNL* could boast ‘the highest concentration of 18-to-34-year-olds watching any TV show.’ With such drawing power amongst this demographic, the cast of *SNL* was the show’s most prominent and most easily transferable element and would seem to be obvious targets for other media, particularly film. However, [...] at the time no recent precedent existed to suggest how a transition of this kind might take place. Hollywood needed a template. And they found it in *National Lampoon’s Animal House* (1978).”⁹⁷

Ganz im Sinne der „Rekrutierungstradition“, die von Hollywood schon zu Zeiten des frühen Tonfilms „zelebriert“ wurde, um das Kino für den Zuschauer zugänglicher zu machen, indem man bereits bekannte Gesichter von der Bühne bzw. anderen populären Medien holte und sie als Filmschauspieler engagierte, arbeitete man auch in den 1970er-Jahren. Mit der Sendung *Saturday Night Live*, die im Oktober 1975 zum ersten Mal ausgestrahlt wurde und bis heute auf dem Sender NBC läuft, hatte man dafür die perfekte Plattform. Jim Whalley schreibt in seinem Buch *Saturday Night Live, Hollywood Comedy, and American culture*: “[...] it places them in a long tradition of other comic stars adopted by Hollywood, dating back to the silent era.”⁹⁸ Schauspieler, wie beispielsweise Dan Aykroyd, Chevy Chase, Bill Murray, Eddie Murphy, Adam Sandler, Jim Carrey und Will Ferrell, begannen ihre Karriere unter anderem bei *Saturday Night Live* oder anderen Kleinkunstbühnen, bevor sie zum Film wechselten und echte Superstars wurden. Als Startschuss für diesen Boom gilt allgemein, wie bereits mehrfach angesprochen, der Film *Animal House* aus dem Jahre 1978. Laut Whalley war es vor allem der Erfolg dieses einen Films, der das Tor zur Filmindustrie für männliche Komiker öffnete. Neben den Karrieren der soeben genannten können auch die Karrieren von Steve Martin, Robin Williams, Tom Hanks, Michael Keaton, John Candy, Rick Moranis, Billy Crystal und Steve Guttenberg auf den Versuch Hollywoods zurückgeführt werden, aus dem Erfolg von *Animal House* Kapital zu schlagen.⁹⁹ Anhand dieser Tatsache lässt sich eine Verbindung zur früheren Vaudeville/Film-Tradition wunderbar erschließen. Auch früher waren es vor allem die

⁹⁷ Whalley, *Saturday Night Live* (2010), S. 39.

⁹⁸ Whalley, *Saturday Night Live* (2010), S. 6.

⁹⁹ Vgl. Whalley, *Saturday Night Live* (2010), S. 61.

Komiker, die zum Filmgeschäft gezogen worden sind, um den erhofften Erfolg einzubringen. Und auch damals, wie eben auch in den 1970er-Jahren, wurden die (Fernseh)Bühnen regelrecht leergefegt. Will Ferrell gehörte ebenfalls zum *SNL*-Ensemble:

“In 2003 Ferrell became the first *SNL* cast member to achieve mainstream film stardom using primarily ostensive performance style. Though he was responsible for a number of recurring impersonations on the show, including George W. Bush, in many of his roles Ferrell combined a blundering physicality with a penchant for incongruous, seemingly improvised exclamations and tirades. These common traits were essential to Ferrell’s star-making characters in *Old School* and *Elf* (both 2003). [...] Ferrell’s popular characters are clearly marked as performative acts [...]”¹⁰⁰

Jim Whalley spricht hier auch den speziellen Performance-Stil von Ferrell an. Er beschreibt ihn als „ostensiv“, was laut Duden so viel wie augenscheinlich, offensichtlich, zeigend oder anschaulich machend bedeuten kann.¹⁰¹ An dieser Stelle ist es wichtig, noch einmal auf die besondere Schauspieler-Zuschauer-Verbindung einzugehen, die auch schon bei Seidman und Jenkins eine wichtige Rolle spielte. Die Art und Weise, wie Ferrell – neben anderen *SNL*-Schauspielern und den früheren Vaudevillians – performed, hängt mit der Tatsache zusammen, wo seine Wurzeln liegen, nämlich auf der Bühne. Das was Jim Whalley “a more presentational mode” genannt hat (siehe S. 5), kommt hierbei zum Tragen. Dave Kehr spricht in diesem Zusammenhang vom “Television Sketch”, der den Studio-Zuschauer direkt erreichen und die Millionen „gesichtslosen“ Zuschauer an den Fernsehern „umhauen“ muss:

“The television sketch, limited to a few minutes in length, has taught us to expect a lot less from comedy: less plotting, less characterization, less build-up, less development. But it has filled in the gap with a new rhythm and a new rhetoric. [...] And the new rhetoric is of confrontation.”¹⁰²

Seine Theorie der aggressiveren Form der Komödie wird hier also ebenfalls noch einmal angesprochen. So wie er geschrieben hat, dass sich die Haltung des Komödianten vom Opfer zum Aggressor verschoben hat, schreibt er auch vom sich verändernden, aggressiven Stil und, wie dieser auf den Zuschauer wirkt: “Audiences are ready to respond to the physical impact of the gag alone. It doesn’t need a setup, it only

¹⁰⁰ Whalley, *Saturday Night Live* (2010), S. 194.

¹⁰¹ Vgl. <http://www.duden.de/rechtschreibung/ostentativ>

¹⁰² Dave Kehr, *Funny Peculiar* (1982), S. 14f.

needs force.”¹⁰³ Interessant dabei, ist, dass sich die Komödie und sein Zuschauer, seit dem Beginn des Tonfilms, also gar nicht so sehr verändert haben. Kehr sagt, dass der Slapstick der Gleiche geblieben ist und sich nur seine Präsentation verändert hat.¹⁰⁴ Groucho Marx beurteilt das in seiner Biographie ähnlich:

„Das Seltsame dabei ist jedoch, dass sich im Grunde nichts geändert hat. Im Fernsehen sieht man heute genau die Nummern, mit denen wir damals in Vaudeville-Theatern auftraten.“¹⁰⁵

Heute wird der Zuschauer durch diesen aggressiven Stil also regelrecht attackiert. Das ostensive Schauspiel eines Will Ferrell passt hier also sehr gut ins Bild. Als “Raw Force”, rohe Gewalt, bezeichnet Tony Hendra John Belushi in *Animal House*,¹⁰⁶ und genauso bezeichne ich Will Ferrell in den Filmen von Adam McKay, speziell in *Anchorman*.

Die „Attacke“ auf den Zuschauer, das Bewusstsein, dass da ein Zuschauer ist, der zuschaut und lachen will, das ist das, was die Vaudeville-Schauspieler laut Steve Seidmans Comedian Comedy-Theorie zum Film brachten: Ein Bewusstsein für den Zuschauer.¹⁰⁷ Hierbei geht es nicht nur um direkte Adressierung durch Blicke in die Kamera, Verbeugungen oder andere Dinge, wie sie beim frühen Tonfilm so gut wie in jedem Film vorkamen, sondern auch um die Entwicklung einer individuellen Persönlichkeit:

“[It] had become the accepted practice of film acting – the maintenance of individual personality traits from one role to the next. Audiences who attended films with great frequency knew what these performers represented, since their iconicity barely fluctuated from film role to film role.”¹⁰⁸

Ein Groucho Marx, um das vielleicht extremste Beispiel zu nennen, ist in jeder Rolle Groucho Marx. Gleiche Kleidung, gleiche Brille, gleiche Frisur, gleicher aufgemalter Schnauzer und gleiches Spiel. Er ist der Komödie allerdings immer treu geblieben. Ein anderes Beispiel nennt Steve Seidman mit Gary Cooper. Egal ob Abenteuerfilm,

¹⁰³ Dave Kehr, *Funny Peculiar* (1982), S. 15.

¹⁰⁴ Vgl. Kehr, *Funny Peculiar* (1982), S. 15.

¹⁰⁵ Marx, *Groucho & Marx* (2010), S. 171.

¹⁰⁶ Vgl. Tony Hendra, *Going Too Far. The Rise and Demise of Sick, Gross, Black, Sophomoric, Weirdo, Pinko, Anarchist, Underground, Anti-Establishment Humor*, New York: Doubleday 1987, S. 403.

¹⁰⁷ Vgl. Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 16f.

¹⁰⁸ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 18.

Komödie oder Melodram, die Zuschauer akzeptierten ihn, weil es der Star Gary Cooper war und weniger die Figur, die er verkörperte.¹⁰⁹

Will Ferrell war und ist immer Will Ferrell, egal wie verkleidet oder geschminkt er ist. Egal ob als Ron Burgundy in *Anchorman*, Frank „The Tank“ Ricard in *Old School*¹¹⁰ oder als Jacobim Mugatu in *Zoolander*¹¹¹. Ferrell hat eine Persönlichkeit entwickelt, die immer durchscheint und für den Zuschauer erkennbar ist. Und er hat einen Performance-Stil entwickelt, der ebenso „durchsichtig“ ist. Seine Ikonizität erlaubt es dem Zuschauer, mit einem „das ist einfach Ferrell“ zu definieren, worum es sich bei einem Film oder einer Figur handelt. Es ist unter anderem diese Ikonizität bzw. die Wiedererkennung eines Schauspielers, die für das Zuschauerbewusstsein in den vier Filmen von Adam McKay spricht. Will Ferrell ist der Star der Filme, derjenige, der die Show trägt. Er ist der „Comedian“ in der Comedian Comedy. McKay selbst hat bekräftigt, dass sein Fokus auf Will Ferrell liegt und sich die anderen Schauspieler seinem Stil anpassen müssen.¹¹² Eine Vorgehensweise, die mit Sicherheit auf ihre gemeinsamen Tage bei *Saturday Night Live* zurückzuführen ist.

Steve Seidman betonte in seinem Bezug auf Christian Metz, dass er der Meinung sei, dass die Comedian Comedy weniger der Histoire und mehr dem Discours zuzuordnen ist, d.h. dass die Markierungen der Enunziation freigelegt sind und der Zuschauer als eben solcher anerkannt wird. Dies ist bei Adam McKays Filmen definitiv der Fall. Nicht nur ist Will Ferrell immer als er selbst für den Zuschauer erkennbar, ohne zu versuchen in einer Rolle zu „verschwinden“, auch die generelle Künstlichkeit der Figuren spricht dafür. Ferrells Figuren sind dabei immer an vorderster Front, egal wie „natürlich“ der Film selbst auch sein mag. In *Anchorman* gibt es tatsächlich keine einzige Figur, die nicht künstlich erscheint. Dem Zuschauer ist jederzeit bewusst, dass er hier einen Film sieht, bei dem praktisch alles künstlich ist und sämtliche Markierungen der Enunziation freigelegt sind. Maurice Charney schreibt in seinem Buch *Comedy High & Low*:

“The art of comedy doesn’t make any serious efforts to conceal its artfulness or artificiality [...]. Comedy does not try to create lifelike characters, but pure and

¹⁰⁹ Vgl. Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 18.

¹¹⁰ *Old School*, Regie: Todd Phillips, USA 2003.

¹¹¹ *Zoolander*, Regie: Ben Stiller, USA 2001.

¹¹² Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=bp1SsZxWvjI> [Interview mit Adam McKay und Will Ferrell].

intense ones, who are not moderate, mixed, fallible, but rather extremes, freaks, and caricatures of living persons.”¹¹³

Ich stelle eine Beispielszene aus *Anchorman* in den Raum, die das Zuschauerbewusstsein allgemein herausstellt. Man sieht eine Nahaufnahme von Hauptfigur Ron Burgundys Gesicht. Er sieht direkt in die Kamera und sagt: “Ladys and Gentlemen, may I have your attention?”¹¹⁴ Nach ein paar weiteren Sätzen wechselt die Einstellung und wir sehen Ron Burgundy auf dem Sprungbrett eines Swimming Pools stehen und er schreit “Cannonball!”, bevor er ins Wasser springt. Hier wird ganz klar mit dem Zuschauer gespielt, bevor die Szene als eine Art Trick aufgelöst wird. *Anchorman* spielt generell mit dem Zuschauer und dem Zuschauen und dies natürlich vor allem durch das Thema des Films an sich. Bereits kurz nach der soeben beschriebenen Szene wird jedoch auch außerhalb dieses Szenarios eine direkte Zuschaueradressierung forciert, dann nämlich, wenn sich die einzelnen Mitarbeiter des Channel 4 – Newsteams vorstellen. Die Kamera bewegt sich von Raum zu Raum und jeder einzelne der Mitglieder spricht direkt in sie. Dabei scheint er der fiktiven Welt des Films für eine kurze Zeit zu entschwinden.¹¹⁵ Gegen Ende des Films gibt es eine Szene, in der sich der Film seiner selbst und des Zuschauers sehr bewusst ist und welche auch ein passendes Beispiel für die bereits angesprochen Art der Enunziation darstellt. Dem Moderator eines anderen Nachrichtensenders wird von einem Bären sein zweiter Arm abgerissen (nachdem er in der Mitte des Films bei einer Schlacht der Nachrichtensender bereits einen Arm verloren hatte). Er selbst kommentiert diese Situation mit “Come on! Oh, God! It’s getting to be ri-goddamn-diculous!”¹¹⁶ Man kann hier recht deutlich herauslesen, dass er den Film selbst kommentiert, der immer absurder wird. *Anchorman* verbirgt also zu keinem Zeitpunkt, dass er künstlich ist und eine fiktive Welt erschafft, in der nur Kunstpersonen leben. “[...] the narrative reflects upon its own contrived nature”, schreibt Seidman.¹¹⁷ Alexander Böhnke beschreibt den Begriff der Enunziation, der mit der von mir im nächsten Abschnitt besprochenen Selbstreferenz einen in sich aufnehmenden Aspekt darstellt, vielleicht am verständlichsten:

¹¹³ Maurice Charney, *Comedy High & Low. An Introduction to the Experience of Comedy*. New York: Lang 2005, S. 56.

¹¹⁴ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:05:36.

¹¹⁵ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:06:13 – 00:07:37.

¹¹⁶ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 01:21:02.

¹¹⁷ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 31.

„Die Theorie der Enunziation geht davon aus, dass eine Äußerung – unabhängig davon, ob sie schriftlich, mündlich, oder eben filmisch konstituiert ist, ob es sich um Fiktion oder Dokumentation handelt – Spuren ihres Aussageakts in sich trägt [...]“¹¹⁸

Selbstreferentielle Aspekte dieser und anderer Art findet man viele in Adam McKays Filmen. Stanley Cavell schreibt, dass Selbstreferenz eine weitere Möglichkeit bietet, das Selbst zur Schau zu stellen¹¹⁹, und nicht nur durch die eben angeführten Beispiele aus *Anchorman* wird diese Möglichkeit in McKays Filmen genutzt. Die Entwicklung von Selbstreferenz und die Entwicklung der Massenmedien sind dabei laut Seidman eng miteinander verbunden:

“[...] instances of self-reference [...] can be tied to the development of mass media insofar as they draw on both the comedian referring to well-known aspects of his extrafictional self-ness, and the residue of previous film roles. Similarly, mass media enabled a further dimension to self-reference [...]. That dimension includes references to film as an outside entity with its own business practices, lore, personalities, and history references to other films and film stars, and the appearance of „guest“ stars in certain films. This dimension provides the films with an intertext, a means of situating themselves within a larger world of film culture, and also suggests that these films are commodities within a larger world of film as products for mass consumption.”¹²⁰

Anchorman bietet genau das. In einer Szene des Films verlaufen sich Ron Burgundy und sein Channel 4 News-Team auf ihrem Weg und finden sich in einem abgelegenen Hof wieder, wo plötzlich das Team eines anderen Nachrichtensenders, das des Evening News-Teams, mit Fahrrädern auftaucht und sie umringt. Schon hier ist die klare Referenz an *West Side Story*¹²¹ zu erkennen. Doch die Szene geht noch weiter. Aus anfänglichem Geplänkel wird plötzlich bitterer Ernst, als die Bereitschaft zum Kampf ausgerufen wird und Waffen aller Art, seien sie noch so unrealistisch in einer solchen Situation (Kette, Schlagstock, Pistole, Handgranate, etc.), gezückt werden. Kurz vor dem „Loslegen“ meldet sich jedoch eine dritte Partei zu Wort, das Team der Channel 2 News. Und so geht es schließlich weiter, bis sich insgesamt 5 Nachrichtenteams gegenüber stehen und einen äußerst absurden Bandenkrieg begehen.¹²² Das interessante

¹¹⁸ Alexander Böhnke, *Paratexte des Films: Über die Grenzen des filmischen Universums*, Bielefeld: transcript 2007, S. 46.

¹¹⁹ Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, New York: Viking Press 1971, S. 123.

¹²⁰ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 45.

¹²¹ *West Side Story*, Regie: Jerome Robbins, Robert Wise, USA 1961.

¹²² Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:56:00 – 01:01:30.

dabei ist, dass jedes News-Team von einem bekannten Schauspieler angeführt wird: Vince Vaughn, Luke Wilson, Tim Robbins und Ben Stiller. Mit Ausnahme von Tim Robbins besitzen alle Schauspieler im Bereich der Komödie eine hohe Popularität und sind so für eine Vielzahl an Zuschauern sofort erkennbar. Danach verschwinden sie aber bis auf Vince Vaughn wieder im Nichts. Die Zusammenarbeit dieser Schauspieler ist auch aus anderen Filmen bekannt, so haben beispielsweise Will Ferrell und Ben Stiller bereits in *Zoolander* zusammengearbeitet, Vince Vaughn und Ben Stiller in *Dodgeball: A True Underdog Story*¹²³, und Will Ferrell, Vince Vaughn und Luke Wilson zusammen in *Old School*. An anderer Stelle ist auch Jack Black in einem Gastauftritt zu sehen.¹²⁴ Der „Intertext“, innerhalb und außerhalb des Films, von dem Seidman gesprochen hat, ist hier also ganz eindeutig zu erkennen.

Eine weitere Szene aus *Anchorman*, die den Performance-Stil von Will Ferrell und auch den Intertext auf eine interessante, vielschichtige Art und Weise darstellt, ist das Rendezvous von Ron und Veronica.¹²⁵ In dieser Szene wird die Bühne selbst in den Film einbezogen. Beide sitzen in einer Jazz Bar, als die Bedienung auf sie zukommt und Ron fragt bzw. mehr dazu auffordert, Querflöte zu spielen. Dieser scheint unvorbereitet, wehrt zunächst ab, zieht dann jedoch wie aus Zauberhand eine Querflöte aus seinem Ärmel und begibt sich auf die Bühne. Er fängt an zu spielen, jedoch bleibt es nicht lange bei einem normalen Konzert. Nach kurzer Zeit durchbricht er sämtliche Barrieren. Er läuft von der Bühne auf die Zuschauertische, zertritt Gläser, zieht Wein durch seine Querflöte und spuckt Feuer. Und so entwickelt sich ein echter Show-Act, eine Interaktion des Bühnenkünstlers mit seinem Publikum, natürlich *Anchorman*-typisch auf die übertriebenste Art und Weise. Nach seinem Auftritt kehrt Ron an den Tisch zu Veronica zurück und sie reden über ihre Zukunft. Am Ende sind die beiden die Letzten im Lokal und küssen sich leidenschaftlich, während alles um sie herum dunkel wird und sich ein Lichtkegel über ihnen bildet. Diese ganze Szene kann man auf mehrere Weisen interpretieren:

Sie spiegelt einerseits sehr gut die Verbindung zur Kunst der Vaudeville-Schauspieler bzw. zur Bühne allgemein wieder. Schon Anfang des 20. Jahrhunderts sprangen die

¹²³ *Dodgeball: A True Underdog Story*, Regie: Rawson Marshall Thurber, USA 2004.

¹²⁴ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:45:00f.

¹²⁵ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:30:27 – 00:34:45.

Künstler von der Bühne ins Publikum oder zogen andersherum Leute aus dem Publikum auf die Bühne oder ähnliches.¹²⁶ Des Weiteren zeigt sich hier ein wunderbarer selbstreferentieller Meta-Gag auf die Welt des (Bühnen)-Komikers, der immer bereit sein muss, auf die Stimmungen des Publikums zu reagieren. Maurice Charney schreibt dazu:

“[The comic hero] must, at all costs, be ready for whatever turns up, and not only ready, but also skillful, versatile, ingenious, spontaneous, and improvisatory. He must seem to perform miracles with the slightest of materials. That is why magic is a frequent metaphor for comedy, as if the comedian could actually produce illusions. He is a magician only in his ability to manipulate chance and conjure up desired situations.”¹²⁷

Um der soeben angesprochenen Meta-Ebene gerecht zu werden, ist es hier also weniger Will Ferrell und mehr Ron Burgundy, der die „Wunder vollbringt“ und tatsächlich eine Art Illusion kreiert und somit einen ironischen Kommentar auf den Komödiendarsteller, den Charney hier beschreibt, abliefert.

