

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Kathartischer Arlecchino.
Einsatz, Wirkung und Grenzen der Komik Roberto
Benignis.“

Verfasserin/Verfasser

Katharina Rumpold

Angestrebter akademischer Grad
Magistra/Magister der Philosophie (Mag. phil)

Wien, im Jänner/ 2009

*Das Narrengewand nur gebt mir und die Freiheit zu sagen, was ich will.
Und ich werde euch beweisen, daß ich den verdorbenen Magen der Welt reinige –
sofern er nur geduldig meine Arznei schlucken wird.*

- William Shakespeare, *Wie es euch gefällt*¹

¹ Škutina, Vladimír: Was ist Komik?: Vladimír Škutina über Humor und Charles Chaplin. Zürich (u.a.): Bohem Press 1990. S. 43.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	6
2. Roberto Benigni – Leben und Werk	8
2.1. Toskanische Wurzeln und ländliche Provinz	8
2.2. Künstlerische Entwicklung – <i>Poeti a braccio</i> , Priesterseminar und Zirkus.....	8
2.2.1. Bertolucci, Zavattini, Pasolini	10
2.2.2. Jim Jarmusch und die USA	11
2.3. <i>Tu mi turbi</i> – Durchbruch als Regisseur.....	13
2.4. Vincenzo Cerami und Federico Fellini.....	14
2.5. <i>La vita è bella</i>	14
3. Komik	17
3.1. Problematik einer Definition	17
3.2. Relevante Theorien.....	19
3.2.1. Henri Bergson – Lachen als Strafe der Mechanik.....	19
3.2.2. Sigmund Freud – Humor als ersparter Gefühlsaufwand	21
3.2.3. Michail Bachtin – Karnevalistisches Weltempfinden	23
3.2.3.1. Lachkultur des Mittelalters.....	23
3.2.3.2. Karneval	24
3.2.3.3. Theorie der Groteske	25
3.2.3.4. Der groteske Körper	27
3.3. Lachen als kathartischer Prozess	30
3.4. Die Komische Person - klassisches Stilmittel der Komik.....	31
3.5. Mittel der Komik	36
3.5.1. Karikatur.....	37
3.5.2. Plötzliche Inkongruenzwahrnehmung	37
3.5.3. Schadenfreude	38
3.5.4. Typenkomik.....	38
3.5.5. Slapstick	40
3.5.6. Film.....	41
4. Benignis Einsatz der Komik – Analyse.....	42
4.1. Komik der Story-, Handlungsebene	43
4.1.1. „La vita è bella!“ – unbesiegbare Optimismus.....	43
4.1.2. Eine Welt voller Staunen – Komik durch Inkongruenz	44
4.1.3. Irdisches Körper-Drama als sinnlich lustvolles Gut.....	46
4.1.3.1. Exkurs: <i>L'inno del corpo sciolto</i> - Hymne auf den gelösten Körper...48	
4.1.4. Karnevalisierung – Komik durch Konventionsbruch.....	49
4.1.4.1. Klerikale Norm als Quelle der Komik.....	50
4.1.4.2. Rebellion gegenüber einer modernen Konsumgesellschaft.....	52
4.1.4.3. Persiflage der Mafia – Ein „Marionettentheater“	55
4.1.5. Klassisch Komisches – Verschiebung, Wiederholung, Überraschung.....	57
4.1.6. Das Märchen von der Liebe	60
4.1.7. Komik als Tabubruch? - <i>La vita è bella</i> und <i>La tigre e la neve</i>	63
4.1.7.1. <i>La vita è bella</i>	64
4.1.7.1.1. Exkurs: A. Schopenhauer – Die Welt als Wille und Vorstellung...64	

4.1.7.1.2. <i>La vita è bella</i> – eine Komödie	65
4.1.7.1.3. <i>La vita é bella</i> – eine Tragödie.....	66
4.1.7.1.4. Tabubruch?.....	67
4.2. Komik der darstellerischen Ebene	72
4.2.1. <i>Cioni</i> – Entwicklung einer Charakter-Figur	72
4.2.2. <i>Il corpo comico</i>	74
4.2.2.1. Der werdende Körper als komisches Instrument.....	74
4.2.2.2. <i>La maschera</i> – Erscheinungsbild und Mienenspiel.....	76
4.2.2.3. <i>Lazzi</i> eines Slapstick-Virtuosen.....	79
4.2.2.4. Gestik und Gestikulation	81
4.2.3. Antike Tradition – moderner Clown: <i>Fescennini</i> und Improvisation	83
4.2.3.1. <i>Commedia dell’arte</i> – vergleichbare Strategien	84
4.2.4. Sprache und Diktion	85
4.2.4.1. Schimpfen als Karnevalsfreiheit.....	87
4.2.5. Stereotypisierung – Übertreibung und Klischee.....	89
4.2.6. Teufels-Motiv: schelmischer Verführer eines weltlichen Daseins.....	90
4.2.7. Privilegierter <i>Arlecchino</i>	91
5. <i>Conclusio</i>	93
5.1. <i>Cioni</i> – Novität und klassisches Repertoire.....	93
5.2. Komische Katharsis.....	95
5.3. Lachen als Lebensphilosophie.....	96
6. <i>Filmographie</i>	98
7. <i>Bibliographie</i>	99
7.1. Selbstständige Literatur	99
7.2. Unselbstständige Beiträge	102
7.3. Internet Quellen	103
8. <i>Abstract</i>	104
9. <i>English Abstract</i>	106

1. Einleitung

Die größten Komiker sind nicht diejenigen, die die Leute zum Lachen bringen, sondern diejenigen, die in unbekannte Zonen vorstoßen und herumexperimentieren.
– Roberto Benigni²

Der italienische Komiker, Schauspieler, Regisseur und Schriftsteller Roberto Benigni gelang durch seinen Film *La vita è bella / Das Leben ist schön* zu internationalem Ruhm. Der Film wurde 1999 mit drei Oscars ausgezeichnet, darunter in den Kategorien „Bester ausländischer Film“, „Bester Schauspieler“ und „Beste Musik“. Der Film löste durch seine heikle Thematik der Shoah in Verbindung mit einer Komödie eine Welle an Diskussionen über jenes Genre und der Frage nach den Grenzen der Komik aus. Gibt es Gebiete, die von jeglicher Komik unangetastet bleiben sollten? Bis wohin ist es dem Komiker als Künstler gestattet mit seiner Satire und seinem Witz vorzudringen? Welche Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang dem Lachen zu?