An dieser Stelle sei noch einmal darauf hingewiesen, dass diese Szene auf Grund ihres übertriebenen und unrealistischen Charakters ein weiteres Mal die Künstlichkeit der Welt von *Anchorman* präsentiert, welche sich jedoch am besten anhand des sich bildenden Lichtkegels am Ende des Rendezvous zeigt. In diesem Moment schreit der Film regelrecht: „Seht her, ich bin ein Film!“ Genauso verhält es sich im Übrigen mit vielen anderen Szenen im Film, so zum Beispiel in jenen mit Ron und seinem Hund Baxter, die miteinander Gespräche führen¹²⁸, oder in der ausgedehnten Animationssequenz, in der Ron und Veronica in „Pleasure Town“ auf Einhörnern reiten und Regenbögen hinunterrutschen.¹²⁹ Diese Szene werde ich an anderer Stelle noch etwas ausführlicher betrachten.

All diese Szenen unterstreichen nicht nur das Konzept der Comedian Comedy von Steve Seidman, sondern auch Teile der Konzepte von Henry Jenkins und William Paul. Vergleicht man *Anchorman* mit dem Film *Diplomaniacs*, den Jenkins als Beispiel für

¹²⁶ Vgl. Abel Green, Joe Laurie, *Show Biz: From Vaude to Video*, New York: Henry Holt: 1951, S. 40.

¹²⁷ Maurice Charney, *Comedy High & Low* (2005), S. 11.

¹²⁸ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:11:00f.

¹²⁹ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:35:20 – 00:36:21.

eine anarchistische Komödie herangezogen hat, entdeckt man Ähnlichkeiten vor allem in der Performance. Zur Erinnerung, Jenkins schreibt:

“Any given scene’s duration is determined less by the amount of plot information it provides than by the amount of funny lines and comic business that can be exploited.”¹³⁰

Zwar ist dies in *Anchorman* nicht zu einhundert Prozent der Fall, denn es gibt durchaus Szenen, die den Plot vorantreiben, aber diese halten sich dezent im Hintergrund. Es gibt viel mehr Szenen, die lediglich daraus bestehen, einen Gag nach dem anderen zu präsentieren. Neben den oben beschriebenen wäre dies zum Beispiel auch in der Jagd auf die Gunst Veronica Corningstones zu sehen, wo jeder einzelne des News-Teams sein Glück versucht und dabei kläglich scheitert (außer Ron).¹³¹

Vergleicht man *Anchorman* mit den Performance-Aspekten von Pauls Animal Comedy, entdeckt man ebenfalls Zusammenhänge. Der Vordergründige ist der der männlichen Gruppe. Ein Rudel von Tieren, welches zum Beispiel in der zuletzt erwähnten Szene, vor allem auf Grund seines sexuellen Triebes handelt. An einer Stelle mimt Brian Fantana, der Außenreporter des Teams, sogar einen Tiger.¹³² Der Aspekt der Selbst-Referenz spielt im Falle von Paul eine untergeordnete Rolle.

3.2 Nicht-hermetische Narration & Anarchistische Attraktion

“A nonhermetic approach to narrative [...] is comprised of a more open and expansive narrative structure which acknowledges the spectator, narrative exposition that is ‘spoiled’ by actors who ‘step out’ of character, a foregrounding of its marks of production, essential artificiality, and a deconstructing of its signifying practice.”¹³³

Alle Extrafictional Features, der Bezug zu den Performance-Traditionen aus anderen Show Business-Bereichen, explizite Enunziation und der Aspekt der Selbst-Referenz formen laut Steve Seidman ein nicht-hermetisches Narrativ.¹³⁴ Dieses steht, wie bereits in den Theorie-Kapiteln erwähnt, im Gegensatz zum Narrativ des klassischen Kinos, welches eine geschlossene, hermetische Form aufweist und auf Grund seiner Strukturen den Prinzipien des „Gebt den Leuten, was sie wollen“ entspricht. Seidman weist zwar

¹³⁰ Jenkins, *Pistacchio* (1992), S. 194.

¹³¹ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:20:00 – 00:27:01.

¹³² Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:20:00.

¹³³ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 55.

¹³⁴ Vgl. Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 54.

darauf hin, dass auch die Comedian Comedy zu einem massentauglichen Produkt geworden ist – genauso wie das radikale Kino der 1960er-Jahre – sie aber nichtsdestotrotz einen Gegenpart zum klassischen Kino darstellt.¹³⁵

Wie sich dies in den Filmen von Adam McKay ausdrückt, zeigt sich neben den bereits im letzten Kapitel angesprochenen Szenen durch die eigentliche Struktur der Filme, die grundsätzlich einem „anarchistischen“ Stil folgt. An dieser Stelle ist es wichtig, anzumerken, dass dies nicht bedeutet, dass ein Film keinem dramaturgischen Modell folgt, denn selbst ein *Duck Soup*¹³⁶ der Marx Brothers hat eine Exposition, einen Mittelteil und ein Finale. Es geht hier um die Zusammensetzung des Ganzen und die vielen kleinen Details, die diese Zusammensetzung zu einem anarchistischen Werk werden lassen. Die Verbindung zwischen Seidman und Jenkins ist an dieser Stelle recht einfach, ist der Punkt der Narration doch einer, in dem sich die beiden einig sind. Aber auch die narrativen Aspekte der von William Paul beschriebenen Animal Comedy (episodenhafte, zufällige Struktur) fügen sich nahtlos ein und lassen einen Zusammenhang zwischen dieser, dem frühen Tonfilm und der Comedian Comedy herstellen. Grundsätzlich basiert die freiere Narration auf dem Bezug zum Kino der Attraktionen, wie es Tom Gunning beschrieben hat:

„Die Darstellungsweisen im frühen Kino kümmerten sich herzlich wenig darum, eine sich selbst genügende narrative Welt auf der Leinwand zu erschaffen. [...] Der dramatischen Zur-Schau-Stellung wird der Vorrang gegeben vor dem Narrativen, dem direkten Auslösen von Schocks oder Überraschungen vor dem Ausbreiten einer Geschichte oder dem Erschaffen eines diegetischen Universums.“¹³⁷

Gunning bezieht sich bei seinen Ausführungen häufig auf Aktionen bzw. Künstler des Vaudevilles oder anderen Unterhaltungsbereichen und macht damit einmal mehr klar, worin der Kontext und die Herkunft der Verbindung zwischen den drei von mir aufgeführten Theorien bestehen.

¹³⁵ Vgl. Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 56.

¹³⁶ *Duck Soup*, Regie: Leo McCarey, USA 1933.

¹³⁷ Tom Gunning, „Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde.“ [1986] In: *Meteor, Texte zum Laufbild*, No. 4, 1996, S. 28f.

Der „Gag“ und seine Präsentation sind es, die die Freiheiten im Narrativ meiner Meinung nach zu einem großen Teil widerspiegeln. Er kann dabei viele Formen und Funktionen annehmen bzw. erfüllen:

“Gags may be opposed to narrative in some slapstick comedies; they may impede its progression or parody its underlying assumptions and conventions. Gags may introduce alternative patternings – categorical, spacial, associational – that compete with our interest in causality and plot progression. They may also serve narrative purposes, may intersect and motivate future plot developments. Extended [...] comic spectacles may resolve character conflicts and provide narrative closure [...]. Gags may serve a variety of narrative purposes and may be more or less integrated into the causal structure.”¹³⁸

Der Gag ist meiner Meinung nach aber trotzdem immer ein Objekt des Moments, denn er muss in diesem als das was er ist funktionieren. In *Anchorman* und den drei weiteren Filmen von Adam McKay dient er meines Erachtens nach häufig der Unterbrechung, bringt dem Plot und den Figuren nichts Essentielles und funktioniert stattdessen als teilweise ins Absurde ausgedehnter Spaß, als Sketch zwischendurch. Er erfüllt vor allem in *Anchorman* ein, wie Jenkins es nennt, antinarratives Potential.¹³⁹ Steve Neale und Frank Krutnik beschreiben dieses Potential passend und erklären dabei auch, warum ein Gag oft nur als in sich geschlossenes System funktioniert:

“One of the reasons why many jokes, wisecracks, and funny lines are rarely integral to a plot is that they all require formal closure, often in the form of a punchline. Because of this degree of closure, they are structurally unsuited to narration. They can, and often do, involve narrative preconditions. But it is difficult to use them as a springboard for narrative development. They are instead much more suited to constructing or marking a pause or digression in the ongoing flow of a story.”¹⁴⁰

Als Beispiel ziehe ich an dieser Stelle einmal mehr die Schlacht der Nachrichtensender aus *Anchorman* heran. Die gesamte Szene treibt den Plot nicht wirklich weiter, nur die Feindschaft zwischen Ron Burgundy und Wes Mantooth, die aber bis zu diesem Zeitpunkt auch schon etabliert wurde, schreitet ein kleines bisschen voran. Der Beginn und das Ende der Szene bestätigen den von Neale und Krutnik angesprochenen, geschlossenen Charakter. Sie tauchen im Nirgendwo auf, wir als Zuschauer erfahren nicht, wie sie dort gelandet sind, stattdessen sind sie einfach da. Der Kampf bricht aus

¹³⁸ Jenkins, *Pistacchio* (1992), S. 102.

¹³⁹ Vgl. Jenkins, *Pistacchio* (1992), S. 104.

¹⁴⁰ Neale/Krutnik, *Popular Film and Television Comedy* (1990), S. 47.

und endet genauso abrupt, wie er begonnen hat. Dann wird geschnitten und die Männer sind wieder im Büro von Ron.

Ein Beispiel aus einem anderen Film von Adam McKay gibt es in *The Other Guys*. Zu Beginn des Films werden die beiden Haudrauf-Polizisten Danson und Highsmith etabliert, die alles zerstören was ihnen in den Weg kommt, nur um einen Fall zu lösen. Als sie wieder auf Achse sind, geraten sie nach einer Verfolgung auf ein Hochhaus. Von diesem springen sie schließlich und sterben. Ihr gesamter Auftritt in diesem Film wird dadurch zur unglaublichen Farce. Natürlich wird dadurch in der Story sozusagen die Tür für ein neues Polizisten-Team geöffnet, jedoch gibt sich der Film nicht einmal die Mühe, zu erklären, warum die beiden gesprungen sind. Die Erzählerstimme kommentiert diese Unglaublichkeit stattdessen mit:

“Cops still argue today, why Danson and Highsmith jumped. Maybe it was just pride having survived so many brushes with death. Maybe their egos pushed them off. I don’t know, but that shit was crazy.”¹⁴¹

Ein Beispiel aus *Talladega Nights* zeigt Ricky Bobby im Clinch mit Jean Girard. Die beiden geraten in einer Bar aneinander und Girard droht Ricky Bobby damit, seinen Arm zu brechen, wenn dieser nicht “I love Crêpes” sagt. Ricky weigert sich und es entsteht eine Diskussion darüber, was Crêpes eigentlich sind, mit dem Ergebnis, dass sie eigentlich jeder mag. Am Ende aber bleibt Ricky standhaft und sagt die Worte nicht, weshalb Girard ihm den Arm bricht.¹⁴²

3.3 “I’m Ron Burgundy?”: Charaktertypen und ihre Herkunft

„Der Trickster ist eine Figur, deren körperliche Begierden für sein Verhalten bestimmend sind; er hat die Mentalität eines Kindes. Er ist grausam, zynisch und gefühllos. Diese Figur, die anfangs die Gestalt eines Tieres hat, vollführt eine mutwillige Tat nach der anderen. Aber während sie das tut, verändert sie sich allmählich. Am Ende seines wüsten Treibens beginnt der Trickster das physische Äussere [sic] eines erwachsenen Mannes anzunehmen.“¹⁴³

Laut Steve Seidman sind die Figuren der Comedian Comedy auf ganz bestimmte Archetypen zurückzuführen. Er fokussiert seine Ausführungen auf die Trickster-Figur,

¹⁴¹ Vgl. *The Other Guys* (USA 2010), 00:13:45.

¹⁴² Vgl. *Talladega Nights: The Ballad of Ricky Bobby* (USA 2006), 00:26:20 – 00:28:14.

¹⁴³ Joseph L. Henderson, „Der moderne Mensch und die Mythen“, *Der Mensch und seine Symbole*. Hg. C.G. Jung, nach seinem Tod Marie-Louise von Franz/John Freeman, Olten: Walter-Verlag¹² 1991, S. 112f.

die von C.G. Jung in den 50er-Jahren weiterentwickelt wurde. Es ist schlüssig, eine Verbindung zwischen dem animalischen Verhalten dieser Figur und dem animalischen Verhalten der Figuren in der Comedian Comedy herzustellen. Und auch die von Henderson angesprochene Mentalität des Kindes ist in den Figuren der Comedian Comedy, und in den Filmen von Adam McKay umso mehr, deutlich auszumachen. Die Attribute „grausam, zynisch und gefühllos“ sind in Comedian Comedies meiner Meinung nach aber schon schwerer herauszufiltern, jedoch nicht ausgeschlossen. Der interessanteste Aspekt der Trickster-Figur ist der der Transformation. Er gleicht der Theorie von Seidman, dass die Figur in der Comedian Comedy am Ende entweder soziale Konformität eingeht oder von der Gesellschaft ausgeschlossen wird.¹⁴⁴ Interessant ist dies deshalb, weil die Filme von Adam McKay diesbezüglich eine Besonderheit darzustellen scheinen. Die Figuren gehen hier nämlich immer einen Kompromiss zwischen sozialer Konformität und dem Beibehalten ihres grundsätzlich gegen-kulturellen Verhaltens ein. Dies werde ich an späterer Stelle genauer analysieren. Zunächst lege ich meinen Fokus auf das animalische Verhalten der komischen Figur.

“The celebration of the animal in man that underlies these films makes liberation – and specifically liberation from social constraints – one of the key aims of the films.”¹⁴⁵

Oft in der Comedian Comedy nehmen Schauspieler durch Gestik oder Mimik die Gestalt eines Tieres an, oder aber bezeichnen jemand anderen als eben solches. Steve Seidman nennt in seinen Ausführungen einige Beispiele, so unter anderem *A Night at the Opera*¹⁴⁶ mit den Marx Brothers: “[...] after Harpo has eaten everything on the breakfast table including Groucho’s cigar and Chico’s tie, Chico remarks, ‘He’s half goat.’”¹⁴⁷ In Charlie Chaplins Kurzfilm *Behind the Screen*¹⁴⁸ aus dem Jahr 1916 bellt und fleht Chaplin wie ein Hund, nachdem ihm sein Essen weggenommen wurde.¹⁴⁹ Es ist dieses animalische Verhalten, welches Seidman auf die Trickster-Figur zurückführt.

In *Anchorman* gibt es ganz ähnliche Szenen. Als sich die Männerbande einer nach dem anderen auf Veronica Corningstone zu stürzen versucht bzw. sie ihre Flirt-Attacken

¹⁴⁴ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 62.

¹⁴⁵ Paul, *Laughing Screaming* (1994), S. 102.

¹⁴⁶ *A Night at the Opera*, Regie: Sam Wood, USA 1935.

¹⁴⁷ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 65.

¹⁴⁸ *Behind the Screen*. Regie: Charles Chaplin, USA 1916.

¹⁴⁹ Vgl. Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 66.

starten, hat Brian Fantana eine ganz eigene Idee, um sie von ihm zu überzeugen. Das Parfüm „Sex Panther“ soll dabei helfen. Kurz nachdem er einige Tropfen auf seinen Hals getupft hat, ahmt er selbst einen Panther nach und bewegt sich aus dem Bild in Richtung „Beute“.¹⁵⁰ Eine ähnliche Szene gibt es nach dem Date von Ron und Veronica. Nachdem sie aus „Pleasure Town“ zurückgekehrt sind, reden die beiden über die öffentliche Geheimhaltung ihres Zusammenseins. Daraufhin bezeichnet Ron Veronica als “wild love tigress” und beide knurren sich an.¹⁵¹

Das Aussehen von Ron Burgundy ist grundsätzlich animalisch, nachdem er jedoch seinen Job als Nachrichtensprecher verloren hat und sich nicht mehr um eben dieses kümmert, verkommt er regelrecht zu einem Tier.¹⁵² Auch die Tatsache, dass er mit seinem Hund Baxter sprechen kann, passt hier ins Bild. Gleich zu Beginn des Films führen die beiden ein sehr lebhaftes Gespräch.¹⁵³

In *Talladega Nights* gibt es eine ähnliche Szene wie in *Anchorman*. Ricky Bobby sitzt mit seiner Assistentin Susan in einem Restaurant, als sie über den Tisch zu ihm rüber klettert und er dabei sagt: “Everyone turn away. Things are gonna get crazy. We’re gonna make animal noises.”¹⁵⁴ Dann knurren und fauchen die beiden sich gegenseitig an. Um nach seinem Unfall wieder ins Leben zu finden, trainiert sein Vater Ricky Bobby damit, mit einem Puma im Auto zu fahren, um seine Angst zu besiegen. Am Ende des Films fährt Ricky dann in einem Auto auf dem ein Puma abgebildet ist nebendran ein großes “Me” (Ich) steht.¹⁵⁵ Ricky ist zum Puma geworden.

In *Step Brothers* verlangt Dale von Brennan, dass er ihn “Dragon” nennt. Brennan wiederum verlangt “Nighthawk” genannt zu werden.¹⁵⁶ Später legen sich die beiden richtig miteinander an, nachdem Dale Brennan zu Recht beschuldigt, sein Schlagzeug berührt zu haben. Es kommt zum Kampf, welchen die Mutter von Brennan versucht zu unterbinden. Sie ruft ihren Mann an und sagt: “Robert, they’re like animals! I can’t stop

¹⁵⁰ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:22:01.

¹⁵¹ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:37:00f.

¹⁵² Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 01:10:00f.

¹⁵³ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:11:28.

¹⁵⁴ Vgl. *Talladega Nights: The Ballad of Ricky Bobby* (USA 2006), 01:17:00f.

¹⁵⁵ Vgl. *Talladega Nights: The Ballad of Ricky Bobby* (USA 2006), 01:25:00f.

¹⁵⁶ Vgl. *Step Brothers* (USA 2008), 00:07:00f.

them!”¹⁵⁷ Hier wird das animalische Verhalten der beiden Stiefbrüder also explizit zum Ausdruck gebracht. An späterer Stelle sitzt Dale mit einer Star Wars Chewbacca-Maske auf seinem Bett.¹⁵⁸ Chewbacca ist zwar kein Tier im uns bekannten Sinne, aber dennoch ohne Frage dem Animalischen zuzuschreiben.

In *The Other Guys* werden ebenfalls Vergleiche mit Tieren gezogen. Gleich zu Beginn des Films kommt es zu einem Disput zwischen den beiden Hauptfiguren Allen und Terry. Letzterer ist keineswegs mit der langweiligen Büroarbeit zufrieden und genervt von Allens ständiger Freude. Er kommt auf ihn zu und sagt:

“If we were in the wild, I would attack you. Even if you weren’t in my food chain, I would go out of my way and attack you. If I were a lion, and you were a tuna, I would swim out in the middle of the ocean and freaking eat you!”¹⁵⁹

In diesem Fall ist aber trotzdem ein “if”, ein „wenn“, im Satz. Und dennoch benutzen die beiden hier von sich aus Vergleiche mit Tieren, einem Löwen und einem Thunfisch. An anderer Stelle bezeichnet sich Terry selbst als Pfau: “I am a peacock, you gotta let me fly!”¹⁶⁰

Die Trickster-Figur ist meiner Meinung nach nicht die einzige Quelle für den Animalismus der Komödienfigur. Die Figuren der Commedia Dell’Arte tragen ebenso ihren Teil dazu bei. Es ist vor allem Arlecchino, der Harlekin, den ich in diesem Zusammenhang untersuchen möchte. Entstanden ist diese Figur bzw. die Schöpfung der Maske des Arlecchino laut Stefan Hulfeld im Jahr 1584/85 durch den Komiker Tristano Martinelli.¹⁶¹

„Arlecchino ist im Stück alles erlaubt. Er kann in jedem Moment alles tun, er darf reden oder stumm bleiben, er kann tanzen, Purzelbäume oder den Salto Mortale schlagen oder keinen Fuß vor den anderen setzen, er kann Tierstimmen nachahmen, singen, unflätige Bewegungen und Aussprüche sind ihm in jeder Gesellschaft erlaubt; denn alles, von der größten Lustigkeit bis zur tiefsten Traurigkeit, Lachen Schimpfen, Schluchzen, alles wird von dem absoluten Charme – in des Wortes ursprünglicher Bedeutung, Zauber – eines völlig

¹⁵⁷ Vgl. *Step Brothers* (USA 2008), 00:19:59.