In der italienischen Filmlandschaft ist der Komiker Roberto Benigni bereits seit den 1970er Jahren fest verankert und gilt als Verfechter einer kulturellen Identität und Provokateur. Die von ihm geschaffene und sich durch sein beinahe gesamtes filmisches Werk durchziehende alter ego- und Clown- Figur *Mario Cioni* rebelliert gegen die intellektuellen Klassen und die von ihnen unterstützten dominanten Formen des Katholizismus, der Mafia, des Konsumismus und des Faschismus. Mit Hilfe einer alles-trotzenden Komik und einer unbesiegbaren Lebenslust sprengt er Tabus und Grenzen jener Gesellschaft. Von Politikern gefürchtet und teilweise mit Auftrittsverboten belegt, spielt sich Benigni gerade durch seine unschuldig wirkende Komik in die Herzen der Zuschauer und bleibt durch das Privileg der Narrenfreiheit unangreifbar. Zuletzt sorgte er mit seiner Rezitation von Dante Alighieris *Die Göttliche Komödie* für Aufsehen, die ihm im Jahr 2007 eine Nominierung für den Literaturnobelpreis einbrachte.

Dieser Art der provozierenden und gleichsam unbeschwerten Komik Benignis soll in meiner Arbeit nachgegangen werden, wobei als Untersuchungsgrundlage sein filmisches Werk dienen soll.

Das Aufwachsen unter bescheidenen Verhältnissen in der kultur- und traditionsreichen toskanischen Provinz einerseits, und die Begegnung und Zusammenarbeit mit Künstlern wie Giuseppe Bertolucci, Federico Fellini und Jim Jarmusch andererseits, prägten den künstlerischen Werdegang Benignis. Dementsprechend sollen beginnend jene

² <http://www.cineastentreff.de/interview/Roberto-Benigni.html> Zugriff: 1.7.2008

kulturellen und intellektuellen Hintergründe Benignis beleuchtet werden, die seine Kunst und Filme nachhaltig beeinflussten.

Da im Zentrum dieser Arbeit die Komik stehen soll, muss anfangs auf einige, für die spätere Analyse relevanten Theorien zu jenem Genre eingegangen werden. Neben Henri Bergsons These über die Mechanisierung als Quelle der Komik und Sigmund Freuds Ansatz einer Aufwandddifferenz, werden vor allem die Untersuchungen von Michail M. Bachtin, der ein karnevalistisches Weltbild entwirft, und seine Überlegungen zum grotesken Körper einen Schwerpunkt bilden. Ebenso wird die Beschäftigung mit der Tradition der „Lustigen Person“, an die Benigni in seiner darstellerischen Komik anschließt, einen wesentlichen Teil der theoretischen Betrachtung ausmachen.

Der dritte und umfangreichste Teil dieser Arbeit soll sich schließlich der Analyse der Komik Benignis unter Anwendung der vorhergegangenen theoretischen Überlegungen widmen. Dabei soll jene neben der inhaltlichen, vor allem auch auf der darstellerischen Ebene untersucht werden. Einzelne Filmsequenzen aus Benignis filmischem Werk dienen hierfür als Forschungsgrundlage. Abschließend soll die Wirkung des Komischen und des Lachens in einem Versuch über eine komische Katharsis betrachtet werden.

2. Roberto Benigni – Leben und Werk

Als Roberto Benigni seine Dankesrede für den Oskar als bester Schauspieler 1999 hielt, scherzte er indem er sagte, er wolle sich bei seinen Eltern für das größte aller Geschenke bedanken, die Armut. Tatsächlich verbrachte Benigni seine ersten Lebensjahre in ärmlichen Verhältnissen, in denen es oft an modernen Einrichtungen fehlte. Seine Familienstruktur und auch seine Position als jüngster Bruder dreier Schwestern erlauben einige Einblicke wodurch sich seine rebellische, schelmische und fröhliche Persönlichkeit entwickelte.³

2.1. Toskanische Wurzeln und ländliche Provinz

Roberto Remigio Benigni wurde am 27. Oktober in Misericordia, einer kleinen landwirtschaftlich geprägten Siedlung der Provinz Arezzo/Toskana geboren. Seine Eltern, Luigi Benigni und Isolina Papini, heirateten 1942 am Höhepunkt des Zweiten Weltkrieges. Die militärischen Erfahrungen seines Vaters Luigi Benigni und sein Aufenthalt in einem KZ beeinflussten später Roberto Benignis Film *La vita è bella*. Aufgezogen wurde Roberto größtenteils von seinen drei Schwestern, da beide Elternteile berufstätig waren. Man führte eine Art Leben in der Kommune mit anderen Familien, üblich bei Bauern und Farmpächtern zur damaligen Zeit.

1958, zur Zeit des italienischen Wirtschaftsbooms, verließ die Familie Benigni Misericordia und zog nach Vergaio, einem Industrievorort von Prato. Gleichzeitig mit jenem wirtschaftlichen Wandel, kam es zur jener Zeit durch die Verbreitung des Fernsehens auch zu einer immer stärker werdenden kulturellen Homogenisierung des Landes. Anstatt lokaler Dialekte, Lieder und Traditionen identifizierte man sich immer mehr mit einer nationalen, einheitlichen Sprache und Bewusstsein. Diese Umwandlung Italiens findet auch in Benignis Kunst und Komik seinen Niederschlag.⁴

2.2. Künstlerische Entwicklung – *Poeti a braccio*, Priesterseminar und Zirkus

Wesentlich für die künstlerische Entwicklung Benignis aus dieser Zeit während seiner Jugend in der ländlichen Toskana war der häufige Kontakte mit den dortigen *poeti a*

³ Vgl. Celli, Carlo: *The divine comic: the cinema of Roberto Benigni*. Lanham, Md. (u.a.): Scarecrow Pr. 2001. S. 1.