¹⁵⁸ Vgl. *Step Brothers* (USA 2008), 00:44:00.

¹⁵⁹ Vgl. *The Other Guys* (USA 2010), 00:06:00.

¹⁶⁰ Vgl. *The Other Guys* (USA 2010), 00:12:21.

¹⁶¹ Stefan Hulfeld, „Traditionen der Commedia Dell’Arte. Zwischen Mythos und Praxis“. Universität Wien. Skriptum: Sommersemester 2007, S. 62.

naiven, körperlich erwachsenen Kindes oder eines jungen Tieres ungefährlich und unverletzend komisch.“¹⁶²

Diese Beschreibung des Arlecchino unterstützt meine These. Die Figuren in Adam McKays Filmen, allen voran die Hauptfiguren, die von Will Ferrell verkörpert werden, tragen eindeutig Züge des Arlecchino. Wenn sich Ron Burgundy bei seinem bereits von mir zu früherem Zeitpunkt erwähnten Auftritt in der Jazz Bar mit der Querflöte bewaffnet auf die Tische des Publikums stürzt oder plötzlich auf dem Boden einer Toilettenkabine auftaucht, Feuer spuckt und ähnliches macht, dann entspricht das dem „er kann in jedem Moment alles tun“.¹⁶³ Und im Universum des Films wird dies auch keineswegs als unrealistisch abgetan. In dieser Welt ist alles erlaubt und alles kann jederzeit passieren. Die perfekte Spielwiese für den Arlecchino der Comedian Comedy. Tom Gunning sieht hier auch Ähnlichkeiten mit Buster Keaton:

“As early as the seventeenth century *commedia* Harlequins used the hinged and expanding device known as a zigzag, much as Buster Keaton (for one) used it centuries later to bop policemen in *Cops* from 1922.”¹⁶⁴

Die Performance des Schauspielers geht mit der Figur des Tricksters bzw. der des Arlecchinos Hand in Hand. Reinhart Spörri schreibt über Letzteren:

„Er selber weiß über sich am wenigsten Bescheid, denn jede Idee, jeder Gedanke übersetzt sich sozusagen selber in irgendeinem unerwarteten Körperteil in Aktion. Arlecchino ist Körper gewordene Poesie.“¹⁶⁵

Und Steve Seidman sagt über den Trickster: “[He] was redefined as an entertainer who paraded his eccentric behavior on stage for the benefit of an audience.”¹⁶⁶

Ähnliches schreibt Maurice Charney über die von ihm als „Comic Hero“ bezeichnete Figur: “The comic hero is a dreamlike figure who seems oblivious to human limitations.”¹⁶⁷

Das exzentrische Verhalten der Figur in der Comedian Comedy, das sich mit dem des Trickster, dem Comic Hero und dem von mir genannten Arlecchino vergleichen lässt,

¹⁶² Reinhart Spörri, *Die Commedia Dell'Arte und ihre Figuren*. Zürich: René Simmen 1963, S. 13.

¹⁶³ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:30:27 – 00:34:45.

¹⁶⁴ Tom Gunning, „mechanisms of laughter. the devices of slapstick“, *Slapstick Comedy*, Hg. Tom Paulus/Rob King, New York: Routledge 2010, S. 137 – 151, hier S. 140.

¹⁶⁵ Reinhart Spörri, *Die Commedia Dell'Arte und ihre Figuren*. Zürich: René Simmen 1963, S. 15.

¹⁶⁶ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 71.

¹⁶⁷ Charney, *Comedy High & Low* (2005), S. 146.

zeigt sich laut Seidman (der sich in seinen Ausführungen allerdings nur auf den Trickster bezieht) anhand von zwei Aspekten: dem der Identitäts-Verwirrung und dem der Infantilität.¹⁶⁸ Er schreibt dazu:

“Essentially, both groupings provide the basis for the translation of the comedian’s performing talents into the comic figure’s extreme and irrational behavior.”¹⁶⁹

In Adam McKays Filmen spielt weniger die Verwirrung und mehr die Infantilität eine tragende Rolle. In *Anchorman* gibt es keine Figur, die nicht ein Kind im Körper eines Erwachsenen ist. In *Talladega Nights* verhält es sich genauso. In *Step Brothers* ist das sogar das Thema des Films und Will Ferrell und John C. Riley spielen ähnliche Figuren wie in *Talladega Nights*. In *The Other Guys* verhält es sich ebenso gleich. Die Hauptfiguren in Adam McKays Filmen sind immer Kinder in den Körpern von Erwachsenen, aber sie merken es nicht. Nebenfiguren können dahingegen schon erwachsen sein, zeigen aber mitunter auch immer wieder Züge von Infantilität.

“[...] the condition of childishness is foregrounded by verbal references to the comic figure as a child, or by the way the comic figure manifests certain childlike qualities. Moreover, certain comic figures demonstrate a childish approach to communication and self-expression, comprehension, and an unawareness of how their bodies function.”¹⁷⁰

Seidman schreibt weiter, und das trifft voll und ganz auf McKays *Step Brothers* zu:

“[...] formal elements [...] underscore the problem of being a child in an adult’s body, suggesting in turn that the growth and cultural assimilation of the comic figure are retarded by regressive tendencies. Indeed, regressive tendencies accentuate the problems of individual evolution and social initiation, insofar as they permit the comic figure’s idiosyncratic control of a subjective world.”¹⁷¹

Wie bereits weiter vorne erwähnt und auch in der Inhaltsangabe beschrieben, handelt *Step Brothers* von zwei 40-jährigen Erwachsenen, die noch zuhause wohnen und sich verhalten wie Teenager. Seidman sagt, dass die subjektive Welt jene ist, in denen die Figuren frei von Traumata der objektiven Welt leben können.¹⁷² In *Step Brothers* wollen Brennan und Dale keineswegs in die objektive, reale Welt hinüberschreiten, dort warten Gefahren wie Abweisung (Brennan hat Angst vor Publikum zu singen, weil er früher

¹⁶⁸ Vgl. Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 77.

¹⁶⁹ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 79.

¹⁷⁰ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 100.

¹⁷¹ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 100f.

¹⁷² Vgl. Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 101.

deswegen gehänselt wurde) oder sogar Prügel (eine kleine Gruppe von Schülern setzt Brennan auf dem Heimweg unter Druck) auf sie. Wenn es zuhause Stress gibt, verziehen sich die beiden in das Baumhaus im Garten, das wohlige Sicherheit bietet. Sie fliehen vor der Realität, die sie aber früher oder später doch einholt. Die Gefahren wie Abweisung oder Prügel sind nicht die einzigen Aspekte, die das kindische Verhalten der Hauptfiguren zeigen, auch ihr Sprachsystem, ihre Ausdrücke und ihre Art, zu sprechen, machen dies deutlich. Zu Beginn des Films, kurz bevor Brennan und Dale erstmals aufeinandertreffen, sehen wir Brennan mit seiner Mutter im Auto und er sagt: „I won’t call him Dad, even if there’s a fire!“¹⁷³ Ganz klar eine Aussage, die nur ein Kind machen würde. Die vorhin bereits erwähnte Szene, in denen sich die beiden die Spitznamen Nighthawk und Dragon geben, ist ein weiteres Zeichen. Die Eltern von Brennan und Dale zeigen hin und wieder auch kindische Züge, sind im Großen und Ganzen aber in der Realität verankert. Dass sich die beiden „Jungs“ aber selbst nicht als Kinder sehen, zeigt sich zumindest bei Dale an einer Stelle. Er sitzt mit seinem Vater am Esstisch und sagt: „Dad, we’re men, okay?“¹⁷⁴

Kindisches Verhalten zieht sich durch den ganzen Film. Beispielsweise will Brennan bei der Ankunft bei seiner neuen Familie nicht aus dem Auto steigen und bleibt schmollend sitzen. Seine Mutter sagt nur: „It was kind of a rough drive.“¹⁷⁵

In *Anchorman* wiederum gibt es keine Erwachsenen, keine Autoritäten. Das Universum des Films ist der perfekte Spielraum für Kinder, denn alles ist erlaubt. Die Figur der Veronica Corningstone ist dabei noch am erwachsensten. Generell sind die Frauen den Männern im Erwachsensein überlegen. Die Männer sind die Kinder. Gleich zu Beginn des Films, während Ron Burgundy gerade die Nachrichten vorliest, werfen sich Brick und Brian gegenseitig einen Football zu. Und auch wenn man dessen Schatten bei der Fernsehübertragung sieht, geht keiner der vermeintlichen Sendeleiter, Regisseure oder Kameramänner dazwischen.¹⁷⁶ Etwas deutlicher wird das „nicht erwachsen werden“ später gezeigt, wenn Ron mit seinem Hund beim Schlafen zu sehen ist, beide in Pyjamas und mit einem Zahnspangenbogen im Mund.¹⁷⁷ Kurz vor der ersten

¹⁷³ Vgl. *Step Brothers* (USA 2008), 00:03:06.

¹⁷⁴ Vgl. *Step Brothers* (USA 2008), 00:03:32.

¹⁷⁵ Vgl. *Step Brothers* (USA 2008), 00:05:27.

¹⁷⁶ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:04:35.

¹⁷⁷ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:12:28.

Auseinandersetzung mit Channel 9 reden die vier über Veronica, und Ron merkt an, dass auch sie Gefühle hat. Darauf sagt Champ Kind: “You sound like a gay” und alle fangen an zu lachen und kichern wie die Kinder, weil jemand das Wort “gay” verwendet hat.¹⁷⁸ Witzigerweise bezeichnet sich Ron kurz darauf selbst als “Papa Burgundy”, um den sie sich keine Sorgen machen müssen. Hier verhält es sich also ähnlich wie in *Step Brothers*. Die Figuren schätzen sich selbst falsch ein und haben den Bezug zur Realität mehr oder minder verloren.

Der Chef des Senders, Ed Harken, ist ebenso ein hilfloses Kind. Nachdem Ron wegen dem Drama um seinen Hund Baxter nicht rechtzeitig zum Senden erscheinen wird, will Veronica die Sendung leiten und redet auf Ed ein. Sie sagt: “I am good at three things: fighting, screwing and reading the news. Now I’ve already done one of those today, so what’s the other one gonna be?” Darauf antwortet Ed unschuldig, hilflos und mit vollem Ernst: “Screwing?” und bekommt eine Ohrfeige von Veronica verpasst. Daraufhin sagt er noch: “Jesus, she’s terrifying!”¹⁷⁹ Er weiß überhaupt nicht, wie er mit der Situation umgehen soll, und zeigt keinerlei Autorität, sondern zieht sich zurück wie ein Kind.

Kurz vor der bereits mehrmals angesprochenen Schlacht der Nachrichtensender, stehen sich Channel 4 und Channel 9 gegenüber und begehen den üblichen “Trash Talk”. Dabei gibt es sogar eine direkte Referenz an das Kind bzw. Baby-Sein. Wes Mantooth sagt: “Ron Burgundy and the Channel 4 News-Team. Where’s your mommy?”¹⁸⁰ Er sieht sich selbst als Erwachsener, spricht dabei aber wie ein Kind. Er sagt weiter:

“You know, I understand that, uh, they had to bring a female in. Change your diapers. Wipe the dribble away from your bubblin’ lips. Rub Vaseline all over your heinie and tell you that it’s special and different from everyone else’s.”¹⁸¹

Daraufhin kichern alle vom Channel 9-Team wie die Kinder und wir sehen wie Brick Tamland plötzlich bei ihnen steht und lachend sagt: “He said ‘heinie’!”¹⁸² Eine typisch kindische Handlungsweise.

¹⁷⁸ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:16:53.

¹⁷⁹ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:46:51.

¹⁸⁰ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:56:51.

¹⁸¹ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:56:51 – 00:57:11.

¹⁸² Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:57:15.

In *Talladega Nights* sind solche Szenen schwieriger zu finden. Generell sind die Figuren in diesem Film wohl mehr als simpel und weniger als kindisch zu beschreiben. Die Art, wie Ricky Bobby und Cal Naughton Jr. miteinander und mit ihrer Umwelt umgehen ist aber definitiv nicht erwachsen. Ricky lässt seine Söhne am Esstisch mit ihrem Großvater reden, wie sie möchten. Sie dürfen ihn beschimpfen und fertig machen. Er betet zu „Baby-Jesus“ und dankt ihm für das tolle Essen, das allerdings geradewegs von Fast-Food-Ketten auf den Tisch gekommen ist.¹⁸³ Nach seinem Unfall ist Ricky Bobby etwas hilfloser. Ohne Job, Frau oder Geld muss er sich als Pizzalieferant durchschlagen und fährt dabei auf einem für ihn viel zu kleinen Fahrrad.¹⁸⁴

Etwas später zeigen Ricky und Cal dann doch ihre Lust auf kindische Spielereien. Am Telefon fragt Letzterer: „I’m getting bored. You wanna come over and play G.I. Joes“¹⁸⁵”¹⁸⁶

The Other Guys ist in Bezug auf kindisches Verhalten etwas weniger stark ausgebildet. Die Figuren sind größtenteils einfach nur etwas einfältig, wissen aber wie man sich ab einem gewissen Alter zu verhalten hat. Allen Gamble, die von Will Ferrell verkörperte Figur ist aber dennoch diejenige, die man am ehesten als McKay-Figur beschreiben würde. Ihm fehlt, wie auch den anderen Will Ferrell-Figuren, vor allem der Bezug zur objektiven Realität. Auch er hat Angst vor den Gefahren, die dort auf ihn warten könnten. Andererseits ist er auch ein sehr aufgeräumter, ordentlicher und nüchterner Mensch, der an das Gute glaubt und anscheinend doch schon sehr viel früher erwachsen geworden ist, als andere. An einer Stelle des Films sagt er: „I’ll tell you what I did as a little kid. I went to school and made my bed. And at age 11 I audited my parents.“¹⁸⁷ Wenige Momente später kommt es zur Auseinandersetzung zwischen Terry Hoitz und Martin, einem anderen Polizisten, und die zwei kämpfen, in kindischer Art und Weise, miteinander. Captain Gene Mauch, der es gewohnt zu sein scheint, dass seine Leute öfter mal Auseinandersetzungen miteinander haben, geht dann mit einem „Nicht schon wieder“ – Blick dazwischen, während Martin ruft: „I’m the winner. I’m the winner,

¹⁸³ Vgl. *Talladega Nights: The Ballad of Ricky Bobby* (USA 2006), 00:15:00 – 00:17:00.

¹⁸⁴ Vgl. *Talladega Nights: The Ballad of Ricky Bobby* (USA 2006), 00:56:00.

¹⁸⁵ Der „G.I. Joe“ war die erste Action-Spielfigur. Sie wurde 1964 von Hasbro entwickelt und stellte einen amerikanischen Soldaten dar. Im Laufe der Zeit wurde der Begriff „G.I. Joe“ nicht mehr nur für eine bestimmte Figur, sondern für ein komplettes Team bestehend aus individuellen Figuren verwendet.

¹⁸⁶ Vgl. *Talladega Nights: The Ballad of Ricky Bobby* (USA 2006), 01:01:51.

¹⁸⁷ Vgl. *The Other Guys* (USA 2010), 00:14:34 – 00:14:41.

everybody saw it.”¹⁸⁸ Einmal mehr also Männer, die sich wie Kinder verhalten. Es ist insgesamt auffällig, dass *The Other Guys* bezüglich den weiter oben von mir angesprochenen Figuren des Tricksters, Arlecchinos und des Comic Heroes aus dem Rahmen fällt und nicht von den ganz typischen McKay-Figuren handelt. Dennoch bietet gerade Allen Gamble die gewohnte Angriffsfläche für Will Ferrells bekannten Performance-Stil.

Wenn man nun also weiß, wie Adam McKays Filme funktionieren und man seinen Stil versteht, kann man aus der äußerst negativen Kritik zu *Step Brothers* von Rainer Gansera (*Süddeutsche*) fast schon etwas positives herauslesen:

„Goofball-Comedys haben - vom Slapstick der Stummfilmzeit über Jerry Lewis bis zu den besseren Jim Carrey-Filmen - eine ehrwürdige Tradition. Der Trottel-Held spiegelt eine groteske Welt, und der Darstellungsstil kultiviert eine physische Komik, die sich aus den Reibungen zwischen Helden-Ungeschick und dem widerspenstigen Normaluniversum ergeben. Von „Welt“ oder „Stil“ ist in ‚Stiefbrüder‘ allerdings nichts zu finden.“¹⁸⁹

3.4 Genre, Mythos & Ritual in *Anchorman & Co.*

“Genre isn’t a word that pops up in every conversation about films – or every review – but the idea is second nature to the movies and our awareness of them. Movies belong to genres much the way people belong to family or ethnic groups. Name one of the classic, bedrock genres – Western, comedy, musical, war film, gangster picture, science-fiction, horror – and even the most casual moviegoer will come up with a mental image of it, partly visual, partly conceptual.”¹⁹⁰

Adam McKays Filme gehören zum Grundgenre der Komödie. Ein Ziel dieser Arbeit ist es nun, zu zeigen, dass McKays Filme auch in die Genre-Unterkategorien der Comedian Comedy, Anarchistic Comedy, und Animal Comedy hineinpassen. Jedoch, und dieser Aspekt ist essentiell, versuche ich, ebenfalls zu beweisen, dass zumindest ein Teil seiner Filme bzw. spezielle Gesichtspunkte in seinen Filmen, in gewisser Weise ein neuartiges Genre bilden und sich von den Theorien von Steve Seidman, Henry Jenkins und William Paul abheben. In den letzten Kapiteln dürfte jedoch grundsätzlich geklärt worden sein, was die Comedian Comedy ausmacht und sie von anderen Arten der Komödie unterscheidet.

¹⁸⁸ Vgl. *The Other Guys* (USA 2010), 00:15:32.

¹⁸⁹ Rainer Gansera, „Monster im Kinderzimmer“, *Süddeutsche*, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/im-kino-adam-mckays-stiefbrueder-monster-im-kinderzimmer-1.695314> 5/2010, 23.05.13.

¹⁹⁰ Richard T. Jameson, *They Went Thataway. Redefining Film Genres: A National Society of Film Critics Guide*. San Francisco, Mercury House 1994, S. 9.

Steve Seidman erklärt in seinen Ausführungen aber noch einmal speziell, was die Comedian Comedy von anderen, klassischen Komödienstilen differenziert. Dies geht einher mit der von ihm genannten und von mir im vorigen Kapitel besprochenen Dualität zwischen exzentrischem Verhalten und sozialer Konformität. Laut Seidman gibt es drei fundamentale Komödien-Genres, die sich allerdings nicht gegenseitig ausschließen und sich somit auch überschneiden können: die Geschlechterkomödie (sexual), die Gesellschaftskomödie (social) und die Familienkomödie (family).¹⁹¹ Was die Comedian Comedy nun hauptsächlich von diesen drei unterscheidet ist die nicht fest-umrissene Dualität zwischen exzentrischem Verhalten und sozialer Konformität, die bei eben jenen anderen dreien vordergründig ist. Steve Seidman hat dies in einer Tabelle festgehalten:

		Opposition		Resolution	
Sexual		male vs. female		marriage	
Social		individual vs.		correcting the	
		weakness in a		institution (making	
		particular social		the system work)	
		institution			
Family		nonconformist		reaffirmation of	
		family vs. conservative		the conservative	
		"ideal" family		family	
Comedian		individual creativity		the formation of a	
		vs. cultural identity		coherent personality	
				that can be accomo-	
				dated by culture	

192

Die Comedian Comedy unterscheidet sich laut Seidman demnach vor allem dadurch, dass sie sich mit der Entwicklung einer kohärenten Persönlichkeit beschäftigt, während in den anderen Komödien-Genres andere „Ziele“ im Vordergrund stehen, wie beispielsweise die Wiederherstellung der konservativen Familie in den

¹⁹¹ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 61ff.

¹⁹² Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 62.

Familienkomödien oder die Hochzeit am Ende einer Geschlechterkomödie. Seidman schreibt zum Unterschied der Comedian Comedy:

“The work of comedian comedy as a genre is to divest the comic figure of his creativity – his difference – so that he can be incorporated into the culture depicted in the films, and to resolve in some way the particular generic problems of individual evolution and cultural initiation.”¹⁹³

Steve Seidman ist also der Meinung, dass die Figuren der Comedian Comedy mit ihrem asozialen, kindischen oder weltfremden Verhalten, wie im Kapitel zuvor besprochen wurde, am Ende vor der Wahl stehen bzw. dass es zwei Möglichkeiten gibt, wie das Ganze für sie ausgehen kann:

“Comedian Comedy provides a model for resolving these oppositions through the ultimate transformation of the comic figure: he evolves and becomes initiated into society. The resolution moves the comic figure away from the imaginary, instinctual, and the world of subjective reality, situating him within the symbolic realm, where he becomes a socialized being in the world of objective reality. [...] if the comic figure is unable to make the transformation, he is denied social integration and its accoutrements [...].”¹⁹⁴

Wie bereits zu früherem Zeitpunkt angesprochen, ist gerade das ein Punkt, dem Henry Jenkins stark entgegen tritt.¹⁹⁵ Auch in Adam McKays Filmen trifft die von Seidman gemachte Aussage nicht immer zu. Dies ist einer der meiner Meinung nach interessantesten Faktoren seiner Filme: Am Ende werden zwar kleinere Kompromisse eingegangen, aber grundsätzlich dürfen die Figuren ihre ganz eigene Lebensarten beibehalten.

Ron Burgundy durchläuft in *Anchorman* zwar eine Phase der Zurückweisung, jedoch ändert sich sein Verhalten dadurch keineswegs. Er ist es schließlich, der im Notfall gebraucht wird und die Situation rettet. Und er ist es auch, dem am Ende zugejubelt wird.¹⁹⁶ Einen kleinen Kompromiss, den er eingeht, ist es, Veronica an seiner Seite moderieren zu lassen. Aber er liebt sie, also ist dadurch auch kein Nachteil für ihn entstanden.

¹⁹³ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 143.

¹⁹⁴ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 78.

¹⁹⁵ Vgl. Jenkins, *Pistacchio* (1992), S. 99.

¹⁹⁶ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 01:22:00f.

In *Step Brothers* müssen sich Brennan und Dale auf Grund der sich verändernden familiären Strukturen wandeln. Sie werden seriös, haben Jobs und werden erfolgreicher. Sie gehen konform mit der Gesellschaft, aber verlieren dabei ihre eigentliche Identität. Dr. Robert Doback bringt es gegen Ende des Films auf den Punkt, als er sich Brennan und Dale zur Brust nimmt: "You know. I hated the way you guys were before. I mean, I hated you. But it just kills me to see you so crushed and normal."¹⁹⁷ Brennan und Dale gewinnen ihre kindische und verspielte Identität zurück, schaffen es aber, zumindest deutet das der Film an, eigenständige und erfolgreiche Persönlichkeiten zu werden.

Bei Ricky Bobby und Cal Naughton Jr. in *Talladega Nights* sieht es etwas anders aus. Für sie steht ihre Freundschaft an erster Stelle. Sie werden im Laufe des Films tatsächlich etwas erwachsener, jedoch lassen auch sie ihre Wurzeln nicht ganz zurück. Ricky Bobby versteht am Ende, dass es um mehr geht, als ums Gewinnen. Er steht fester im Leben und seine Familie ist ihm wichtiger als jemals zuvor. Seine Figur folgt am ehesten der von Steve Seidman aufgestellten Prämisse, dass sich die Figur der Comedian Comedy verändert, um von der Gesellschaft nicht ausgeschlossen, sondern anerkannt zu werden. Cal Naughton Jr. bleibt allerdings mehr oder weniger der spielende, naive Junge. Der Film gibt ihm aber auch nicht den Raum für eine Veränderung.

The Other Guys passt bezüglich der sich verändernden Figuren am wenigsten in das Comedian Comedy-System und setzt andere Schwerpunkte. Allen Gamble muss aber auch sein Verhalten ändern, um am Ende den nötigen Erfolg herbeizuführen.

Man kann deutlich sehen, dass Adam McKays Figuren nicht immer der von Seidman angesprochenen Struktur folgen. In *Anchorman* und *Step Brothers* wird dies mehr als deutlich. Aber auch in *Talladega Nights* und *The Other Guys* werden die Strukturen nicht vollkommen erfüllt. Eine Tatsache, die auch Geoff King anspricht: "[...] a significant investment in the world of comic nonconformity and play is maintained even in the midst of movements towards integration, or more generally."¹⁹⁸

Dass die Figuren ihre Verhaltensweisen am Ende nicht aufgeben müssen, sondern ihre Eigenheiten behalten dürfen, regt den Gedanken einer Art Befreiung an. Die

¹⁹⁷ Vgl. *Step Brothers* (USA 2008), 01:15:00f.

¹⁹⁸ Geoff King, *Film Comedy*. London and New York: Wallflower Press 2002, S. 87.

Gesellschaft konnte sie nicht unterjochen, sondern muss sie so akzeptieren, wie sie sind. Nun ist das in McKays Filmen schwer zu beurteilen, gibt es beispielsweise in *Anchorman* gar keine realistische Gesellschaft mit Normen und Regeln, und auch in seinen anderen Filmen wirkt die diegetische Welt zu keinem Zeitpunkt wie aus dem Leben gegriffen. Dennoch ist der Gedanke des Freigeistes ein interessanter. Northrop Frye hat in seinem Aufsatz „The Argument of Comedy“ über diese „Befreiung“ geschrieben. Er meint, dass der Fortschritt, den der comic hero macht, durch Gegenfiguren aufgehalten wird, welche gewissen gesellschaftlichen Regeln und/oder Eigensinnigkeit, Scheinheiligkeit oder Zwängen, etc. unterliegen.¹⁹⁹

“These are always people who are in some kind of mental bondage, who are helplessly driven by ruling passions, neurotic compulsions, social rituals, and selfishness. The miser, the hypochondriac, the hypocrite, the pedant, the snob: these are humors, people, who do not fully know what they are doing, who are slaves to a predictable self-imposed pattern of behavior.”²⁰⁰

Und so steht am Ende dann die Befreiung, eine Art „final festival“, wie es Frye nennt, an welchem so viele wie möglich teilnehmen sollen und bei welchem die Gegner aufgeben. „Je freier die Gesellschaft, desto größer die Vielfalt an Personen, die sie tolerieren kann.“²⁰¹ William Paul greift diese Idee in seiner Theorie der Animal Comedy auf, indem er sagt, dass die Bewegung von “bondage to liberation” essentiell für sie sei. Er schreibt:

“The celebration of the animal that underlies these films makes liberation – and specifically liberation from social constraints – a key aim of these films. But the confusion in Frye’s last point suggests, the liberation often comes at some expense, bought by an acquiescence in other kinds of constriction, a point that has both social and sexual implications for animal comedy.”²⁰²

Bringt man diese Ansätze in Zusammenhang mit Adam McKays Filmen, werden einige Ähnlichkeiten deutlich. *Step Brothers* atmet wohl am meisten den Geist der Befreiung und der Bewegung von Gebundenheit zu jener. Ein finales Fest, in dem sich alle in die Arme schließen, gibt es ebenfalls. Es ist die Gegenfigur, in *Step Brothers* am stärksten verkörpert von Brennans Bruder Derek, die ihre Eigenheiten verliert und sich den

¹⁹⁹ Northrop Frye, „The Argument of Comedy“. *Theories of Comedy*, Hg. Paul Lauter, Garden City, New York: Doubleday & Company 1964, S. 452.

²⁰⁰ Frye, *The Argument of Comedy* (1964), S. 452.

²⁰¹ Frye, *The Argument of Comedy* (1964), S. 453.

²⁰² Paul, *Laughing Screaming* (1994), S. 102f.

einstigen Außenseitern, Brennan und Dale, anschließt. Am Ende des Films siegt auch das Kind in ihm.²⁰³ In *Anchorman* verhält es sich mit dem finalen Fest ähnlich. Erzfeind Wes Mantooth, der zunächst noch damit droht, Ron Burgundy mit der Leiter zurück ins Bärengehege zu stoßen, lässt ab, küsst ihn auf die Stirn und gibt ihm die Hand. Unter großem Beifall findet dann die letzte Berichterstattung statt.²⁰⁴ Sind Adam McKays Filme ein Plädoyer für die Freiheit des Individuums? Einiges spricht dafür. Außer in *The Other Guys*, welcher einen starken aktuellen, politischen Bezug hat, gibt es in McKays Filmen praktisch keine Gesellschaft. Es spielt sich alles in einem Mikrokosmos ab, der von der Außenwelt isoliert scheint. Der größere Bezugsrahmen fehlt.

Die Tatsache, dass gesellschaftliche Befreiung und die Befreiung des Individuums ein Thema der Comedian Comedy, der Animal Comedy und auch der Anarchistic Comedy ist, macht es interessant, zu untersuchen, inwiefern kulturelle Hintergründe dabei eine Rolle spielen. Somit kehren wir zum Ausgangspunkt dieses Kapitels zurück, dem des Genres. Steve Seidman spricht im Hinblick auf die kulturelle Funktion der Comedian Comedy von „Mythos“ und „Ritual“.²⁰⁵

“The basic purpose of myth (and genre) is to confront problems of human and social existence. But myth masks the gravity of these problems, presenting them within the framework of a plot, i.e., something that is resolvable. Myth, then, distorts problems, and this function can be seen in relation to the generic project of ‘entertainment’ [...]. In short, myth works to move a culture away from its obsession with certain problems by stylizing [...] them, making the problems pleasing. Moreover, myth deals with problems that cannot be solved – if they were resolvable there would be no reason to maintain a particular myth over time.”²⁰⁶

Der Mythos der Comedian Comedy sei laut Seidman der Mythos von Verhalten, Persönlichkeit und Identität.²⁰⁷ Es sind die fiktionalen Aspekte des Films, die diesen Mythos vorantreiben: die Performance des Schauspielers, das exzentrische Verhalten der Charaktere, die ungeformte Identität, etc. – jene Aspekte, welche die komische Figur von der Kultur trennt. Diese kann mit ihnen nicht umgehen.²⁰⁸ Am Ende findet dann die bereits mehrmals angesprochene gesellschaftliche Assimilierung oder

²⁰³ Vgl. *Step Brothers* (2008), 01:24:00f.

²⁰⁴ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (2004), 01:23:00ff.

²⁰⁵ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 144.

²⁰⁶ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 145.

²⁰⁷ Vgl. Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 145.

²⁰⁸ Vgl. Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 145.

Ausstoßung der Figur statt. Das aber, wie wir wissen, verhält sich in mindestens zwei Filmen von Adam McKay, *Anchorman* und *Step Brothers*, anders, wodurch ihr Mythos neu bewertet werden muss, nämlich meiner Meinung nach im Sinne von Northrop Frye und William Paul: die Befreiung der Figur und das Einlenken der Gesellschaft. Ein therapeutischer Effekt, wie ihn beispielsweise Jung in den *Vier Archetypen* anspricht, fällt dadurch in gewisser Weise weg:

„Von hier aus dürfte es verständlich erscheinen, warum der Trickstermythos weiter konserviert wurde: er dürfte nämlich, wie so viele Mythen, eine psychotherapeutische Wirkung besitzen. Er hält den früheren Intellektuellen und moralischen Tiefstand dem höher entwickelten Individuum unter die Augen, damit man nicht vergesse, wie das Gestern aussah.“²⁰⁹

Vor allem bei *Anchorman* bleibt es fragwürdig, was für eine Lehre man aus diesem Film tatsächlich ziehen soll, gehen doch sämtliche erziehenden Ansätze im anarchistischen Wahnsinn absichtlich den Bach herunter. Die Charaktere lernen nichts, warum sollte der Zuschauer also etwas lernen. Geht man von Seidmans Standpunkt aus, wird durch den Ansatz von Frye und Paul in *Anchorman* und auch *Step Brothers* der Mythos sozusagen umgedreht. Die Figuren haben gar keine Probleme, sondern die Gesellschaft hat welche. Wie aber bereits mehrfach angemerkt, gehen auch die komischen Figuren kleinere Kompromisse ein. In *Talladega Night* trifft Seidmans Mythos eher zu, transformiert sich Ricky Bobby vom verwöhnten Schnösel schließlich doch zum liebenden und kämpfenden Familienmenschen.

“The ritual value of comedian comedy is tied to the very notion of genre. Genres provide culture with a communal focal point: they celebrate what a culture values most, they resolve contradictions, and they offer, through repetition and accumulation, familiar events, characters, and so forth. As such, they offer culture a sense of security, a site where aspects of the community’s needs and problems are – literally – projected in a pleasing fashion. Moreover, ritual can be aligned with the mass consumption of genres in general.”²¹⁰

Was die Comedian Comedy von anderen Filmen unterscheidet bzw. ihren rituellen Wert ausmacht, ist die spezielle Beziehung zum Zuschauer, die ganz am Anfang dieser Arbeit bereits behandelt wurde. Die extrafikionalen Aspekte stehen beim Ritual im

²⁰⁹ C. G. Jung, „Zur Psychologie der Tricksterfigur“, *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. Gesammelte Werke [Neunter Band. Erster Halbband]*, Hg. Lilly Jung-Merker/Dr. Phil. Elisabeth Rüd, Olten: Walter-Verlag 1976, S. 286.

²¹⁰ Seidman, *Comedian Comedy* (1981), S. 157.

Vordergrund. Das Bewusstsein für den Zuschauer durch wiederkehrende Darsteller, die nicht-hermetische Narration, selbstreferentielle Spielereien und etliche andere Merkmale, wie es sie auch in Adam McKays Filmen gibt, gewähren ihm eine „Beteiligung“ am Film und schließen ihn nicht aus. Rick Altman betont allerdings, dass sich parallel zu dieser Ritual-Theorie auch eine ideologische entwickelt hat, die ein weitaus negativeres Licht auf das System Film wirft:

“Whereas the ritual approach sees Hollywood as responding to societal pressure and thus expressing audience desires, the ideological approach claims that Hollywood takes advantage of spectator energy and psychic investment in order to lure the audience into Hollywood’s own positions.”²¹¹

²¹¹ Rick Altman, „A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre“. *Film Genre Reader III*, Hg. Barry Keith Grant, Austin: University of Texas Press 2003, S. 30.

4. Weitere Mittel der Komik in den Filmen von Adam McKay

Nachdem ich einen Großteil dieser Arbeit den Theorien von Steve Seidman, Henry Jenkins und William Paul gewidmet habe, werde ich mich in diesem Teil etwas spezieller mit bestimmten Arten von Komik auseinandersetzen, die in den Filmen von Adam McKay immer wieder vorkommen und ein wichtiges Element seines filmischen Stils bilden.

4.1 Improvisation

„*All' improvviso* – aus dem Stegreif. Dass die Schauspieler auftraten, ohne eine Rolle auswendig gelernt zu haben, das ist für uns wohl die verblüffendste und auch am schwersten zu begreifende Tatsache. Kein Text, kein Dichter; der Schauspieler allein war Erfinder und Träger des ganzen theatralischen Ereignisses.“²¹²

Improvisation ist ein wesentlicher Bestandteil von Adam McKays Filmen. Das spontane Handeln, das Schaffen einer unvorhersehbaren Situation, erzeugt in seinen Filmen Szenen von ungeahntem Humor, auch wenn man als Zuschauer zum Teil erst im Nachhinein (durch die an den Film angeschlossenen Outtakes) erfährt, welche Szenen im Speziellen immer wieder improvisiert und dadurch neu interpretiert wurden. Auch ohne diese Outtakes erkennt man als erfahrener Kinogänger aber mit der Zeit jene Stellen im Film, in denen die Schauspieler improvisiert haben. Und dies soll man auch erkennen, vor allem eben in diesem Genre, in dem der Zuschauer in gewisser Weise „beteiligt“ ist. Was aber ist Improvisation eigentlich? Gerhard Ebert definiert sie beispielsweise als „originären und eigentlich elementaren schöpferischen Produktionsakt des Schauspielers.“²¹³

Improvisation ist auf das Wort *improvisus*, was so viel wie „unvorhergesehen“ bedeutet, zurückzuführen. Laut Bormann, Brandstetter und Matzke steht Improvisation

„in einem Gegensatz zur Planung eines Verlaufs, seiner Kalkulation und der damit einhergehenden Kontrolle. Mit ihm ist der Gedanke einer radikalen Öffnung des Tuns verbunden, das sich auf Kontingenz und das Unvorhersehbare als Faktoren der Situation und der Ereignisse einlässt. Mit solcher ‚Fahrlässigkeit‘ und Risiko-Bereitschaft ist ein Konzept des Handelns verknüpft, das seine Kompetenz nicht auf das planerische Verfertigen eines (künstlerischen) Produkts richtet, sondern auf die ‚extempore‘-Performance eines unwiederholbaren Prozesses. Der Emphase eines Werkes – wie es die autonomie-ästhetischen Konzepte genialer

²¹² Reinhart Spörr, *Die Commedia Dell' Arte und ihre Figuren* (1963), S. 3.

²¹³ Gerhard Ebert, *Improvisation und Schauspielkunst: über die Kreativität des Schauspielers*. Berlin: Henschel⁴ 1999, S. 65.

Kreativität debattieren – steht in der Improvisation die Emphase eines dem Augenblick verhafteten Spiels gegenüber.“²¹⁴

Was aber zeichnet dieses im Augenblick verhaftet Spiel tatsächlich aus und warum wählen Regisseure in ihrer Inszenierung oftmals den Weg der Improvisation? Vor allem im Bereich der Komödie hat dieser eine tiefe Schneise ins Genre geschlagen. Zum einen ist dies mit Sicherheit der in dieser Arbeit schon mehrmals angesprochenen Verbindung von Bühne (stand-up), Fernsehen und Film anzurechnen. Dave Kehr schreibt dazu:

“The sketch, as practiced on *Saturday Night Live* and the other late-night comedy shows, is short, provisional, and, most important, desperate: To hold viewers it needs its laughs heavy and often, and it’s always wired up by live television’s constant, implicit threat of national, conspicuous failure. [...]. Whether in a cabaret or on TV, improvisational comedy carries a current of suspense – will it work or won’t it? – which is what gives the sketch form its peculiar electricity.”²¹⁵

Der Sketch hat seinen Weg, vor allem durch die vielen Schauspieler und Regisseure die von der Bühne bzw. dem Fernsehen zum Film gekommen sind, schließlich auf die große Leinwand gefunden. Die Art, zu spielen, die Dave Kehr anspricht, wurde übernommen und in die Form des Films eingebunden. Zu erkennen ist dies vor allem dann, wenn ein Gag isoliert und ohne Zusammenhang mit der Narration des Films besteht, d.h. wenn er nur für sich existiert und die Story nicht vorantreibt. So zum Beispiel in der Schlacht der Nachrichtensender in *Anchorman* (siehe Kapitel 3.2). Adam McKay hat in all seinen Filmen Improvisationen verwendet. Zu *The Other Guys* sagte er in einem Interview:

“Some of the scenes we did, we just kept improvising and improvising and improvising, because it was so much fun to work with them. [...] The rule of improve is ‘just play it like you would really play it’. Act like a normal human being and respond the way you would.”²¹⁶

Virginia Wright Wexman spricht im Zusammenhang mit dem Regisseur von dessen spezieller Rolle bei der Improvisation. Er müsse sich aktiver als je zuvor am Entstehungsprozess beteiligen, die Beiträge seiner Schauspieler richtig orchestrieren

²¹⁴ Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstätter, Annemarie Matzke, „Improvisieren: eine Eröffnung“. *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*, Hg. Hans Friedrich Bormann, Gabriele Brandstätter, Annemarie Matzke, Bielefeld: transcript 2010, S. 7f.

²¹⁵ Kehr, *Funny Peculiar* (1982), S. 14.