⁴ Vgl. Ebd. S. 1ff.

braccio, lokalen Kleinkünstlern, die aus dem Stegreif in Versen improvisierten. Man kann wohl annehmen, dass jene von Benigni Geschicklichkeiten, Verse aus dem Stand zu schaffen, aus dieser Zeit rührt.

Obwohl er heute auf Universitäten vorträgt, kann Benigni nicht auf eine klassische schulische Ausbildung zurückblicken. Als er die Aufmerksamkeit der *poeti a braccio* gewann, erregte er auch die der lokalen Kirche. Nach Abschluss der Mittelschule wurde er in die Jesuitenschule in Florenz aufgenommen und hätte vermutlich auch seine Ausbildung abgeschlossen, hätte die Schule nicht aufgrund der Überflutung des Arno 1966 geschlossen, um bei der Rettung des Kulturerbes zu helfen.

Für eine damals bäuerliche Familie, wie seine es war, bedeutete die Aufnahme des Sohnes auf eine Jesuitenschule sozialen und wirtschaftlichen Aufstieg. Die Erfahrungen aus dieser Zeit, sowohl im Priesterseminar als auch die oft skeptische und verächtliche Einstellung der Bauern gegenüber der intellektuellen Klasse, werden später von Benigni in seinen Filmen *Tuttobenigni* und *Il piccolo diavolo* thematisiert.

Nach seinem kurzen Aufenthalt auf dem Seminar, besuchte Benigni das Datini Institut, eine Berufsfachschule, die zum größten Teil von Mädchen frequentiert wurde, die dort zu Sekretärinnen ausgebildet wurden. Wie schon in seiner Familie mit drei Schwestern, war Benigni auch hier wieder hauptsächlich von Frauen umgeben. Geistig wurde er dort nicht besonders gefordert, umso mehr ging er seiner Leidenschaft für die Musik von Adriano Celentano und dem aufkommenden rock ,n' roll nach. Er versuchte sich sogar selbst in der Musik, scheiterte aber durch Vertrauen zu einer betrügerischen Plattenfirma.

Wie vor ihm schon Federico Fellini, so machte auch Benigni erste Erfahrungen mit Auftritten beim Zirkus. Er blieb mehrere Wochen bei den Artisten und lernte dort die für seine Schauspielkunst wichtige Pantomime und Körperbeherrschung. Seine ersten Bühnenerfahrungen machte er am heimischen Theater in Prato, wo er für Freunde erfolgreich Oktette in toskanischer Tradition sang. 1972 wurde er für seine erste professionelle Theaterrolle in *Il re nudo* von Eugenij Schwarz unter der Regie von Paolo Maselli engagiert. Während dieser Zeit lernte Benigni auch seine zukünftigen Arbeits- und Reisekollegen kennen: Carlo Monni, Donato Sannini, Giorgio Albertazzi und Franco Zeffirelli. Gemeinsam bereisten sie abgelegene Orte der Toskana und

provozierten in einer Art Kabarett öffentliche Diskussionen auf Dorfplätzen. Darin ging es vor allem um politische Provokationen, die sich später auch in seinen Fernsehauftritten wieder finden.

Wenig später verließ Benigni die Toskana und zog nach Rom, um dort Erfahrungen im experimentellen Theater zu sammeln. Er nützte diese Zeit im avantgardistischen Theater um sein darstellerisches Geschick zu verfeinern und vor allem auch um seine Bildungslücken zu füllen. Er begann mit großer Neugier hohe Literatur, wie Dostojewski, Rabelais, Whitman zu lesen und ging häufig ins Kino. In dieser Zeit entwickelte sich auch sein Interesse für die Filme von Chaplin und Dreyer.⁵

2.2.1. Bertolucci, Zavattini, Pasolini

1975 begegnete er dem für ihn wegweisenden Giuseppe Bertolucci, mit dem er den Monolog *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia* schrieb. Darin werden Benignis Erfahrungen in der Toskana, seine Zeit im Avantgarde-theater und seine Lektüre der großen Schriftsteller, allen voran Dostojewski und Rabelais, eingebaut. Die ambivalente Charakterisierung dieser, zum großen Teil autobiografischen Figur des Marco Cioni, wird für viele seiner weiteren Arbeiten übernommen. Das ist einerseits die heftige gestische und verbale Übertreibung einhergehend mit einer ländlichen Ausdrucksweise und der Respektlosigkeit gegenüber jeder Form von Autorität, andererseits die beinahe kindliche Naivität mit einer Spur von surrealer und melancholischer Poesie.

Benigni trat mit seiner Cioni-Figur auch in einigen Fernsehshows auf, was öfter zu Skandalen und Zensuren führte. 1977 gab es dann, wieder unter der Regie von Giuseppe Bertolucci, die Filmversion des Cioni-Monologs unter dem Titel *Berlinguer ti voglio bene*. Der Film fiel sowohl der Zensur, als auch der Kritik zum Opfer, bevor er sich als Kult durchsetzen konnte.

Das Bild des frühen Benigni ist folglich ein rebellisches, von den einen geliebt und von den anderen gefürchtet, immer in der Lage Überraschungen auszulösen. Bei einer öffentlichen Kundgebung der italienischen kommunistischen Partei umarmte er spontan dessen Führer Enrico Berlinguer, der als sehr ernster Politiker galt. Dieses Ereignis zog

⁵ Vgl. Ebd. S. 2ff.

große Aufmerksamkeit auf sich und markiert einen Wendepunkt in der Formalität mit Politikern in Italien.