²¹⁶ Rebecca Murray, “Writer/Director Adam McKay Interview – The Other Guys”, Interview mit Adam McKay, *About.com*, Hg. Unbekannt, <http://video.about.com/movies/Adam-McKay-Other-Guys.htm> 2010, 12.07.2013.

und darauf achten, dass die Dinge nicht aus dem Ruder laufen.²¹⁷ Wexman teilt die Improvisation in zwei unterschiedliche Aspekte ein: Die public improvisation und die private improvisation:

“On the stage, as opposed to film, the demands of public improvisation are readily apparent. The audience shows its responsiveness to what is happening by reacting to the performance as it is in progress and often by actively participating in it.”²¹⁸

Hier ist ganz klar die Verknüpfung mit dem oben aufgeführten Zitat von Dave Kehr zu erkennen. Der Zuschauer ist direkt in die Improvisation eingebunden und kann sofort darauf reagieren. Zur Übertragung auf den Film sagt Wexman dann aber etwas weitaus interessanteres:

“Movies, however, lack this active, ongoing relationship with their audiences, and as a result filmmakers face an increased danger of lapsing into private rather than public improvisation. At its worst, this tendency makes audiences feel like outsiders at a private party or spectators at a pointless exercise in reality.”²¹⁹

Wexman ist der Meinung, dass Filme so gut wie keine Möglichkeit bieten, den Zuschauer direkt in das Geschehen einzubinden. Sie schließt sich damit dem Modell von V.I. Pudovkin an, der bereits in den 1930ern über das Schauspieler-Zuschauer-Verhältnis schrieb.²²⁰ Jedoch bleibt ihre Aussage eine Grauzone, denn sie schließt eine Teilnahme des Zuschauers durch die public improvisation nicht kategorisch aus. Der Regisseur, wie oben bereits genannt, nimmt dabei die wichtigste Funktion ein:

“[...] directors perform a vital function in scenes that are improvised, for they, in a sense, represent the audience: it is their responsibility to insure that the contributions of their actors blend with other elements in a scene to create unified overall effect, to make the improvisation public rather than private.”²²¹

Anhand der Tatsache, dass die Comedian Comedy ein zuschauerorientiertes Genre ist, das sich dem Zuschauer bewusst ist, mit dessen Erwartungen spielt und die Performance seiner Schauspieler nutzt, um den Zuschauer am Film teilhaben zu lassen, kann man also durchaus sagen, dass Adam McKay in seinen Filmen die Improvisation dazu nutzt, um eine Verbindung mit dem Zuschauer aufzubauen. Seine Wurzeln beim Fernsehen

²¹⁷ Virginia Wright Wexman, „The Rhetoric of Cinematic Improvisation“, *Cinema Journal* 20/1, 1980, S. 29-41, hier S. 31.

²¹⁸ Wexman, *The Rhetoric of Cinematic Improvisation* (1980), S. 30.

²¹⁹ Wexman, *The Rhetoric of Cinematic Improvisation* (1980), S. 30.

²²⁰ Vgl. V.I. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, New York: Grove Press 1970, S. 291.

²²¹ Wexman, *The Rhetoric of Cinematic Improvisation* (1980), S. 32.

erlauben es ihm auch, die Form des Sketches auf den Kinofilm zu übertragen und somit die Attacke, wie sie Dave Kehr beschrieben hat,²²² auf den Zuschauer starten zu können. Diese Attacke spielt mit dem Unvorhersehbaren, dass jeder Schauspieler zu jedem Zeitpunkt alles sagen und machen könnte. Folgendes Zitat von Will Ferrell gibt einen interessanten Einblick in die Arbeit des Regisseurs mit seinen Schauspielern, sollte allerdings mit einem Augenzwinkern betrachtet werden.

“Well, we’re too lazy to rehearse too much so that’ll never be a problem [laughs] I think rehearsal to us was taking 3 to 4 days of just reading the scenes out loud and kind of just going ‘Does this part make sense? Does that part?’ And then Adam would go ‘Let’s try one where you guys just play around with it.’ And then we would try it and be like ‘Ok. That’s good. Let’s go get lunch’. Whether it’s by design or not, we definitely don’t rehearse too much. When we’re on the set, it’s still pretty brand new. Plus, you’re looking at a scene and you’re already thinking ‘Oh. Tomorrow’s work. You know what? This is a really funny part. I can also go off here and go off there’. So you kind of have a little game plan going on with the next day and then add in McKay, who I don’t think there is anyone like him around in terms in the way he directs.”²²³

4.2 Physischer und verbaler Slapstick

“[...] for comedy to register as slapstick, you need only the fall and its flip side, the blow [...]. In their iconic form, the fall is caused by a banana peel, and the blow is translated into a pie in the face. Thus the essence of a slapstick gag is a physical assault on, or collapse of, the hero’s dignity.”²²⁴

Slapstick als Grundstein der Komödie zu bezeichnen, ist keine Übertreibung. Bereits in den alten Komödien von Aristophanes kam Slapstick (mitunter in überaus unappetitlicher Manier) zum Einsatz.²²⁵ Von vielen als die goldene Ära des Slapsticks bezeichnet, ist die Stummfilmzeit diejenige, die man am ehesten mit dem Wort Slapstick in Verbindung bringt. Chaplin, Keaton, Harold Lloyd, Laurel & Hardy, alles Namen, die mit dem physischen Gag assoziiert werden. Laut Alan Dale war die Stummfilmära aber nur eine von vielen Höhepunkten des Slapsticks, denn nachdem der Tonfilm mehr und mehr Ansehen erlangte, verschwand ein Großteil dieser „Silent

²²² Vgl. Kehr, *Funny Peculiar* (1982), S. 15.

²²³ Steve Weintraub, “Will Ferrell exclusive interview The Other Guys,; plus his thoughts on Anchorman 2 falling apart”, *collider.com*, Hg. unbekannt, <http://collider.com/will-ferrell-interview-the-other-guys-anchorman-2-interview/> 2011, 12.07.2013.

²²⁴ Alan Dale, *Comedy is a Man in Trouble. Slapstick in American Movies*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2000, S. 3.

²²⁵ Vgl. Dale, *Comedy is a Man in Trouble* (2000), S. 1.

Clowns“.²²⁶ Nach der vollkommenen Etablierung des Tonfilms, waren es schließlich Namen wie Hope & Crosby und später Martin & Lewis, die das Genre der Slapstick-Komödie mit Leben erfüllten.

Adam McKays Filme sind nicht gerade das, was man als klassische Slapstick-Komödie bezeichnen würde, haben sie in ihren Rängen auch nicht die klassischen Slapstick-Schauspieler. Will Ferrell mag ein äußerst vielseitiger Komiker sein, aber traditionelles Hinfallen, Ausrutschen und ähnliches ist nicht seine Hauptdisziplin. Ebenso verhält es sich mit seinen Co-Darstellern John C. Reilly und Mark Wahlberg. Die Stärken all dieser Schauspieler liegen in Gestik, Mimik, Worten und der betont herausgestellten, ostentativen Spielweise. Alan Dale spricht in seinem Buch *Comedy is a Man in Trouble* neben dem physischen Slapstick auch den verbalen Slapstick an, eine eigene Form von Slapstick, die sich ganz der Sprache verschreibt.²²⁷ Diese Art findet in Adam McKays Filmen viel mehr Platz und wird auch in meiner Untersuchung einen größeren Schwerpunkt bilden. Dabei werde ich mich stärker auf das Buch von Alan Dale stützen, um die Komplexität des Slapsticks verständlicher zu machen. Schauen wir dabei anhand von ausgewählten Beispielen zunächst auf die Verwendung von physischem Slapstick in Adam McKays Filmen.

Die auffälligste Szene, in der Slapstick in seiner allgemeinverständlichen Bedeutung in *Anchorman* vorkommt, ist wiederum die Schlacht der Nachrichtensender. Allgemeine Bedeutung deshalb, weil es hier zur physischen Beanspruchung des Körpers (eine rein körperbezogene Komik) in einer Auseinandersetzung zwischen unterschiedlichen Parteien kommt und es somit dem ursprünglichen, ikonischen Gehalt des Slapsticks, entspricht. Slapstick wird in dieser Szene vor allem dazu verwendet, um den Film in eine noch anarchistischere Richtung zu lenken. Ganz nach Groucho Marx's Motto, "The audience doesn't believe us anyway"²²⁸, werden hier völlig ausufernd sämtliche Slapstick-Register gezogen und jeglicher Realismus über Bord geworfen. Was eigentlich als Spannung bzw. dramatischer Effekt genutzt werden könnte, verliert hier jede Bedeutung. Alan Dale spricht dies auch im Zusammenhang mit den Filmen der Marx Brothers an, in denen Slapstick nicht speziell auf ein Ziel ausgerichtet ist, sondern

²²⁶ Vgl. Dale, *Comedy is a Man in Trouble* (2000), S. 2f.

²²⁷ Vgl. Dale, *Comedy is a Man in Trouble* (2000), S. 6.

²²⁸ Dale, *Comedy is a Man in Trouble* (2000), S. 136.

vielmehr dazu dient, „freigelassen zu werden und sich in alle Richtungen bewegen zu können“²²⁹:

“This activity, which generates suspense in farce, is meaningless in their movies because the Brothers don’t care about the plot or their reputations, and we know nothing will come of the situation in any realistic sense. So the suspense of whether they’ll be caught is nullified before it’s played out; when it is played out anyway, it’s not action but some distillate of fundamentally pointless hyperactivity.”²³⁰

Die Szene im Jazz-Club, in der Ron seine Querflöte aus dem Ärmel zieht gerät ebenfalls völlig außer Kontrolle und mündet in der von Dale angesprochenen „pointless hyperactivity“, auch wenn dabei nicht wirklich von Spannung geredet werden kann, da hier nichts „auf dem Spiel steht“. Slapstick dient hier lediglich dazu, den zu jedem Zeitpunkt unberechenbaren Wahnsinn des Films zum Ausdruck zu bringen. Er treibt die Charaktere und ihre Eigenschaften nicht voran oder bringt neue Einblicke in die Geschichte des Films, wie es beispielsweise bei Chaplin, Keaton und Co. der Fall war, sondern steht anarchisch im Raum, um sich frei entfalten zu können.

“[...] they mock dramatic structure and theatrical effect by invoking them with an exaggerated, stylized lack of conviction. And they have no unifying central theme, certainly not a serious one, as Aristophanes’s [sic!] comedies do. [...] In general, the narrative frameworks barely hold their pictures together [...].”²³¹

In *Step Brothers* verhält es sich genauso, hier entspricht der Slapstick auf Grund der Ausgangslage aber etwas mehr dem klassischen Eins-gegen-Eins zweier Clowns, in diesem Fall Will Ferrell und John C. Reilly, die sich gegenseitig Streiche spielen und aufs Ärgste bekämpfen.²³² Schon das Cover der DVD vermittelt genau diesen Eindruck.²³³ Dadurch, dass beide zwei kindliche Erwachsene spielen, birgt der Slapstick auch eine soziale Komponente, die dem Zuschauer klar machen soll, dass diese Spielereien nur etwas für Kinder sind und Erwachsene sich von so etwas eigentlich fernhalten sollten. Im Gegensatz zu *Anchorman* werden hier durch den Slapstick somit

²²⁹ Vgl. Dale, *Comedy is a Man in Trouble* (2000), S. 132.

²³⁰ Dale, *Comedy is a Man in Trouble* (2000), S. 138.

²³¹ Dale, *Comedy is a Man in Trouble* (2000), S. 136.

²³² Im Film wird dies anhand einer Montagesequenz gezeigt, in welcher Dale zunächst Brennan vom Boot seines Vater tritt. Dieser rächt sich nach einem weiteren Streich an Dale, indem er ihm nachts eine offene Wunde auf die Stirn und den Hals malt. Der Höhepunkt ist Brennans Vergehen an Dales „heiligem“ Schlagzeug. Als dieser nach Hause kommt und merkt, dass mit seinem Schlagzeug etwas nicht stimmt, kommt es zum Zweikampf, der im gleichzeitigen K.O. endet. Vgl. *Step Brothers*, 00:14:25 - 00:20:57.

²³³ Vgl. <http://www.imdb.com/media/rm2756875264/tt0838283>

auch die Charaktere weiterentwickelt. Brennan verleiht beispielsweise seinem Unmut Ausdruck über die Tatsache, dass Dale bzw. dessen Vater, Robert, auch von der selbstgemachten Soße seiner Mutter probieren möchte, indem er zunächst nicht von ihr ablassen will und sich etliche Löffel auf den Teller schöpft und danach seine Hand zwischen Löffel und Teller von Robert streckt.²³⁴

Zu einem äußerst gelungenen und witzigen Einsatz von Slapstick kommt es, wenn Brennan und Dale in einer kurzen Szene durch das Haus schlafwandeln und dabei allerlei Dinge zerstören. In dieser Szene laufen Brennan und Dale unverständliche Worte vor sich hin brabbelnd vom Schlafzimmer in die Küche, zerschmettern Becher, schütten Kaffeepulver aus und räumen den Kühlschrank leer.²³⁵ Zu einer weiteren solchen Schlafwandelszene kommt es später im Film. Diesmal verteilen die beiden sämtliche Weihnachtsgeschenke im Schlafzimmer von Robert und Nancy und bringen sogar den Weihnachtsbaum vorbei, bis Robert versucht, sie aufzuwecken, was natürlich in Kampf und Chaos mündet und schließlich damit endet, dass Robert von den beiden die Treppe hinuntergeworfen wird.²³⁶

In *Talladega Nights* und *The Other Guys* verhält es sich ähnlich wie in *Step Brothers*. Durch eine stärkere Verankerung der Geschichten in einer realen Welt, wirkt der Slapstick niemals so frei und anarchistisch wie in *Anchorman*, auch wenn er stark überzeichnet dargestellt wird. Wenn Will Ferrell alias Ricky Bobby nach seinem Unfall von einem imaginären Feuer angetrieben über die Rennbahn rennt und dabei nach Hilfe von Gott und Tom Cruise ruft, bis ihm schließlich Cal Naughton Jr. zur Rettung eilt, ist der Effekt des typischen McKay-Wahnsinns zu spüren. Vor allem, wenn Ricky, soeben noch im Rennanzug, plötzlich in seiner Unterwäsche über die Rennbahn läuft und der Film das ironisch kommentiert, indem ein Rennkommentator sagt, „But how did he get down to his underwear that fast?“²³⁷ Ferrell setzt seinen Körper hier, ähnlich wie in der Schlafwandelszene in *Step Brothers*, voll ein, schlingert mit den Händen, läuft wild umher und schlägt um sich. Wenn er einen typischen Slapstick-Stil sein eigen nennen kann, dann eben dieser des unkontrolliert und wild ausufernden „Um-sich-Schlagens“.

²³⁴ Vgl. *Step Brothers* (USA 2008), 00:08:25 – 00:08:40.

²³⁵ Vgl. *Step Brothers* (USA 2008), 00:21:45 – 00:22:46.

²³⁶ Vgl. *Step Brothers* (USA 2008), 01:00:28 – 01:02:49.

²³⁷ Vgl. *Talladega Nights: The Ballad of Ricky Bobby* (USA 2006), 00:39:30 – 00:40:53.

In *The Other Guys* setzt McKay, außer im völlig überzogenen Anfang des Films, in welchem Danson und Highsmith in unglaublich übertriebener Slapstick-Manier ihren Kriminalfall lösen, vor allem auf den von Alan Dale angesprochenen verbalen Slapstick.

“Verbal slapstick also has characteristic gags, such as the sarcastic aside, the comeback that turns the first speaker’s words around [...], insipid verbosity that turns the speaker’s own words against himself, orotundity [...], one-liners, puns, vivid slang, outrageous metaphors, double entendres, nonsequiturs, malapropisms, mispronunciations, getting names wrong, and foreign accents, all of which predate the movies and none of which waited for talking pictures to reach the screen.”²³⁸

Diese Form entpuppt sich als die dominante Slapstick-Form in Adam McKays Filmen. Nach Dale bezieht sie sich generell auf extrem schnell gesprochene Dialoge,²³⁹ wie sie in den Screwball-Komödien der 1930er und 1940er-Jahren ihren Ursprung fanden. Beispiele wären Frank Capras *It Happened One Night*²⁴⁰ oder Howards Hawks’ *His Girl Friday*²⁴¹ mit Cary Grant und Rosalind Russell in den Hauptrollen. In McKays Filmen kommt dieses Hin und Her schneller Dialoge durchaus zum Vorschein. So geraten Allen Gamble und Terry Hoitz gleich zu Beginn von *The Other Guys* genau in dieser Form aneinander. Zugleich wird in dieser Szene von Allen auch eine unglaublich hanebüchene Metapher verwendet, um seinen Standpunkt gegenüber Terry klar zu machen.²⁴² Später, die beiden stecken mitten in ihren Ermittlungen, treffen sie auf eine Ex-Frau von Allen, die mittlerweile einen neuen Mann hat. Während ihrer Unterhaltung kommt es zu einem ungewöhnlichen Bruch, wenn Terry statt “Christinith” nur „Christine“ sagt. Sowohl Christinith als auch ihr Mann drehen an dieser Stelle komplett durch und schreien Terry an, der überhaupt nicht mit so etwas gerechnet hat.²⁴³ Als Zuschauer sind wir ebenso verduzt. Ein verbales Überraschungsmoment. Bei seiner ersten Begegnung mit Allens Frau, Sheila, fragt Terry völlig perplex, “Who are you?”, nur um sich mit der Antwort, dass sie Allens Frau ist, nicht abzufinden und die Frage noch vier Mal zu stellen, ohne dabei auf Allen zu achten.²⁴⁴

²³⁸ Dale, *Comedy is a Man in Trouble* (2000), S. 6.

²³⁹ Vgl. Dale, *Comedy is a Man in Trouble* (2000), S. 6.

²⁴⁰ *It Happened One Night*, Regie: Frank Capra, USA 1934.

²⁴¹ *His Girl Friday*, Regie: Howard Hawks, USA 1940.

²⁴² Vgl. *The Other Guys* (USA 2010), 00:05:40 – 00:06:52.

²⁴³ Vgl. *The Other Guys* (USA 2010), 00:35:20 – 00:35:31.

²⁴⁴ Vgl. *The Other Guys* (USA 2010), 00:26:45 – 00:27:07.

In *Anchorman* sieht man bereits im Vorspann das Potential des verbalen Slapstick. In einer Montage sieht man Ron, wie er für kurz bevor stehende Sendungen an seiner Aussprache arbeitet, indem er in hohem Tempo allerlei Alliterationen und eigene Wortschöpfungen „ausspuckt“. Dabei sagt er unter anderem auch Namen falsch.²⁴⁵ Die bereits früher besprochene Szene, in der Ron bei seiner Poolparty versucht, Veronica für sich zu gewinnen, und sich dabei äußerst ungeschickt und dreist anstellt, er noch einmal von vorne beginnt und das gleiche noch ein weiteres Mal zustande bringt, ist ebenfalls ein gutes Beispiel, da sich hier die sprachliche Ungewandtheit auch noch gegen Ron, den Sprecher selbst, wendet.²⁴⁶ In einer Szene, er und Veronica haben sich zu ihrem Rendezvous verabredet, befinden sich die beiden im Auto auf einem Hügel, von welchem aus sie einen wunderbaren Blick über San Diego haben. Dann fängt Ron an eine vollkommen hirnrissige Geschichte über die Ursprünge der Stadt zu erzählen: “Discovered by the germans in 1904. They named it San Diago, which of course in german means a whale’s vagina.” Daraufhin sagt Veronica, dass das keineswegs stimmen kann und Ron gibt schließlich zu, dass er sie nur beeindrucken wollte, und vermutlich niemand weiß, warum die Stadt San Diego heißt. Dann folgt ein weitere abwegige Geschichte. Ron sagt: “Scholars maintain that the translation was lost hundreds of years ago”.²⁴⁷ Der Film spielt damit, dass Dinge zunächst ausgesprochen werden, dann zurückgezogen werden, nur um sie dann noch einmal auszusprechen, und das sogar mit Nachdruck. Rons fälschliche Verwendung der Redewendung “When in Rome, do as the Romans do”²⁴⁸ passt ebenfalls in das Muster der charakteristischen Gags des verbalen Slapstick. Eine letzte Szene die ich beschreiben möchte, spielt sich ungefähr in der Mitte des Films ab. Nachdem Rons Hund Baxter von einer Autobahnbrücke gekickt wurde, ruft Ron in der Fernsehstation an, um seiner Trauer darüber Ausdruck zu verleihen, doch alles was er rausbekommt, sind Schreie. Brian Fantana versteht ihn nicht, und bekommt auf sein “what” nur noch wilderes Geschrei zu hören. Dann folgt die Metapher, “I’m in a glass case of emotion!”, passenderweise, da

²⁴⁵ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:01:42 – 00:03:11.

²⁴⁶ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:09:36 – 00:11:03.

²⁴⁷ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:28:52 – 00:29:22.

²⁴⁸ Das englische Sprichwort lässt sich am besten mit „Andere Länder, andere Sitten“ übersetzen und bedeutet in dieser Szene so viel wie, „wenn man schon mal in einer guten Bar ist, dann sollte man auch richtig trinken bzw. sich einen richtigen Drink bestellen“.

sich Ron in diesem Moment in einer Telefonzelle befindet.²⁴⁹ Hier treibt Will Ferrell seinen ostentativen Schauspielstil auf die Spitze. Nicht einmal mehr eindeutige Worte bekommen wir zu hören, sondern nur noch Gebrabbel. Und einmal mehr wird mit den Erwartungen des Zuschauer gespielt, der nach Rons “Let me say something” klare Worte oder Aussagen erwartet, aber mit Geheul und Geschrei dauerbombardiert wird.

Talladega Nights nutzt die sprachlichen Fähigkeiten seiner Darsteller in Form von akzentuiertem Slang. Will Ferrell und Co. sprechen im texanischen, tief in der US-amerikanischen Kultur verhafteten, Jargon. Zu bestem Nutzen kommt dieser Jargon beim Tischgebet nach ungefähr 15 Minuten des Films, bei welchem Ferrell alias Ricky Bobby schnell spricht und den Slang fast schon als künstliche Sprechweise enttarnt.²⁵⁰ Dementsprechend übertrieben ist auch Sacha Baron Cohens französischer Akzent. Und auch dies kommentiert der Film selbst, wenn Ricky Bobby nach dem ersten Auftreten von Jean Girard sagt, “I can’t understand a word you’ve said the whole time” und Cal darauf sagt, “Did you eat peanut butter or something?” Das Ganze mündet schließlich auch noch in einer Art Missverständnis, wenn Girard auf Rickys Frage, ob er Franzose sei, mit „oui“ antwortet, Ricky aber “we” versteht und dann sagt, dass sie keine Franzosen, sondern Amerikaner sind.²⁵¹

In *Step Brothers* kommt es ebenfalls zu verbalen Missverständnissen. Als Brennan und Dale zu ihrem ersten Vorstellungsgespräch eingeladen sind, sagt ihnen die für sie zuständige Frau, dass sie “Pam” heißt. Brennan nennt sie darauf “Pan”, worauf sie wiederum sagt, dass sie “Pam” heißt. Er fragt darauf, “Are you saying Pan or Pam?” und sie antwortet mit “Pam”. Das Gespräch geht noch weiter, als sich Dale einschaltet und glaubt bei der Angelegenheit helfen zu können, und kurz darauf sagen sie alle drei den Namen gleichzeitig und buchstabieren ihn sogar gemeinsam, wobei auch so abwegige Namensschöpfungen wie “Pand” aufkommen.²⁵² Ansonsten kommt es in *Step Brothers* zu McKay – typischen Schrei-Tiraden, in denen Will Ferrell seinem ausgestellten Schauspiel-Stil freien Lauf lässt.²⁵³

²⁴⁹ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:47:02 – 00:48:00.

²⁵⁰ Vgl. *Talladega Nights: The Ballad of Ricky Bobby* (USA 2006), 00:13:33 – 00:15:55.

²⁵¹ Vgl. *Talladega Nights: The Ballad of Ricky Bobby* (USA 2006), 00:25:07 – 00:25:50.

²⁵² Vgl. *Step Brothers* (USA 2008), 00:36:11 – 00:37:04.

²⁵³ Vgl. *Step Brothers* (USA 2008), 00:56:11 – 00:56:40.

Slapstick findet sowohl in klassischer physischer, als auch verbaler Art in den Filmen von Adam McKay Platz. Durch seine sehr robuste, große und animalische Erscheinung, sind es bei Will Ferrell aber weniger die filigranen physischen Slapstick-Momente, die sein Spiel auszeichnen, sondern mehr die groben Momente, die sich meist auf Schlägereien bzw. kämpferische Auseinandersetzungen mit anderen Personen beschränken. Jedoch nutzt er seinen Körperbau auch dazu, filigranes Verhalten zu imitieren und es dadurch zu parodieren. Bei den Nebendarstellern verhält es sich genauso, egal ob es sich um das Nachrichtenteam in *Anchorman*, John C. Reilly in *Talladega Nights* und *Step Brothers*, oder Mark Wahlberg in *The Other Guys*, handelt. Verbaler Slapstick kommt in den vier Filmen aber vollkommen zur Geltung. Die von Alan Dale angesprochenen charakteristischen Gags finden so gut wie alle ihren Platz, wobei das Spiel mit verbalen Missverständnissen und repetitivem Gesprächsverhalten dominiert.

4.3 Misdirection & Extraneous Inclusion

In seinem Buch *Film Parody* hat sich Dan Harries mit der Frage auseinandergesetzt, inwiefern die Parodie im Laufe ihrer Entstehung eine autarke Tradition und einen eigenen Filmkanon entwickelt hat, in welchem nach „eigenen Regeln gespielt“ wird und spezielle, typisch parodistische Elemente genutzt werden. Adam McKays Filme sind keine Parodien im klassischen Sinne, als was man beispielsweise die Filme von Mel Brooks oder dem Team „Zucker, Abrahams, Zucker“ bezeichnen würde. Jedoch tragen auch sie parodistische Elemente in sich. Harries nennt in seinem Buch das Element der Misdirection, der Irreführung des Zuschauers. Eine spezielle Art und Weise diese zum Ausdruck zu bringen, ist über den Dialog:

“One of the ways this is achieved is through the use of overly correct grammar in a grammatically incorrect context to misdirect the viewer. Here, the target text can be disrupted by casually following its established dialogue patterns, only to jolt the viewer with a valid dialogue inter-play that is made ridiculous solely by the viewer’s expectations.”²⁵⁴

Es ist also ein Spiel mit den Erwartungen des Zuschauers. Harries nennt ein Beispiel aus der Komödie *Airplane!*²⁵⁵, aus dem Jahr 1980:

²⁵⁴ Dan Harries, *Film Parody*. London: bfi Publishing 2000, S. 63.

²⁵⁵ *Airplane!*, Regie: Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker, USA 1980.

“[...] one scene features a doctor, attending to a sick passenger, stating ‚We’ve got to get him to a hospital‘, to which the flight attendant asks, ‚A hospital? What is it?‘ Correctly responding, yet in a manner outside the established pattern, he replies, ‚A large white building with doctors and nurses inside, but that’s not important now.‘ A similar example occurs later in the film as a passenger takes over the plane’s controls. Another character proceeds to ask him, ‚Surely you can land this plane?‘ to which he replies, ‚Yes I can, and stop calling me Shirley!’”²⁵⁶

In *Anchorman* nutzt Adam McKay ebenfalls diese Methode, um mit dem Zuschauer zu spielen. Als Ron zu Beginn des Films bei einer Party des Fernsehsenders zum ersten Mal auf Veronica Corningstone trifft, sagt er: “I don’t usually do this, but I felt compelled to tell you something. You have an absolutely breathtaking heinie. I mean, that thing is good. I want to be friends with it.” Darauf sagt sie, “Well, you certainly know how to compliment a woman. Now, if you’ll excuse me”, und versucht darauf zu gehen.²⁵⁷ Ron versteht zunächst nicht, was los ist, fragt sie dann aber, ob er nochmal von vorne anfangen darf. Als Zuschauer denken wir an dieser Stelle natürlich, dass er sich jetzt etwas besser anstellt und bei seiner Anmache subtiler vorgeht, jedoch sagt er, „I wanna say something. I’m gonna put it out there. If you like it, you can take it. If you don’t, send it right back. I wanna be on you“, womit er praktisch nochmal das gleiche, nochmal so rüde sagt und sich Veronica verabschiedet. Danach wird das Spiel gleich noch einmal gespielt und Ron scheint jetzt endlich begriffen zu haben, dass es so einfach nicht geht. Doch er sagt ein weiteres Mal mit Selbstverständlichkeit, “I wanna be on you.”²⁵⁸ Als Zuschauer rechnet man keineswegs damit, dass Ron mehrmals die gleiche unangebrachte Aktion bringt.

Am nächsten Tag findet eine Sitzung des Nachrichtenteams statt und Chef Ed Harkin redet davon, dass der Konzern mehr “Diversity” (Vielfalt) im Nachrichtenteam fordert. Champ Kind sagt darauf, “What in the Hell’s diversity?”, worauf Ron wieder mit einer unglaublichen Selbstverständlichkeit antwortet, “Well, I could be wrong, but I believe diversity is an old, old wooden ship that was used during the civil war era.”²⁵⁹ Ron antwortet hier kompletten Nonsens. Die von Harries angesprochene Misdirection, wie sie in *Airplane!* vorkommt, geht zwar in eine etwas andere Richtung, jedoch wird der Zuschauer auch im Fall von *Anchorman* durch den Dialog in eine falsche Richtung

²⁵⁶ Harries, *Film Parody* (2000), S. 63.

²⁵⁷ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:10:00.

²⁵⁸ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:11:00.

²⁵⁹ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:13:38.

geleitet. Mit einer Antwort wie der von Ron, kann man einfach nicht rechnen. Es findet eine „Disruption“, ein Bruch, statt.

An einer weiteren Stelle, kurz nach der Schlacht der Nachrichtensender, ist die Channel 4 Truppe wieder im Büro von Ron und sie reden über das Geschehene. Brick erzählt davon, dass er einem Mann direkt ins Herz gestochen hat: „There were horses and a man on fire and I killed a guy with a trident“. Darauf antwortet Ron plötzlich ganz ernst, „Brick, I’ve been meaning to talk to you about that. You should find yourself a safe house or a relative close by. Lay low for a while, because you’re probably wanted for murder.“²⁶⁰ Plötzlich wird Realismus in einen ansonsten völlig surrealistischen Film eingebaut. Es findet ein Bruch in der Erzählweise statt, der jedoch auch genauso in das surreale Gesamtbild des Films passt. Die Schlacht selbst kann ebenfalls als Misdirection genannt werden, rechnet am Anfang doch keiner damit, dass die Dinge sich so entwickeln, wie sie es tun.

Anchorman verwendet in diesem Zusammenhang auch die Methode des „auf das Offensichtliche hinweisen bzw. es wiederholen“. Gleich zu Beginn von *Anchorman*, während der ersten Nachrichtenübertragung, wird ein Beitrag über ein Wasserski-fahrendes Eichhörnchen gezeigt. Alle sehen dieses Eichhörnchen und wie es fährt. Die Kamera zeigt wieder Ron und er sagt, „How ‘bout that? That squirrel can water-ski.“²⁶¹ Der Gag wird verdoppelt und zeigt Rons kindische und einfältige Ader, aber auch sein komplett ehrliches Lachen über etwas seiner Meinung nach Komisches.

Eine weitere interessante Methode der Misdirection findet gleich zu Beginn des Films in Form einer Texteinblendung statt: „The following is based on actual events. Only the names, locations and events have been changed.“²⁶² Harries schreibt dazu:

“Such narrative misdirection works not only to signal a disruption of the logonomic system, but also to acknowledge such disruption by downplaying the seriousness of the film presentation.“²⁶³

Die Extraneous Inclusion ist ein spezieller Begriff, der ebenfalls auf Dan Harries zurückgeht.

²⁶⁰ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 01:01:55.

²⁶¹ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:04:50.

²⁶² Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:23:00.

²⁶³ Harries, *Film Parody* (2000), S. 68.

“Film parodies often disrupt expected conventional systems associations through the method of ‚extraneous inclusion‘. This parodic method operates by inserting ‘foreign’ lexical units into a conventionalized syntax or through the inclusion of narrative scenes that fall outside of the target text’s general conventions.”²⁶⁴

Harries benutzt diesen Begriff vor allem im Zusammenhang mit klassischen Filmparodien wie *Blazing Saddles*²⁶⁵ von Mel Brooks oder *Hot Shots!*²⁶⁶ von Jim Abrahams. Es geht ihm dabei um den Einbezug von etwas Fremdem, das nicht in die Form des Films passt, so zum Beispiel eine Mautstelle mitten in der Wüste in *Blazing Saddles*. Ich möchte den Begriff etwas allgemeiner fassen, ihn als Fremdeinwirkung generell anwenden und in Zusammenhang mit der Misdirection bringen, denn die beiden Begriffe ergänzen sich. Nach ihrem Rendezvous landen Ron und Veronica bei Ron im Bett. Sie sagt zu ihm, “Take me to pleasure town!”, woraufhin er mit “Oh, we’re going there!” antwortet und der Film in eine Animationssequenz wechselt. Wir befinden uns in besagtem “Pleasure Town”, einer Stadt voller Farben und Spaß, die an die Toon-City in *Who Framed Roger Rabbit*²⁶⁷ erinnert. Dieser Bruch in der Erzählung stellt ein weiteres Mal etwas dar, womit der Zuschauer keineswegs rechnet, eine Animation, etwas Fremdes, mitten im Spielfilm. Das konventionelle System des Films wird unterbrochen.

4.4 Popkulturelle Anspielungen & Gesellschaftskritik

„Unter *Populärkultur* oder kurz *Popkultur* wird insbesondere seit den 1950ern derjenige kommerzialisierte, gesellschaftliche Bereich verstanden, der Themen industriell produziert, massenmedial vermittelt und durch zahlenmäßig überwiegende Bevölkerungsgruppen – egal, welcher Schicht oder Klasse zugehörig – mit Vergnügen genutzt und weiterverarbeitet wird, bis hin zur Produktion neuer Medienangebote. [...] Sowohl die Kommodifizierung der Themen, Gegenstände und Akteure der Popkultur als auch die Strategien und Taktiken der alltäglichen Produktion und Rezeption von Kommunikationsangeboten in vor allem Musik, Kunst, Literatur, Medien (Film, TV, Computer/Internet, Games, Comic etc.) machen den Bereich der Popkultur – auch und insbesondere für Werbe- und Konsumindustrie – zu einem Seismographen für gesamtgesellschaftliche Entwicklungen.“²⁶⁸

²⁶⁴ Harries, *Film Parody* (2000), S. 77.

²⁶⁵ *Blazing Saddles*, Regie: Mel Brooks, USA 1974.

²⁶⁶ *Hot Shots!*, Regie: Jim Abrahams, USA 1991.

²⁶⁷ *Who Framed Roger Rabbit*, Regie: Robert Zemeckis, USA 1988.

²⁶⁸ Hans J. Wulff/Theo Bender (Hg.), *Lexikon der Filmbegriffe*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/> 2003ff, 22.06.2013.

„America is all about speed. Hot, nasty, badass speed.“²⁶⁹

Adam McKay möchte dem Zuschauer mit seinen Filmen keine Lektion erteilen oder ihn in politischen Fragen unterrichten oder gar belehren. Jedoch tragen sie parodistische und gesellschaftskritische Aspekte in sich, die mal mehr und mal weniger offensichtlich veranschaulicht werden. McKay selbst sprach in einem Interview zu seinem Film *The Other Guys* über die politischen Bezüge in seinen Filmen:

“I would argue that *Anchorman* and *Talladega Nights*, as silly as they are, there are some axes to grind in those movies. In this case [*The Other Guys*] because we were doing it about financial fraud and the banks and all that stuff it had to be more overt. The trick with this always is that you don’t want it to go down like bad medicine. The trick of it is that whenever it’s popping up it feels like it’s part of the story; we don’t ever want to be preachy with it. I just said to [our end credits company] is there a way to do something with all these shocking statistics that is poppy and fun and doesn’t feel like ‘Listen to this!’ If you just go political you lose a lot of other good stuff. It’s always bigger than that. But yeah, we always talk about that with our movies. There’s always a little of that going on. I think it’s connected to the world. I don’t think politics is separate. We talk about where the country is – believe it or not even with *Step Brothers* we talked about it. We were like, ‘God our whole country is a bunch of grown up kids.’ Including myself! I play video games. That was sort of part of the idea of that as well. But this one is more overt.“²⁷⁰

McKay spricht in diesem Zusammenhang von der etwas offensichtlicher gestalteten politischen Herangehensweise in *The Other Guys*, in welchem Finanzskandale und die Weltwirtschaftskrise Thema sind. Im Abspann des Films werden zur Zeit der Entstehung des Films aktuelle statistische Angaben anhand von Diagrammen angezeigt. Doch er sagt auch, dass selbst bei *Step Brothers* ein Bezug zur aktuellen Lage des Staates hergestellt werden kann. Ähnlich verhält es sich meiner Meinung nach auch mit *Talladega Nights: The Ballad of Ricky Bobby*. Hier allerdings sind die Figuren nicht als Kinder im Erwachsenenkörper ausgezeichnet, sondern es sind vermeintlich starke Männerfiguren, die sich in ihrer Kindlichkeit und Naivität hinter dem American Dream verstecken.

²⁶⁹ „Fake“-Zitat zu Beginn von *Talladega Nights: The Ballad of Ricky Bobby*, das als von Eleanor Roosevelt gesprochen ausgegeben wird.

²⁷⁰ Devin Faraci, „The Chud Interview: Adam McKay (The Other Guys)“, Interview mit Adam McKay, chud.com, Hg. Nick Nunziata, <http://www.chud.com/24681/the-chud-interview-adam-mckay-the-other-guys/> 2010, 03.07.2013.

“For those still clinging to the notion that the United States is divided into Red and Blue, Nascar and Hollywood would seem to dwell on opposite sides of the cultural divide. *Talladega Nights: The Ballad of Ricky Bobby* is hardly the first movie to challenge this simple-minded view of American popular culture [...] but it does an admirably thorough job of debunking it.”²⁷¹

Die „einfältige Sicht“ auf die amerikanische Popkultur von der A.O. Scott in seiner Filmkritik zu *Talladega Nights* spricht, welche schließlich die Einfalt des Staates selbst widerspiegelt, ist Adam McKays Spezialgebiet. Hauptfiguren die sich komplett selbstüberschätzen, ihre eigene Person ständig potenzieren und dabei in einer Welt leben, die nach ihren Regeln zu spielen scheint. In *Talladega Nights* ist es die eindeutige Abrechnung mit einer Kultur und Gesellschaft, die nur von Fast-Food lebt, nichts anderes als Gewinner anerkennt und respektlos mit dem Alter und Autoritäten umgeht, die im Fokus steht. Vollgepflastert mit Werbung wirkt er ebenso wie ein satirischer Seitenhieb auf all jene Filme, die versuchen ihr Product-Placement subtil in die Inszenierung einzuweben, dabei aber hoffnungslos scheitern.

Popkulturelle Bezüge stellen für Adam McKay das Bindeglied zur Verballhornung der US-amerikanischen Gesellschaft, ihrer Werte und Handlungen dar. Die kindischen Erwachsenen, die Naivlinge, die durch seine Filme streifen, können nur aus einer Gesellschaft stammen, die diese auch zulässt. Ron Burgundy ist in seiner grenzenlosen Selbstüberschätzung und Ahnungslosigkeit gleichzeitig auch der Mann, der den Menschen die Nachrichten bringt. Ein Mensch, dem man Vertrauen schenkt. Und wie steht es so schön geschrieben auf einem Plakat zu Beginn des Films: “If Ron Burgundy says it, it’s the truth!”²⁷² Mit seinen Kollegen verhält es sich nicht anders. Und die Menschen glauben alles was sie zu sehen und hören bekommen. Die ersten Worte eines Babys sind nicht etwa „Mama“, sondern “Ron Burgundy”²⁷³. Die Beiträge, die dann während der Nachrichten gezeigt werden, sind aber nicht etwa weltbewegende Ereignisse, sondern blanker Unsinn. Beispielsweise ein Eichhörnchen, das Wasserski fährt, oder eine Modenschau, in welcher Katzen als Models agieren. Und die Welt steht still, wenn diese völlig kindische Truppe diese Nachrichten sendet. McKays Absicht ist eindeutig und wenig unterschwellig. Egal was gesendet wird, sobald es als große

²⁷¹ A. O. Scott, „Talladega Nights: The Men Are Rowdy, the Cars Are Fast and the Product Placement is Extreme“, *The New York Times*, Hg. Arthur Ochs Sulzberger Jr., http://movies.nytimes.com/2006/08/04/movies/04tall.html?_r=0 2006, 07.07.2013.

²⁷² Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:03:25.

²⁷³ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:04:16.

Nachricht verkauft wird, schauen es sich die Menschen an. Die Gesellschaft ist dabei schon so „verblödet“, dass sie selbst gar nicht merkt, was für einen Schwachsinn sie sendet. Und trotzdem wirkt dieser Schwachsinn in gewisser Weise erheiternd, denn schlechte Nachrichten gibt es zuhauf, warum also nicht mal erfreuliche Beiträge senden.