Bedeutend für Benignis künstlerisches Werk, besonders auf der späteren filmischen Ebene, war die Bekanntschaft und Lehre bei Cesare Zavattini, einem Meister des neorealistischen Stils und Autor einer der wichtigsten Filme aus dieser Zeit. Darüber hinaus wird Benigni von Pier Paolo Pasolini für dessen Film *Il minestrone* engagiert. Bei jener Produktion lernt er auch dessen Drehbuchautor Vincenzo Cerami kennen, mit welchem eine intensive Zusammenarbeit und gleichermaßen die reife Phase in Benignis Laufbahn beginnt. Mit Bertolucci arbeitet er aber weiterhin eng zusammen. So touren die beiden mit dem Programm *Tuttobenigni* 1983 auf Bühnen in ganz Italien.⁶

2.2.2. Jim Jarmusch und die USA

Roberto Benigni und der amerikanische Independent Regisseur Jim Jarmusch begegneten einander bei einem Filmfestival in Italien, in dem beide Mitglieder der Jury bildeten. Jarmusch, von Benignis Temperament und quirligem Wesen begeistert, engagierte jenen trotz Sprachbarriere für seinen neuen Film in den Vereinigten Staaten. Jarmusch, der seine Filmfigur auf den jeweiligen Schauspieler zuschneidet und ihnen dadurch großen Raum für Improvisation und Mitgestaltung der Rolle gab, bot einen idealen Rahmen für Benignis Fähigkeiten.

In *Down by Law* 1986 verkörpert Benigni einen unglückseligen Italiener, der sich des Mordes in einer Poolhalle verantworten muss und daher in einer Gefängniszelle ausharrt. Jene teilt er sich mit zwei mürrischen Amerikanern, einem Disc Jockey und einem Zuhälter, gespielt von Tom Waits und John Lurie. Benigni, der seine Zellengenossen anfangs durch Fragen und ständigen Anmerkungen zu Walt Whitman und Dante sekiert, schafft es die Barrieren untereinander zu lösen und schließlich gemeinsam aus dem Gefängnis auszubrechen. Wie so oft geht es auch in diesem Film Jarmuschs um eine Entfremdung der postindustriellen Welt und Charaktere an der Grenze der Gesellschaft.

Im Mittelpunkt von Benignis Darstellung stehen Sprache und Improvisation, zwei seiner Stärken. Er selbst, der zum Zeitpunkt des Drehs nicht besonders gut Englisch sprach und sich genau wie seine Filmfigur mit Notizbuch, Gestik und Improvisation

⁶ Vgl. Ebd. S. 4ff.

durchschlug, spielt mit der Sprache und gibt Worten und Phrasen Doppeldeutigkeiten.

“Benigni's improvisations are a sort of semiotic game in which he writes new words in English on a notebook and then plays with their meanings (...)”.⁷

Die sprachliche Trennung durchbricht er durch einen kindlichen Reim, der zugleich auch die kulturelle und persönliche Distanz der Zellengenossen verringert: *I scream, you scream, we all scream for ice cream*. Dieses Sprachspiel wiederholt Benigni immer wieder in rhythmischem Tempo, bis nicht nur seine Zellengenossen eingestimmt haben, sondern der Spruch schließlich von allen Häftlingen des gesamten Gefängnisses gerufen wird.

Durch den Film *Down by Law* bekam Benigni erstmals internationale Aufmerksamkeit als Schauspieler. Besonderen Gefallen fand das Publikum an der Mischung und dem Kontrast zwischen Benignis heiteren Unberechenbarkeit und der düsteren Stimmung vor allem gegen Anfang des Films.

Zu einer weiteren Zusammenarbeit der beiden Filmschaffenden kam es 1991 in dem Film *Night on Earth*. Der Film gliedert sich in einzelne Episoden, die nächtliche Taxifahrten in unterschiedlichen Städten der Welt erzählen. Einer der Taxilenker wird dargestellt von Roberto Benigni. Wieder begibt sich Jarmusch in ein Umfeld der Entfremdung und der Grenzsituationen: die Taxifahrer, die während ihrer Arbeit bloß durch die Geschichten der Fahrgäste und die Berichte der Radiostimme mit der Außenwelt verbunden sind. Benigni verkörpert den toskanischen Taxilenker Gino, der durch das Tragen von Sonnenbrillen in der Nacht, das Befahren der falschen Strassen und den Verkehr mit transsexuellen Prostituierten gegen die Norm und Natur zu rebellieren versucht. Sein Gast ist ein katholischer Priester, dem Gino während ihrer gemeinsamen Fahrt seine Sünden beichtet. Diese von Benigni und Jarmusch gemeinsam geschriebene Szene erinnert stark an Benignis Cioni-Monologe. Auch hier steht der ländliche, körperliche Aspekt im Mittelpunkt. Enthusiastisch schildert Gino den Beischlaf mit einem Kürbis, einem Lamm und schließlich seiner Schwägerin. Den Höhepunkt Ginos Pietätlosigkeit bildet die Bitte an den Priester um Absolution, während er ohne Reue betont, dass auch wenn seine Erlebnisse einer Beichte bedurften, sie dennoch schöne Erfahrungen waren. Der Priester erleidet daraufhin einen Herzinfarkt und wird von dem in Panik geratenen Gino auf einer Bank am Straßenrand zurückgelassen. Während er den leblosen Körper auf jene positioniert, kann er sich eine

⁷ Ebd. S. 49.

letzte, unverschämte Bemerkung nicht sparen, indem er meint, dass der Priester auch genug für einen Kardinal wiegen könnte. Dieser Kommentar lässt sich in eine Reihe von Benignis Momenten einordnen, in denen sogar im Tod das Körperliche zuoberst ist.⁸

Die Zusammenarbeit mit Jim Jarmusch beeinflusste Benignis künstlerische Entwicklung, die sich in seinen späteren Filmen wieder erkennen lässt. Zum einen betrifft das die künstlerische Freiheit der Schauspieler, dessen großer Anhänger Benigni ist. Zum anderen betrifft Jarmuschs Einfluss die Handlung und Thematik seiner Filme. Das Hervorheben der Geschichten der niederen Klassen aber auch die märchenhaften Elemente in Jarmuschs Werken lassen sich ebenfalls in Benignis Filmen wieder finden. „(...) Jarmusch expresses his themes in a dry and unaffected style that is a signature of a ‘counter cinema’ in order to lead the audience to question the commonplaces of commercial cinema.”⁹

2.3. *Tu mi turbi* – Durchbruch als Regisseur

Sein eigenes Regiedebüt gab Benigni 1983 mit dem Film *Tu mi turbi*, worin er die Themen der Cioni-Monologe und der Filmversion *Berlinguer ti voglio bene* abschwächt. Es ist der erste Film bei dem er gemeinsam mit seiner zukünftigen Frau und Filmpartnerin Nicoletta Braschi auftritt, die sowie künstlerisch als auch privat enormen positiven Einfluss auf ihn ausübt.