Der Lebensstil, der von den Nachrichtenleuten gelebt wird, wird in *Anchorman* selbstverständlich auch in überspitzter Manier dargestellt. Pool-Partys, Saufgelage, jede Menge Frauen und der obligatorische Black-Out am nächsten Tag sind dabei nur einige wenige Darstellungsweisen, die McKay nutzt, um in gewisser Weise auch den Lebensstil der „70ies“ auf den Arm zu nehmen. Das Leben ist für die Jungs vom Nachrichtensender eine große Party. Hauptsache die Frisur sitzt und die Quoten stimmen. Auf die Frage, ob Ron Burgundy seit 2004 an Relevanz hinzugewonnen hat, antwortete Adam McKay in einem Interview:

“It’s crazy — *Anchorman* is a movie that certainly fit the time when it came out and every year it gets more and more relevant. Part of what inspired the movie was just how ridiculous the news had become. It was all ratings driven. The people were getting better and better looking. The weather women were getting outrageously beautiful. It was all about the voice and the hair. Since we made the movie it’s gone even more so in that direction. We talk about all these anchormen on the air now and they’re all kind of Ron Burgundy-esque guys. So yes, sadly, the character has gotten more and more relevant as the news has gotten to be nothing more than a ratings-driven profit machine that is never going to examine any of the real power in this country. The ridiculousness of *Anchorman* got less and less observed.”²⁷⁴

In *The Other Guys* wird das Motiv des Nachrichtensenders auf das des Polizeipräsidiums übertragen. Auch hier herrschen Zustände und arbeiten Personen, denen man eigentlich niemals einen solch vertrauenswürdigen Job anvertrauen würde. Neben Gamble und Hoitz sind es aber vor allem die Kollegen und auch der Chef des Präsidiums, die nur wenig Ernsthaftigkeit an den Tag legen und ahnungslos wirken. Und diesen Menschen überlässt man es, Verbrechen aufzuklären und eventuell sogar Finanzskandale aufzudecken. McKays Aussage über die “grown up kids” aus obigem Zitat, trifft also auch hier zu. Neben dem gesellschaftlichen Inhalt, funktioniert *The Other Guys* aber auch als „Buddy-Cop“-Film, der in der amerikanischen Filmindustrie

²⁷⁴ David Sirota, „Anchorman’s new relevance“, Interview mit Adam McKay, *Salon.com*, Hg. Salon Media Group, http://www.salon.com/2012/04/09/anchormans_new_relevance/ 2012, 12.07.2013.

schon eine lange Tradition besitzt.²⁷⁵ In diesem Fall ist es die Mischung aus ambitioniertem Polizist und ängstlichem Polizist, die die Straßen unsicher macht. In der Regel wechseln die Rollen der „Buddys“ im Laufe des Films, sodass der einstmals ängstliche und zurückhaltende Polizist der neue Aggressor wird und der ursprünglich ambitionierte nur verduzt zuschaut. Zu einer solchen Situation kommt es auch in *The Other Guys*²⁷⁶.

Adam McKays Filme sind keine rein gesellschaftskritischen Filme, die ihren Fokus ganz speziell auf ein bestimmtes Motiv oder eine bestimmte gesellschaftliche Lage legen, um so dem Zuschauer eine Botschaft zu überbringen, die er dann mit nach Hause mitnehmen und diskutieren kann. Vielmehr bietet er durch seinen Inszenierungsstil und seine Charaktere einen allgemeinen „Pool des Wahnsinns“, der uns zeigen soll, wie menschlich (und somit auch verrückt), Personen, auch jene in verantwortungsvollen Positionen, tatsächlich sein können. Wie sie sich verhalten, wenn sie sich nicht verstellen, und wie sie genau das sagen, was sie denken.²⁷⁷ Und diese Menschen gibt es überall. Dadurch schlägt er zwar auch die Brücke zu einer Auseinandersetzung mit der Gesellschaft, jedoch steht diese nie im Zentrum seiner Aussage.

4.5 Magischer Realismus

“Magic Realism: ‚[F]iction that does not distinguish between realistic and nonrealistic events, fiction in which the supernatural, the mythical, or the implausible are assimilated to the cognitive structure of reality without a perceptive break in the narrator’s or character’s consciousness.”²⁷⁸

Als kleinen Exkurs möchte ich an dieser Stelle das Thema des magischen Realismus ansprechen. Es ist interessant, wie Adam McKay Aspekte des Fantastischen, Übernatürlichen und Märchenhaften in seinen Film *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* einbaut. Alejo Carpentier, dessen Roman *Das Reich von dieser Welt* von 1949 das Konzept des sogenannten „real maravilloso“, des „wunderbar wirklichen“, veranschaulicht, schreibt in seinem Vorwort, dass dieses wunderbar Wirkliche, „die

²⁷⁵ Berühmte Beispiele sind *48 Hours* und *Another 48 Hours* mit Eddie Murphy und Nick Nolte oder die *Lethal Weapon* Filme mit Mel Gibson und Danny Glover.

²⁷⁶ Vgl. *The Other Guys* (USA 2010), 01:05:55 – 01:06:28.

²⁷⁷ Vgl. Drew McWeeny, „Adam McKay discusses ‘The Other Guys’ and what makes him laugh“, Interview mit Adam McKay, *hitfix.com*, Hg. Gregory Ellwood, <http://www.hitfix.com/blogs/motion-captured/posts/the-m-c-interview-adam-mckay-on-the-other-guys> 2010, 12.07.2013.

²⁷⁸ Joan Mellen, *Magic Realism*. Detroit, New York, u.a.: Gale 2001 (Orig. *Dictionary of Twentieth Century Culture: Hispanic Culture of South America*, Detroit: Manly/Gale 1995, S. 1.

„Einbettung des Wunderbaren in den Alltag, bedeute.“²⁷⁹ Dabei aber wird dieses Wunderbare jederzeit als etwas Selbstverständliches erachtet. Die Differenzierung zwischen dem auf Franz Roh zurückgehenden Begriff und den in den 1940ern und 1950ern weiterentwickelten Begriffen ist dabei wichtig. Während Roh den magischen Realismus als ein Konzept sieht, in welchem das „Geheimnis nicht in die repräsentierte Welt übergeht, sondern sich in ihr versteckt“²⁸⁰, beschreibt Salman Rushdie, einer der wichtigsten Autoren des magischen Realismus, diesen als “commingling of the improbable and the mundane”²⁸¹. Schauen wir auf *Anchorman*, treffen die Definitionen von Carpentier und Rushdie zu. Im Laufe dieser Arbeit habe ich bereits mehrfach beschrieben, in was für einer seltsamen Welt *Anchorman* tatsächlich spielt. Die gesamte Welt ist eine Kinderwelt ohne echte Autoritätsfiguren. Jeder kann und darf alles machen, was er möchte und dabei sogar fantastische Dinge vollbringen. Als erstes Beispiel nenne ich hier die Beziehung zwischen Ron Burgundy und seinem Hund Baxter. Die beiden unterhalten und verstehen sich.²⁸² Ein Element, das vor allem in Fabeln und Märchen vorkommt. Die vielleicht bekannteste Interaktion zwischen Mensch und Tier in einem Märchen findet in *Rotkäppchen* statt, in welchem die Protagonistin mit dem bösen Wolf spricht. In Fabeln sind Tiere die Hauptfiguren, wie zum Beispiel bei den Bremer Stadtmusikanten. Am Ende von *Anchorman* übernimmt Hund Baxter eine Hauptrolle, indem er das Channel 4-Newsteam vor den Bären im Zoogehege rettet. Er spricht mit einem Bären und überredet diesen zum Rückzug.²⁸³ Ein fantastisches Element, das in der Welt des Films aber als selbstverständlich angesehen wird. Und zugleich ein Happy End, das es so nur im Märchen gibt.

Die Schlacht der Nachrichtensender trägt in ihrer gesamten Entartung auch Züge des magischen Realismus, wird auch sie keineswegs als etwas Abnormales wahrgenommen. In dieser Welt ist alles möglich. Und so auch für die Figuren selbst. Bereits früher in dieser Arbeit habe ich Ron Burgundys Auftritt in der Jazz Bar angesprochen. Er zaubert eine Querflöte aus seinem Ärmel und fängt an, zu spielen. Hier kann man das

²⁷⁹ Vgl. Alejo Carpentier, *Das Reich von dieser Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 8.

²⁸⁰ Franz Roh, *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann 1925, S. 15.

²⁸¹ Maggie Ann Bowers, *Magic(al) Realism*, New York: Routledge 2004, S. 3.

²⁸² Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:11:28 – 00:12:24.

²⁸³ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 01:21:30 – 01:21:58.

„Magische“ des magischen Realismus also durchaus wörtlich nehmen.²⁸⁴ Zudem treibt er sein „Unwesen“ mit der Querflöte dann auch kurzzeitig auf der Toilette, wo er, mit dem Rücken auf dem Boden rutschend, plötzlich in einer WC-Kabine auftaucht.²⁸⁵ Die Nähe zur Fantastik ist dabei durchaus gegeben, jedoch unterscheiden sich die beiden Begrifflichkeiten essentiell:

„Der Magische Realismus integriert Übersinnliches, Rätselhaftes oder Geheimnisvolles in eine alltägliche Erfahrungswirklichkeit, ohne diese aufbrechen zu wollen. Der Leser gerät dadurch niemals in eine „Schocksituation“, wie sie die Fantastik hervorbringt. In der Fantastik wird durch unerklärliche Vorkommnisse das bestehende Ordnungssystem durchbrochen, die Sicherheit der Welt geht verloren. Während der Leser Magie und Zauberei im Märchen als Teil eines Realitätssystems problemlos akzeptieren kann (ähnlich auch im Magischen Realismus), wird ihm in fantastischer Literatur ein solches System verweigert – er trifft auf ein sogenanntes „Nichtsystem“. Aufgrund der Informationen aus dem Text kann er hier nicht mehr entscheiden, ob das Beschriebene eine Täuschung, ein Traum, eine Drogenhalluzination oder „wahr“ ist.“²⁸⁶

In *Anchorman* ist alles „wahr“, das Ordnungssystem wird nicht durchbrochen, denn die Filmwelt ist ein in sich geschlossenes System. Und als Zuschauer erkennt man dieses System an, ohne Fragen zu stellen. Maggy Ann Bowers schreibt, dass es eine einzigartige Eigenschaft des magischen Realismus sei, sich darauf zu verlassen, dass der Zuschauer dem Beispiel des Erzählers folge, und sowohl die realistische als auch die magische Perspektive auf die Realität gleichsam anerkenne.²⁸⁷

Als eindeutiges Beispiel dieser Anerkennung ist neben den bereits erwähnten Szenen aus *Anchorman* auch jene interessant, in der Ron Burgundy heruntergekommen und mit Vollbart in einer Bar sitzt und einen Anruf von seinem ehemaligen Chef erhält, durch welchen er erfährt, dass er wieder als Nachrichtensprecher gebraucht wird. Kurzerhand verschwindet er auf dem Herren-WC und kommt nach wenigen Sekunden frisch rasiert und sauber wie eh und je heraus. Um dann sein Nachrichtenteam zu versammeln, holt er wie aus dem Nichts eine große Muschel hervor und pustet in sie hinein. Es ertönt ein lautes Dröhnen und es werden Natur und Stadtbilder zwischengeschnitten, alles

²⁸⁴ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:31:24.

²⁸⁵ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 00:32:31.

²⁸⁶ Jasmin Hambsch, „Was ist Magischer Realismus. Eine Definition in Abgrenzung zur Fantastik“, suite101, Hg. Suite101.com Media Inc., <http://suite101.de/article/was-ist-magischer-realismus-a51430> 2009, 04.07.2013.

²⁸⁷ Vgl. Bowers, *Magic(al) Realism* (2004), S. 4.

unterlegt von wundersamer Musik. Danach sehen wir wieder Ron, der noch einmal nach seinem Team ruft. Und wie sich dann herausstellt war dieses schon die ganze Zeit im Raum neben ihm.²⁸⁸ Auch hier scheint wahre Magie am Werk gewesen zu sein, die wir in dieser Welt, genauso wie die Figuren selbst, einfach annehmen.

In den drei anderen Filmen von Adam McKay ist der magische Realismus nicht so stark ausgeprägt wie in *Anchorman*. In *The Other Guys* fällt er sogar fast komplett weg. *Talladega Nights* und *Step Brothers* zeigen ebenfalls nicht die ganz klaren Anzeichen von magischem Realismus, jedoch durchzieht beide Filme der Geist des leicht Befremdlichen und Übernatürlichen. Wenn Brennan und Dale in *Step Brothers* zu ihrem ersten Bewerbungsgespräch gehen, stoßen sie eine Person, die nicht wirklich in ihrem Weg steht, einfach zur Seite und einer anderen schlagen sie das Papier aus den Händen, obwohl diese nur unbeteiligt an ihnen vorbeigehen wollte.²⁸⁹ Der Film zeigt das Ganze in Zeitlupe, was den magischen Faktor etwas erhöht. Auch die Auseinandersetzung der beiden mit den Kindern vom Spielplatz wirkt außerordentlich befremdlich, aber keineswegs unnormale für die Diegese. Am Ende des Films rächen sich die beiden und verprügeln sämtliche Kinder. Hier springen Brennan und Dale mitunter in Zeitlupe in die Höhe, um Tritte zu verteilen. Hier ist der magische Realismus deutlich zu erkennen.²⁹⁰

“The propensity of magical realist texts to admit a plurality of worlds, means that they often situate themselves on liminal territory between or among those worlds—in phenomenal and spiritual regions where transformation, metamorphosis, dissolution are common, where magic is a branch of naturalism, or pragmatism.”²⁹¹

²⁸⁸ Vgl. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* (USA 2004), 01:15:46 – 01:16:35.

²⁸⁹ Vgl. *Step Brothers* (USA 2006), 00:35:53 – 00:35:58.

²⁹⁰ Vgl. *Step Brothers* (USA 2006), 01:27:18 – 01:28:24.

²⁹¹ Lois Parkinson Zamora/Wendy B. Faris (Hg.), *Magical Realism: theory, history, community*, Durham: Duke University Press 1997, S. 6.

5. Schlussbetrachtung

Zu Beginn dieser Arbeit stand die Frage im Raum, was die Filme von Adam McKay zu besonderen Filmen des Komödien-Genres macht. Eine einfach gestellte Frage, die einer komplexen Antwort bedurfte. Worauf basieren die Mechanismen, die *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy*, *Talladega Nights: The Ballad of Ricky Bobby*, *Step Brothers* und *The Other Guys* antreiben? Dabei ging es mir keineswegs darum, zu erörtern, was als lustig wahrgenommen wird und was nicht. Als Verehrer des Regisseurs Adam McKay und des Darstellers Will Ferrell, stellte ich mir einfach selbst die Frage, warum gerade ihre Filme so gut bei mir funktionieren und mich immer wieder zum Lachen und Zitieren bringen. Ein Grund, warum ich mir dieses Thema für die nun vorliegende Diplomarbeit ausgesucht habe. Am Anfang meiner Recherche stand das Buch *Comedian Comedy: A Tradition in Hollywood Film* von Steve Seidman, der sich Anfang der 1980er-Jahre mit der Tradition der Komiker-zentrierten Komödie auseinandersetzte. Dies als Grundlage nehmend, erweiterte sich meine Recherche zu den Werken von Henry Jenkins und William Paul, die die Theorien der Anarchistic Comedy und der Animal Comedy veröffentlichten. Anhand dieser drei Theorien kam ich schnell zu der Annahme, dass sich heutige Komödien stark auf diese beziehen und sich so eine Art Misch-Genre entwickelt hat, welches neue Ziele und neue Moralen verfolgt. Dabei habe ich die Theorien zunächst nacheinander erörtert und ihre Hauptmerkmale in den Vordergrund gestellt. Dadurch wurden mitunter Unterschiede, aber auch Ähnlichkeiten zwischen ihnen in Erfahrung gebracht. Die Worte von Kritikern und Unterstützern der einzelnen Theorien, fanden ebenso ihren Platz.

Im nächsten Arbeitsschritt konnte ich schließlich feststellen, dass sich anhand der Filme von Adam McKay, allen voran *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy*, starke Verbindungen zu den Traditionen der Theorien von Seidman, Jenkins und Paul, herstellen ließen. In vier Kapiteln wurde untersucht, inwiefern sich die Theorien auf die Filme anwenden ließen. Dadurch konnten einige interessante Rückschlüsse gezogen werden. Im Kapitel 3.1, „Performance, Enunziation & Selbstreferenz“, konnte ich zunächst die „Rekrutierungstradition“, die bereits zu Zeiten des Stumm- und frühen Tonfilms, angewendet wurde (die „Vaudeville-Tradition“), auf die heutige Zeit übertragen. So wurden vor allem Komiker der Sendung *Saturday Night Live* (unter

anderem auch Will Ferrell) von der Bühne zum Film gebracht. Durch diese Tradition wurde schließlich auch eine ganz eigene, aggressivere Art von Humor von der Bühne zum Film transportiert. Dies wurde schließlich in Verbindung mit der ostentativen Spielweise von Will Ferrell und Co, einem Markenzeichen von Adam McKays Filmen, gebracht. An dieser Stelle konnte auch festgestellt werden, wie wenig sich das Star-Bewusstsein, d.h. das Bild des Schauspielers hinter der Rolle, verändert hat. Die Komiker-zentrierte Komödie funktioniert vor allem dann, wenn der Komiker in der Hauptrolle immer als solcher für den Zuschauer erkennbar bleibt. In diesem Zusammenhang wurde auch das Zuschauerbewusstsein angesprochen, das für Komödien dieser Art essentiell ist. Die Filme von Adam McKay konnten in Folge dessen durch einzelne Szenenbeispiele als stark selbst-referentielle, „Meta“-Filme definiert werden, die sich selbst und dem Zuschauer stets als solches bewusst sind.

Im Kapitel 3.2, „Nicht-hermetische Narration & Anarchistische Attraktion“ stand die Möglichkeit der freieren Erzählweise der Filme im Vordergrund. Ich konnte herausfinden, dass vor allem *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* einem sehr anarchistischen Stil folgt, der sich durch Episodenhaftigkeit und eine scheinbar zufällige Struktur auszeichnet. Im Besonderen widmete ich mich dabei der Beschaffenheit des „Gags“, der das „antinarrative“ Potential am besten verkörpert. Anhand von Szenenbeispielen konnte so auch in diesem Kapitel festgehalten werden, dass sich McKays Filme durch einen anarchistischen Stil kennzeichnen lassen, der mit Filmen aus den 1930er- und 1940er-Jahren einiges gemein hat.

Im darauffolgenden Kapitel mit dem Titel, „I’m Ron Burgundy?‘ Charaktertypen und ihre Herkunft“, wollte ich herausfinden, ob die Figuren aus Adam McKays Filmen auf gewisse Archetypen bzw. Figuren der Commedia dell’Arte zurückzuführen sind. In einem Vergleich mit C.G. Jungs Trickster-Figur, welche Steve Seidman als einen wichtigen Aspekt in der Comedian Comedy genannt hat, konnte festgestellt werden, dass sich vor allem die animalischen Züge dieser Figur mit jenen aus den Filmen von Adam McKay vergleichen lassen und wiedererkennbar sind. Ebenso konnte eine Verbindung zwischen dem „asozialen Verhalten“ des Tricksters und der gesellschaftlichen Norm auf die Filme angewendet werden. Während sich der Trickster aber der Gesellschaft anpasst und sich nach ihren Vorgaben formt, um am Ende

schließlich komplett assimiliert zu werden, konnte in der Analyse herausgefunden werden, dass dies in Adam McKays Filmen nicht immer der Fall ist und stattdessen eine Art umgekehrte Assimilierung stattfindet. Die Gesellschaft bzw. ein Teil von ihr, gibt nach und passt sich dem Verhalten der Figur an. So konnte auch eine Brücke zu Henry Jenkins' Anarchistic Comedy und William Pauls Animal Comedy geschlagen werden, die diesem „Freiheitsgedanken“ des Individuums in der Gesellschaft einen wichtigen Platz einräumen. In einem weiteren Vergleich zog ich die Commedia dell'Arte-Figur des Arlecchino heran und konnte so veranschaulichen, dass sich auch hier starke Ähnlichkeiten zu den Figuren aus Adam McKays Filmen, vor allem in der Figur des Ron Burgundy aus *Anchorman*, zeigen. Das Motiv der Infantilität, das McKays Filme immer durchzieht, spielte dabei eine besonders wichtige Rolle, und konnte in Einklang mit den Figuren des Tricksters und Arlecchinos gebracht werden.

Im letzten Kapitel meiner Theorie-Anwendung, welches den Titel, „Genre, Mythos & Ritual in *Anchorman & Co.*“ trägt, versuchte ich zu erfassen, ob die Filme von Adam McKay einem bestimmten Genre zuzuschreiben sind. Als Basis nahm ich Steve Seidmans Genre-Unterscheidung zwischen Sexual Comedy, Social Comedy, Family Comedy und Comedian Comedy. Hierbei konnte ich feststellen, dass McKays Filme in vielerlei Hinsicht ein neuartiges Genre bilden, da sie sich vor allem einer klaren Aussage und Moral in Bezug auf die Gesellschaft entziehen. Auch hier konnten so wiederum Rückschlüsse auf Pauls Animal Comedy und dem Freiheitsgedanken gezogen werden, wodurch sich schließlich ergab, dass sich McKays Filme als eine Art „Plädoyer für die Freiheit des Individuums“ lesen lassen können. Das Thema des Mythos wurde in diesem Zusammenhang ebenfalls besprochen, wodurch festgestellt wurde, dass die umgekehrte Assimilierung auch für einen umgekehrten Mythos in McKays Filmen spricht. Der rituelle Wert von McKays Filmen wurde nur kurz behandelt. Es zeigte sich jedoch, dass dieser vor allem auf der Tatsache basiert, dass alle seine Filme auf das Zuschauerbewusstsein Wert legen.

Im nächsten Schritt habe ich mich von den Theorien von Steve Seidman, Henry Jenkins, William Paul und Co. entfernt und weitere Mittel der Komik in Adam McKays Filmen unter die Lupe genommen. Dabei beschäftigte ich mich zunächst mit der Kunst der Improvisation. Zunächst wurde erörtert, dass sich Adam McKays Filme durch einen

hohen Anteil an Improvisation auszeichnen, was in zwei der vier Filme (*Anchorman* und *Talladega Nights*) auch im Abspann durch Outtakes verdeutlicht wird. In einer etwas tiefergehenden Analyse der Improvisationskunst konnte dann bewiesen werden, dass der Regisseur des Films eine äußerst aktive Rolle in der Umsetzung der Improvisation einnimmt und er das Verhalten seiner Schauspieler gekonnt orchestrieren muss, um eine „gelungene Spontanität“ zu gewährleisten. Durch Adam McKays Hintergrund bei *Saturday Night Live* konnte zudem ein sehr Sketch-artiges System von Improvisation in seinen Filmen nachgewiesen werden, die sich durch ein aggressiveres Attackieren des Zuschauers auszeichnet.

Dass in McKays Filmen auch physischer und verbaler Slapstick Einzug halten, konnte im nächsten Kapitel nachgewiesen werden. Auch wenn Will Ferrell, John C. Reilly und weitere Nebendarsteller nicht die klassische Physiognomie eines Slapstick-Künstlers aufweisen, konnte durch vielerlei Szenenbeispiele gezeigt werden, dass vor allem Ferrell durch seine robuste, stämmige und animalische Erscheinung eine sehr kräftige und ausladende Art und Weise der körperbezogenen Komik beherrscht. Diese zeigte sich vor allem in *Talladega Nights* und den Schlafwandel-Sequenzen in *Step Brothers*. Verbaler Slapstick entpuppte sich in meiner Analyse als dominante Slapstick-Form in Adam McKays Filmen. In vielerlei Hinsicht konnten Bezüge zu den Screwball-Komödien der 1930er- und 1940er-Jahre hergestellt werden und ebenso bekräftigt werden, dass die sprachlichen Fähigkeiten – dies schließt Akzente, Stimmverzerrungen, etc. ein – der Schauspieler zu jeder Zeit stark im Vordergrund stehen und vom Film selbst auch ironisch kommentiert werden.

In weiterer Folge konnte anschaulich gemacht werden, dass durch das Mittel der Misdirection, der Irreführung bzw. Fehlleitung, mit den Erwartungen des Zuschauers gespielt wird und Brüche in der Erzählung erzeugt werden, die die Künstlichkeit der filmischen Welt hervorheben. Dies kann sowohl über den Dialog als auch über die visuelle Ebene illustriert werden. In diesem Zusammenhang wurde auch das „Hinweisen auf Offensichtlichkeiten“ besprochen, welches die Einfalt und Ehrlichkeit der Figuren in Adam McKays Filmen akzentuiert. Mit der sogenannten Extraneous Inclusion konnte ein spezielles Mittel der Zuschauer-Irreführung festgestellt werden, bei

welchem dem Spielfilm eigentlich fremde Dinge eingebunden werden und so ebenfalls ein Bruch in der Erzählung erzeugt wird.

Im vorletzten Kapitel wurde herausgestellt, dass Adam McKays Filme keine belehrenden Filme sind, die dem Zuschauer eine Moral unterbreiten oder ihm eine Lektion erteilen möchten. Gesellschaftskritische Aspekte werden zwar durchaus behandelt (vordergründiger in *The Other Guys*) und durch popkulturelle Anspielungen ebenso Bezüge zur jeweils aktuellen Lage des Landes hergestellt, jedoch werden dabei niemals die Grenzen zum politischen Film angetastet. In all seinen Filmen steht dabei die Kindlichkeit der Figuren im Vordergrund, die das „Nicht-Erwachsen-Sein“ der führenden Menschen im Land widerspiegelt. Dieses Motiv wird von Film zu Film in einen anderen Zusammenhang (Nachrichtensender in *Anchorman*, Nascar-Geschäft in *Talladega Nights*, Alltagsleben in *Step Brothers*, Polizeipräsidium in *The Other Guys*) gestellt. Die US-amerikanische Gesellschaft wird dabei immer wieder auf den Arm genommen und für nicht ernstzunehmend deklariert. Jedoch, und das macht den Unterschied zum wirklich gesellschaftskritischen Film, wird dem Zuschauer hier keine sich ihm aufdrängende Message unterbreitet.

Im letzten Kapitel habe ich schließlich einen kleinen Exkurs in das Thema des magischen Realismus gewagt, da dieser meiner Meinung nach Ähnlichkeiten zum Stil von Adam McKay aufweist. Die Mischung von Realem und Unrealem, Irdischem und Fantastischem, natürlicher Welt und magischer Welt zeigt sich vor allem in *Anchorman*, wo Dinge „hervorgezaubert“ werden und mehrmals Mensch und Tier als auch Tier und Tier, wie in einem Märchen oder einer Fabel, in Kommunikation miteinander treten. Durch weitere Szenenbeispiele konnte untermauert werden, dass alle Filme von Adam McKay von einem übernatürlichen, magischen Hauch durchzogen werden.

Ich habe in dieser Diplomarbeit zu verdeutlichen versucht, wie alte Wege neu beschritten werden können, wie langjährige (Komödien-)Traditionen noch heute zur Verwendung kommen und wie aus ihnen etwas Neues, mitunter Einzigartiges erschaffen werden kann. Dafür habe ich die Filme von Adam McKay ausgewählt. Mit der Zeit wurde mir dann immer klarer, dass sie eine Sonderstellung im Komödien-Genre einnehmen. Je weiter ich in die Tiefen der Analyse eindrang, desto deutlicher wurde mir, dass vor allem *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy* durch die

Inszenierung seiner Charaktere, den ostensiven Schauspielstil seiner Darsteller, den Einbau magisch realistischer Elemente die den gesamten Film weiter von der Realität entfernen und ihn in einer Art Paralleluniversum heben, und vieler anderer kleiner Aspekte, einzigartig ist, und eine solch tiefgehende Analyse äußerst wertvoll sein kann. Ich hoffe, dass ich Filminteressierte mit dieser Arbeit näher an das Werk von Adam McKay heranführen konnte und bereits mit seinem Werk Vertrauten einen unbekannten und ungeahnten Einblick in die Verbindungen zwischen Komödientheorien verschiedener Jahrzehnte, bekannten Schauspiel- und Darstellungstraditionen und dem komischen Kino von Adam McKay und Will Ferrell geben konnte.

6. Quellenverzeichnis

6.1 Print- & Onlinequellen

Altman, Charles F., „Toward a theory of the genre film“, *Film: historical-theoretical speculations: the 1977 film studies annual: part two*, Hg. Edward Buscombe u.a., New York: Redgrave 1977.

Altman, Rick, „A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre“, *Film Genre Reader III*, Hg. Barry Keith Grant, Austin: University of Texas Press 2003.

Bormann, Hans-Friedrich/Gabriele Brandstätter/Annemarie Matzke, „Improvisieren: eine Eröffnung“, *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*, Hg. Hans Friedrich Bormann, Gabriele Brandstätter, Annemarie Matzke, Bielefeld: transcript 2010.

Böhnke, Alexander, *Paratexte des Films: Über die Grenzen des filmischen Universums*, Bielefeld: transcript 2007.

Bowers, Maggie A., *Magic(al) Realism*, New York: Routledge 2004.

Carpentier, Alejo, *Das Reich von dieser Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

Cavell, Stanley, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, New York: Viking Press 1971.

Charney, Maurice, *Comedy High & Low. An Introduction to the Experience of Comedy*, New York: Lang 2005.

Dale, Alan, *Comedy is a Man in Trouble. Slapstick in American Movies*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2000.

Dyer, Richard, „Entertainment and Utopia“, *Movies and Methods Vol. 2*, Hg. Bill Nichols, Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1985.

Ebert, Gerhard, *Improvisation und Schauspielkunst: über die Kreativität des Schauspielers*. Berlin: Henschel⁴ 1999.

Faraci, Devin, „The Chud Interview: Adam McKay (The Other Guys)“, Interview mit Adam McKay, *chud.com*, Hg. Nick Nunziata, <http://www.chud.com/24681/the-chud-interview-adam-mckay-the-other-guys/> 2010, 03.07.2013.

Frye, Northrop, „The Argument of Comedy“. *Theories of Comedy*, Hg. Paul Lauter, Garden City, New York: Doubleday & Company 1964.

Gansera, Rainer, „Monster im Kinderzimmer“, Süddeutsche, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/im-kino-adam-mckays-stiefbrueder-monster-im-kinderzimmer-1.695314> 5/2010, 23.05.13.

Green, Abel/Joe Laurie, *Show Biz: From Vaude to Video*, New York: Henry Holt: 1951.

Gunning, Tom, „Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde.“ [1986] In: *Meteor, Texte zum Laufbild*, No. 4, 1996.

Gunning, Tom, „mechanisms of laughter. the devices of slapstick“, *Slapstick Comedy*, Hg. Tom Paulus/Rob King, New York: Routledge 2010.

Hambisch, Jasmin, „Was ist Magischer Realismus. Eine Definition in Abgrenzung zur Fantastik“, *suite101*, Hg. Suite101.com Media Inc., <http://suite101.de/article/was-ist-magischer-realismus-a51430> 2009, 04.07.2013.

Harries, Dan, *Film Parody*. London: bfi Publishing 2000.

Henderson, Joseph L., „Der moderne Mensch und die Mythen“, *Der Mensch und seine Symbole*. Hg. C.G. Jung, nach seinem Tod Marie-Louise von Franz/John Freeman, Olten: Walter-Verlag¹² 1991.

Hendra, Tony, *Going Too Far. The Rise and Demise of Sick, Gross, Black, Sophomoric, Weirdo, Pinko, Anarchist, Underground, Anti-Establishment Humor*, New York: Doubleday 1987.

Hulfeld, Stefan, „Traditionen der Commedia Dell'Arte. Zwischen Mythos und Praxis“. Universität Wien. Skriptum: Sommersemester 2007.

Jameson, Richard T., *They Went Thataway. Redefining Film Genres: A National Society of Film Critics Guide*. San Francisco, Mercury House 1994.

Jenkins, Henry, *What Made Pistacchio Nuts. Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*, New York: Columbia University Press 1992.

Jung, C.G., „Zur Psychologie der Tricksterfigur“, *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. Gesammelte Werke [Neunter Band. Erster Halbband]*, Hg. Lilly Jung-Merker/Dr. Phil. Elisabeth Rűf, Olten: Walter-Verlag 1976.

Karakh, Ben, „Adam McKay talks Will Ferrell, Funnyordie.com, and upcoming projects“, Interview mit Adam McKay, *starpulse.com*, Hg. unbekannt, http://www.starpulse.com/news/index.php/2008/01/23/adam_mckay_talks_will_ferrell_funnyordie 2008, 23.06.2013.

Karnick, Kristine B./Henry Jenkins, *Classical Hollywood Comedy*, New York: Routledge 1995.

Kehr, Dave, „Funny Peculiar“, *Film Comment* 20/3, Juli 1982.

King, Geoff, *Film Comedy*. London and New York: Wallflower Press 2002.

Krutnik, Frank, *Hollywood Comedians. The Film Reader*, London: Routledge 2003.

Marx, Groucho, *Groucho & Marx. Zwei Autobiografien von Groucho Marx*. Hamburg: Atrium 2010.

McWeeny, Drew, „Adam McKay discusses ‘The Other Guys’ and what makes him laugh“, Interview mit Adam McKay, *hitfix.com*, Hg. Gregory Ellwood, <http://www.hitfix.com/blogs/motion-captured/posts/the-m-c-interview-adam-mckay-on-the-other-guys> 2010, 12.07.2013.

Mellen, Joan, *Magic Realism*. Detroit, New York, u.a.: Gale 2001 (Orig. *Dictionary of Twentieth Century Culture: Hispanic Culture of South America*, Detroit: Manly/Gale 1995).

Metz, Christian, *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster: Nodus Publikationen 1997.

Murray, Rebecca „Writer/Director Adam McKay Interview – The Other Guys“, Interview mit Adam McKay, *About.com*, Hg. unbekannt, <http://video.about.com/movies/Adam-McKay-Other-Guys.htm> 2010, 12.07.2013.

Neale, Steve/Frank Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, New York: Routledge 1990.

Paul, William, *Laughing Screaming. Modern Hollywood Horror and Comedy*. New York: Columbia University Press 1994.

Paul, William „The Impossibility of Romance: Hollywood Comedy, 1978 – 1999”. *Genre and Contemporary Hollywood*. Hg. Steve Neale, London: bfi 2002.

Pudovkin, V.I., *Film Technique and Film Acting*, New York: Grove Press 1970.

Roh, Franz, *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann 1925.

Scott, A.O., „Talladega Nights: The Men Are Rowdy, the Cars Are Fast and the Product Placement is Extreme”, *The New York Times*, Hg. Arthur Ochs Sulzberger Jr., http://movies.nytimes.com/2006/08/04/movies/04tall.html?_r=0 2006, 07.07.2013.

Seidman, Steve, *Comedian Comedy. A Tradition in Hollywood Film*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press 1981.

Sirota, David, „Anchorman’s new relevance“, Interview mit Adam McKay, *Salon.com*, Hg. Salon Media Group, http://www.salon.com/2012/04/09/anchormans_new_relevance/ 2012, 12.07.2013.

Spörri, Reinhart, *Die Commedia Dell’Arte und ihre Figuren*. Zürich: René Simmen 1963.

Uranoff, Vadim, „Commedia Dell’Arte and American Vaudeville“, *Theatre Arts*, [Verlag unbekannt]: October 1923.

Weintraub, Steve., „Will Ferrell exclusive interview The Other Guys,; plus his thoughts on Anchorman 2 falling apart”, *collider.com*, Hg. unbekannt, <http://collider.com/will-ferrell-interview-the-other-guys-anchorman-2-interview/> 2011, 12.07.2013.

Wexman, Virginia W., „The Rhetoric of Cinematic Improvisation“, *Cinema Journal* 20/1, 1980.

Whalley, Jim, *Saturday Night Live, Hollywood Comedy, and American Culture. From Chevy Chase to Tina Fey*. New York: Palgrave MacMillan 2010.

Wulff, Hans J./Theo Bender (Hg.), *Lexikon der Filmbegriffe*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/> 2003ff, 22.06.2013.

Zamora, Lois P./Wendy B. Faris (Hg.), *Magical Realism: theory, history, community*, Durham: Duke University Press 1997.

o.A. (2013). Biography for Adam McKay. In: *IMDb*. Zugriff zuletzt am 12.07.2013 unter <http://www.imdb.com/name/nm0570912/bio>

o.A. (2013). Biography for Will Ferrell. In: *IMDb*. Zugriff zuletzt am 12.07.2013 unter <http://www.imdb.com/name/nm0002071/bio>

o.A. (2013). Photos & Pictures from Step Brothers. In: *IMDb*. Zugriff zuletzt am 12.07.2013 unter <http://www.imdb.com/media/rm2756875264/tt0838283>

o.A. (2013). ScreenSlam-Interview mit Will Ferrell und Adam McKay. In: *Youtube*. Zugriff zuletzt am 12.07.2013 unter <https://www.youtube.com/watch?v=bp1SsZxWvjI>

<http://www.duden.de/rechtschreibung/ostentativ>, Zugriff zuletzt am 12.07.2013.

6.2 Filme

Anchorman. Die Legende von Ron Burgundy, Regie: Adam McKay, DVD-Video, Dreamworks Home Entertainment 2005; (Orig. *Anchorman – The Legend of Ron Burgundy*, USA 2004).

Ricky Bobby. König der Rennfahrer, Regie: Adam McKay, DVD-Video [Theatrical Cut], Sony Pictures Home Entertainment 2007; (Orig. *Talladega Nights: The Ballad of Ricky Bobby*, USA 2006).

Stiefbrüder, Regie: Adam McKay, DVD-Video [Theatrical Cut], Sony Pictures Home Entertainment 2008; (Orig. *Step Brothers*, USA 2008).

Die etwas anderen Cops, Regie: Adam McKay, DVD-Video [Theatrical Cut], Sony Pictures Home Entertainment 2011; (Orig. *The Other Guys*, USA 2010).

7. Anhang

7.1 Abstract

Gegenstand der vorliegenden Arbeit sind die Filme des amerikanischen Regisseurs und Drehbuchautors Adam McKay und seines Co-Autors und Hauptdarstellers Will Ferrell, bestehend aus „Anchorman – The Legend of Ron Burgundy“ (2004), „Talladega Nights: The Ballad of Ricky Bobby“ (2006), „Step Brothers“ (2008) und „The Other Guys“ (2010). Als Grundgerüst einer ausgedehnten Analyse dieser Filme dienen die Theorien der Autoren Steve Seidman, Henry Jenkins und William Paul, die sich eingehend mit dem Genre der Komödie und seinen differenzierten Inszenierungs- und Darstellungsweisen im Laufe der Geschichte auseinandergesetzt haben.

Es gilt dabei herauszufinden, inwiefern sich McKays Filme auf bereits bekannte Strukturen und Traditionen stützen, diese verbinden und dabei auch neue Wege einschlagen, die vorher noch niemals gegangen wurden. In zwei großen Teilen werden dabei zunächst die drei Theorien erläutert, um sie dann direkt auf die vier Filme anwenden zu können. Der Fokus liegt dabei stets auf McKays Erstlingswerk, „Anchorman – The Legend of Ron Burgundy“. Herausgearbeitet werden Aspekte der Performance, der („Anti“)-Narration sowie anarchistische Methoden und selbstreferentielle Spielereien, Charakter-Ursprünge und Genre-Mythen.

In einem zweiten Teil werden weitere Mittel der Komik untersucht und ihre Entfaltung in den Filmen von Adam McKay verdeutlicht. Neben der Improvisation werden die Filme auf physischen und verbalen Slapstick, das Mittel der Zuschauer-Irreführung (Misdirection), auf popkulturelle Anspielungen und auf Gesellschaftskritik untersucht. In einem letzten Schritt werden Verbindungen zum magischen Realismus gezogen.

Hinter dieser groß angelegten Analyse steht der Versuch, Einblick in das Werk von Adam McKay und Will Ferrell zu geben und zu zeigen, dass sich seine Filme sowohl auf Altbewährtes stützen, als auch völlig Neues erfinden. Zudem soll bewiesen werden, dass es auch heute noch einzigartige Stimmen in der (Komödien)-Filmwelt gibt und eine davon die von Adam McKay und Will Ferrell ist.

7.2 Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name:	Deniz Arman Caglar
Geburtsdaten:	26.08.1985 in Kaiserslautern, Deutschland
Staatsbürgerschaft:	Deutsch

Ausbildung

2006-2013	Magisterstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
1996-2006	Albert-Schweitzer-Gymnasium Kaiserslautern
1992-1996	Luitpoldschule Kaiserslautern

Berufliche Tätigkeiten

seit 2007	Redakteur beim Online-Filmmagazin Movienerd.de
seit 2010	Billeteur im Kinobetrieb Village Cinemas in Wien