Der Film gliedert sich in einzelne Episoden, in denen unterschiedliche Inhalte thematisiert sind. Im ersten Teil *Durante Cristo* spielt er Benigni den Schafhirten Benigno, der den kleinen Jesus hüten soll, während seine Eltern Maria und Josef bei Freunden zum Essen eingeladen sind. Im folgenden Teil *Angelo*, ist er verzweifelt auf der Suche nach seinem ihm entflohenen Schutzengel. Die dritte Episode *In banca* erzählt von dem mittellosen Benigno, der versucht bei einem Bankdirektor einen Kredit zu bekommen ohne jede Garantie vorzuweisen und der letzte Teil *I due militi* schließlich handelt von zwei Soldaten, die sich während einer Nachtwache gegenseitig verspotten und provozieren.

Zusammen mit dem Komiker und ebenfalls späteren Oskarpreisträger Massimo Troisi dreht er 1984 seinen nächsten Film *Non ci resta che piangere*. Bei jenem Film handelt

⁸ Vgl. Ebd. S. 6ff.

⁹ Ebd. S. 51.

es sich um eine märchenhafte Komödie, in der die beiden Komiker Benigni und Troisi eine Zeitreise ins 15. Jahrhundert machen, in welchem sie Leonardo da Vinci treffen und versuchen Columbus von der Entdeckung Amerikas abzuhalten. Mit *Non ci resta che piangere* etabliert sich Benigni als Erbe der italienischen Komiker aus früheren Tagen wie Totò oder Petrolini.¹⁰

2.4. Vincenzo Cerami und Federico Fellini

1988 beginnt eine enge und fruchtbare Zusammenarbeit mit dem Drehbuchautor Vincenzo Cerami. Zusammen drehen sie Benignis erfolgreichste Filme, in denen Benigni alter ego Marco Cioni in eine Reihe unterschiedlicher, komischer Situationen platziert wird. Der erste Film dieser Reihe ist *Il piccolo diavolo*. An der Seite von Schauspielerkollegen Walter Matthau, der in der Rolle des Priesters auftritt, spielt Benigni den eben diesen quälenden Teufel.

Es folgen 1991 *Johnny Stecchino* und 1995 *Il mostro*, in denen Benigni sich mit Hilfe einer zweideutigen Komik an aktuelle und brisante Themen wie das Monster von Florenz oder die Mafia heranwagt.

1989 dreht Benigni den für seine künstlerische Entwicklung wichtigen Film *La voce della luna*. Es ist der letzte von Federico Fellini gedrehte Film, und zugleich der erste in dem Benigni das erste Mal auf sein charakteristisches Kostüm und seine Mundart verzichtet. Er spielt eine mondsüchtige, unruhige Figur, die geheimnisvolle Stimmen aus einem Brunnen vernimmt.

Durch die Zusammenarbeit mit Fellini näherte sich Benigni an eine formalistischere Form des Kinos an, die besonders in seinem nächsten Film zum Ausdruck kommen sollte.

1997 dreht er, wieder mit Cerami, den Film *La vita è bella*, seinen bisher größten Erfolg, der ihm schließlich auch zu internationalem Durchbruch verhilft.¹¹

2.5. *La vita è bella*

In Benignis Film *La vita è bella* kommen nun alle Einflüsse von seinen früheren Lehrmeistern des Films wie Zavattini, Pasolini und Fellini zur Geltung. Er markiert quasi die künstlerische Reife Benignis und gleichsam den Höhepunkt seiner Karriere.¹²

¹⁰ Vgl. Ebd. S. 6.

¹¹ Vgl. Ebd. S. 6f.

Benigni setzt seinen entwickelten Charakter des obszönen und schelmischen toskanischen Spaßvogels in ein riskanteres und komplexeres Umfeld: den Holocaust.

In diesem Film versucht ein jüdischer, im KZ inhaftierter Vater die Grausamkeiten und bittere Realität von seinem kleinen, ebenfalls mit ihm inhaftierten Sohn, abzuschirmen. Er gibt vor, bei der Lagersituation handle es sich bloß um ein Spiel, an dessen Ende der Sieger einen Panzer gewinne.

Beeinflusst haben Benigni für diesen Film nicht zuletzt die Erfahrungen und Berichte seiner eigenen Familie. Sein Vater, Luigi Benigni verbrachte selbst zwei Jahre im niederländischen KZ Bergen-Belsen und berichtete seinen Kindern auf humorvolle Weise von dessen Alltag. „Mein Vater erzählte uns die Geschichte vom Lager, immer wieder die Lagergeschichte, weil sie ihm, wie allen Überlebenden, zur Obsession geworden war. Jeden Abend erzählte mein Vater vom Lager, aber so, dass wir lachen mussten, um uns nicht zu erschrecken.“¹³

La vita è bella erregte großes Aufsehen sowohl in der Filmszene, als unter Filmkritikern. Es herrschte Uneinigkeit über die Herangehensweise Benignis an das Thema Holocaust. Verleugnung und Verharmlosung wurden ihm vorgeworfen, sowie die Kombination von Komödie und Holocaust.

Der Film wurde schlussendlich für sieben Oscars nominiert und erhielt davon drei, für den besten ausländischen Film, den besten Schauspieler und die beste Musik. Damit war Benigni international als Schauspieler sowie auch als Regisseur etabliert.

Roberto Benigni befindet sich heute dank seines großen Erfolges in der Lage seine Filme selbst zu finanzieren, was einen großen Freiraum in künstlerischer Hinsicht mit sich bringt. 2002 drehte Benigni den Film *Pinocchio*, die Erfüllung eines Lebenstraumes und die Einhaltung eines Versprechens an den mittlerweile verstorbenen Federico Fellini, jenes alte, italienische Märchen zu verfilmen.

2005 folgte sein bisher letzter Film *La tigre e la neve*, in dem sich Benigni mit seiner Komik wieder in ein heikles Thema vorwagt, in dem eigentlich kein Spaß zugelassen ist. Hintergrund der Handlung ist diesmal der Irakkrieg.

¹² Vgl. Ebd. S. 8.

¹³ Laster, Kathy/Steinert, Heinz: Eine neue Moral in der Darstellung der Shoah? In: Frölich, Margrit (Hrsg.): Lachen über Hitler - Auschwitz-Gelächter?: Filmkomödie, Satire und Holocaust. München: Ed. Text + Kritik 2003. S. 189.

In diesem Film träumt der Dichter und Literaturprofessor Attilio jede Nacht von der Hochzeit mit seiner ihn im realen Leben abweisenden Traumfrau Vittoria. Als jene bei Recherchen über einen irakischen Dichter in Bagdad durch einen Bombenanschlag schwer verletzt wird, reist Attilio ohne zu zögern in das Kriegsgebiet und versucht mit allen Mitteln und unerschöpflichem Willen die Frau seiner Träume zu retten.

Gegenwärtig widmet sich Benigni wieder mehr seinen Bühnenauftritten, sowie dem Fernsehen und auch dem Theater. Zuletzt wurde er für seine Dante Alighieri – Rezitationen der *Göttlichen Komödie* 2007 für den Nobelpreis in Literatur nominiert.

3. Komik

*(...)eine einzige spitzbübische Herausforderung
an die philosophische Spekulation.
– H. Bergson¹⁴*

Dieses Kapitel zur Komik soll sich in Hinblick auf die spätere Untersuchung der Filme Benignis mit den dafür relevanten Theorien und Diskursen beschäftigen. Es gilt eingangs zu versuchen, trotz der Problematik jenes Forschungsfeldes, den Begriff des hier diskutierten Gegenstands zu definieren. Weiters sollen die für Benignis Werk relevanten allgemeinen Komiktheorien behandelt werden, wobei der Schwerpunkt auf den Theorien von Henri Bergson, Sigmund Freud und Michail Bachtin liegen wird. Die mögliche Wirkung auf den Konsumenten der Komik soll in dem Kapitel „Lachen als kathartischer Prozess“ untersucht werden. Das Kapitel zur komischen Person wird sich mit der Tradition des Arlecchino, des Spaßmachers und Narren auseinandersetzen, in dessen Fußstapfen Benigni in seiner Darstellung der Cioni-Figur tritt. Geschichte und Entwicklung, aber vor allem auch Eigenschaften und Auftreten dieser klassischen Unterhaltungsfigur sollen hier in Hinblick auf die Relevanz für die Analyse Benignis Komik diskutiert werden. Wodurch und mit welchen Mitteln schließlich Komik und Lachen erzeugt werden, soll weiter theoretisch besprochen werden, um im darauf folgenden Kapitel der Analyse der Filme Benignis ihre praktische Umsetzung zu beleuchten.

3.1. Problematik einer Definition

Der Begriff Komik stammt von *komos*, der griechischen Bezeichnung für Festzug, lustiger Umzug oder Gelage und geht zurück auf den Dionysoskult der Antike.¹⁵ Allgemein wird die Komik definiert als „jegl.[iche] Art übertreibender, Lachen erregender Kontrastierung, sei es mit den Mitteln des Wortes (...), der Geste, des Tons, der Farbe oder des Stifts, der Bildnerie oder durch eine Handlung selbst“¹⁶. Darüber

¹⁴ Bergson, Henri: Das Lachen. In: Dietzsch, Steffen (Hrsg.): Luzifer lacht: philosophische Betrachtungen von Nietzsche bis Tabori. Leipzig: Reclam 1993. S. 33.

¹⁵ Vgl. Schweikle, Günther (Hrsg.): Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen. Stuttgart: Metzler 1990. S. 243.

¹⁶ Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden. 19. Auflage. Band 12. Mannheim 1990. S. 201.

hinaus macht sie es sich zur Aufgabe „kritisch gesellschaftliche Missverhältnisse multiperspektivisch zum Zweck der Lösung durch das Lachen“¹⁷ aufzuzeigen.

Sie ist Forschungsgegenstand der Philosophie, Ästhetik, Psychologie und Komödietheorie und wird dementsprechend von unterschiedlichen Gesichtspunkten aus betrachtet. Es wird mit unterschiedlichen Bezeichnungen von Situationen oder Arten, die Komik erzeugen, gearbeitet, wie beispielsweise Witz, Ironie, Humor, Satire, Scherz und Groteske.

Wieso und wann wird Lachen erzeugt? Was verleitet dazu und welche Bedeutung hat es? Seit Aristoteles sind diesem Phänomen die größten Denker nachgegangen ohne es jedoch fassen zu können. Das Komische lässt sich in keine Definition zwingen und es herrscht Uneinigkeit unter den alten sowie den neuzeitlichen Philosophen über die Ursachen des Lachens und der Komik. Von Nicolai Hartmann wird das Komische sogar als „der schwerste der ästhet.[ischen] Problembereiche“ beschrieben.¹⁸ Auch Joachim Ritter sieht die Unmöglichkeit einer Definition: „(...) das faktische Ergebnis aller Definitionsversuche des Komischen zeigt m.E. deutlich, daß es sich hier um ein prinzipiell zum Scheitern verurteiltes Unterfangen handelt.“¹⁹

Gottfried Müller hingegen sieht das Problem des Nicht-Fassens-Könnens des Komischen in einer falschen Herangehensweise der Betrachter. *„Der Fehler aller Theorien über das Lachen und über das Komische liegt darin, daß mit dem Verstande eine Sache erklärt werden soll, die gar nichts mit dem Verstande zu tun hat, ja geradezu die Ausschaltung des Verstandes bewirkt.“*²⁰

Trotz der Problematik einer allumfassenden Definition und gegensätzlicher Ansätze der Theoretiker, wird das Komische – wie auch das Tragische - grundsätzlich verstanden als „Wahrnehmung eines Konflikts widersprüchl.[icher] Prinzipien“²¹. Zudem ist den meisten Versuchen über eine Theorie der Komik gemein, dass die Auslöser für das Lachen grundsätzlich auf den Bruch einer Erwartungshaltung und den Effekt der Überraschung zurückzuführen sind.

¹⁷ Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hrsg): Theaterlexikon. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001. S. 550.

¹⁸ Schweikle (1990), S. 243.

¹⁹ Schmidt, Siegfried J.: Komik im Beschreibungsmodell kommunikativer Handlungsspiele. In: Preisendanz, Wolfgang (Hrsg.): Das Komische. München: Fink 1976. S. 169.

²⁰ Müller, Gottfried: Theorie der Komik: über die komische Wirkung im Theater und im Film. Würzburg: Triltsch 1964. S. 9.

²¹ Brockhaus (1990), S. 201.

„Im K.[omische]n werden für die Wahrnehmung inkongruente Kontexte über zwei- oder mehrwertige Bezüge auf eine ungewohnte Weise überraschend miteinander kombiniert, so dass plötzlich eine Durchlässigkeit zwischen diesen Kontexten aufscheint.“²²

Von diesem heiklen Standpunkt aus betrachtet wird eine wissenschaftliche Herangehensweise an jenes Fach umso komplizierter. Die im Folgenden dieses Kapitels besprochenen Theorien und Ansätze zur Komik bilden also *nur* Hypothesen und erheben daher keinen allgemein geltenden Wahrheitsanspruch. Auf jede Komik mag auch nicht jede Theorie angewendet werden, vielmehr gilt es sie von verschiedenen Blickwinkeln aus zu betrachten und sie als unerschöpfliches Phänomen auszukosten.

3.2. Relevante Theorien

3.2.1. Henri Bergson – Lachen als Strafe der Mechanik

Der Lebensphilosoph Henri Bergson geht in seiner Philosophie von einer fließenden Lebenskraft aus, dem *élan vital*, der alles Lebendige durchströmt. Diese Theorie bildet auch die Basis für seine Thesen über das Lachen. In seiner Schrift „Le rire“ stellt er verschiedene Betrachtungen dazu an.

Er geht zunächst von drei Grundvoraussetzungen aus, die das Lachen möglich machen. Erstens ist das Komische nur dem Menschlichen vorbehalten. „Es gibt keine Komik außerhalb dessen, was wahrhaft *menschlich* ist.“²³ Die Natur kann für ihn niemals komisch sein. Tiere können zwar lachen auslösen, jedoch nur, weil sie an etwas Menschliches erinnern. Auch Gegenstände können zum Lachen reizen, allerdings nicht durch ihre Materialität sondern vielmehr durch ihre Form, die ihnen wiederum der Mensch gegeben hat.

Weiters ist für Bergson Bedingung zum Lachen eine „gewisse Empfindungslosigkeit“²⁴, auf die die Komik treffen muss, um wirken zu können. Sie benötigt einen „unbewegten, glatten seelischen Boden“²⁵ ohne Empfindung oder Emotion. „Die Komik bedarf also

²² Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart (u.a.): Metzler 2005. S. 170.

²³ Bergson (1993), S. 34.

²⁴ Ebd. S. 34f.

²⁵ Ebd. S. 35.

einer vorübergehenden Anästhesie des Herzens, um sich voll entfalten zu können. Sie wendet sich an den reinen Intellekt.“²⁶

Schließlich braucht das Lachen immer ein „Echo“, also ein Umfeld an Gleichgesinnten. Man lacht in der Gruppe mit anderen und nicht allein, zumindest nicht mit demselben Vergnügen. „Hinter dem Lachen steckt bei aller scheinbaren Offenheit immer ein heimliches Einverständnis, ich möchte fast sagen eine Verschwörung mit anderen wirklichen oder imaginären Lachern.“²⁷ Bergson geht daher von einer sozialen Funktion, einer „sozialen Geste“²⁸ des Lachens aus.

Generell definiert Bergson dann etwas als komisch, wenn der *èlan vital* unterbrochen ist, d.h. wenn etwas erstarrt ist, dort wo Lebendigkeit erwartet wird. Die Lebenskraft kann nicht mehr fließen, sie ist gestoppt und damit mechanisch. Alles Mechanische ist unnatürlich und reizt daher zum lachen. Eine Wiederholung wirkt nach Bergson immer komisch, weil sie unnatürlich ist und daher wieder mechanisch. Wenn sich jemand beispielsweise in seiner Aussprache immer derselben Worte und Phrasen bedient, dann wird dies als komisch empfunden. Es wirkt mechanisch. Oder wenn man als Betrachter einer anderen Person in einer bestimmten Situation Beweglichkeit erwartet und diese dann steif reagiert, wirkt das ebenfalls komisch. „Automatismus, Steifheit, erworbene und beibehaltene Gewohnheit, das sind Dinge, die uns an einer Physiognomie zum Lachen reizen.“²⁹ Erinnert eine Handlung oder Gestik an etwas Mechanisches, dann ist sie komisch. Automatismus ist gleich Komik.

Die Gesellschaft erwartet Flexibilität und Lebendigkeit. Erfüllt jemand diese Erwartungen nicht, sondern zeigt Starrheit und Mechanik, dann erntet er Lachen. „Diese Steifheit ist das Komische, und das Lachen ist ihre Strafe.“³⁰

Derselbe Effekt des Mechanischen gilt auch für die Körperkomik. Erinnern die Bewegungen des Körpers an etwas Mechanisches, dann wirkt dies ebenfalls komisch. „Komisch sind die Haltungen, Gebärden und Bewegungen des menschlichen Körpers genau in dem Maß, wie uns dieser Körper an einen gewöhnlichen Mechanismus erinnert.“³¹

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd. S. 36.

²⁸ Ebd. S. 43.

²⁹ Ebd. S. 47.

³⁰ Ebd. S. 44.

³¹ Ebd. S. 49.

Auch empfinden wir es komisch wenn bei einem Ereignis die Aufmerksamkeit auf das Äußere einer Person gerichtet wird, während eigentlich das Innere von Bedeutung ist. Der Betrachter widmet sich der Körperlichkeit anstatt dem Inhalt. Bergson vergleicht seine These mit den Werken der Tragödiendichter. „Aus diesem Grund bemüht sich der Tragödiendichter, alles zu vermeiden, was unsere Aufmerksamkeit auf die Stofflichkeit seiner Helden lenken könnte. Sobald man sich mit dem Körper beschäftigt, ist eine Infiltration der Komik zu befürchten. Deshalb sollen die Helden einer Tragödie weder trinken noch essen noch sich wärmen, ja sich womöglich nicht einmal setzen.“³²

Als komisch wird es außerdem auch empfunden, wenn etwas Lebendiges von etwas Mechanischem überdeckt wird. „Wir lachen immer dann, wenn eine Person uns an ein Ding erinnert.“³³ Als Beispiel hierfür nennt Bergson etwa Münchhausen, der wie eine Kanonenkugel durch die Luft fliegt.

Schließlich beschreibt Bergson den Effekt eines mechanischen Arrangements, das Komik und daher Lachen erzeugt. Dabei wird durch einen minimalen Anlass wie zufällig eine Kette von Reaktionen und Ereignissen ausgelöst, die wiederum neue Reaktionen usw. auslösen. „Wir lachen über etwas, das durch dieses Mißverhältnis zum Vorschein kommt, über das besondere mechanische ‚Arrangement‘, das wir hinter der Verkettung von Wirkungen und Ursachen wittern.“³⁴

3.2.2. Sigmund Freud – Humor als ersparter Gefühlsaufwand

Nach Sigmund Freud ist der Grund für eine komische Lust die „Aufwandddifferenz“. Diese gilt immer im imaginären Vergleich des Selbst mit dem betrachteten Subjekt. Benötigt beispielsweise eine Person für dieselbe physische Tätigkeit im Vergleich mit einem selbst einen größeren Aufwand – der Aufwand ist also different – dann erscheint uns diese Person komisch und löst Lachen aus. Selbes gilt auch für den geistigen Aufwand. Betreibt jemand, wieder im Vergleich mit einem selbst, einen zu geringen geistigen Aufwand, dann löst dies ebenfalls lachen aus. Zurückzuführen ist jene komische Lust nach Freud auf das ausgelöste Überlegenheitsgefühl. „Es fügt sich also einem einheitlichen Verständnis, wenn derjenige uns komisch erscheint, der für seine körperlichen Leistungen zu viel und für seine seelischen Leistungen zu wenig Aufwand

³² Ebd. S. 62.; vgl. Kapitel 3.2.3. Michail Bachtin – Karnevalistisches Weltempfinden

³³ Ebd. S. 65.

³⁴ Ransch-Trill, Barbara: Harlekin: zur Ästhetik der lachenden Vernunft. Hildesheim (u.a.): Olms 1993. S. 79.

im Vergleich mit uns treibt, und es ist nicht abzuweisen, daß unser Lachen in diesen beiden Fällen der Ausdruck der lustvoll empfundenen Überlegenheit ist, die wir uns ihm gegenüber zusprechen.“³⁵ Wir lachen über den Narr weil er uns einfältig erscheint und über den Clown weil sie unzuweckmäßig erscheinen.

Der französische Schriftsteller Charles-Pierre Baudelaire³⁶ führt das Überlegenheitsgefühl auf satanische Wurzeln zurück, da es auf „Zeichen der Schwäche oder Unglücks bei seinesgleichen“³⁷ gerichtet ist. Er benennt diesen Vorgang *comique significatif*. Dem entgegen setzt Baudelaire die *comique absolu*, die nicht mehr auf eine Überlegenheit gerichtet ist, dennoch aber nicht minder satanisch ist. „Le rire est l’expression de l’idée de supériorité, non plus de l’homme sur l’homme, mais de l’homme sur la nature.“³⁸ Als seine Prototypen sieht Baudelaire Molière und Rabelais. Freuds *Lachen über* entspräche also Baudelaires *comique significatif*.³⁹

Indem man analysiert wodurch etwas komisch wird, gewinnt man nach Freud auch die Macht, eine Person „nach Belieben komisch zu machen“⁴⁰. Als Mittel dafür nennt er die Versetzung in eine komische Situation, Nachahmung, Verkleidung, Entlarvung, Karikatur, Parodie und Travestie.⁴¹

Weiters stellt Freud das Lachen bzw. das Lachen über jemanden in Beziehung zum Infantilen. Das Komische ist für ihn „das wiedergewonnene verlorene Kinderlachen“⁴². Er beschreibt es als eine „Euphorie (...) nichts anderes als (...) die Stimmung unserer Kindheit, in der wir das Komische nicht kannten, des Witzes nicht fähig waren und den Humor nicht brauchten, um uns im Leben glücklich zu fühlen.“⁴³

Auch lacht man über jemanden, da er uns an ein Kind erinnert. Übertriebene Gesten oder unnötige Bewegungen, die jenen von Kindern entsprechen, verbinden wir auch mit diesen. Eine Person die sich also solcher Gesten oder Bewegungen bedient – der Aufwand im Vergleich zu einem selbst also wieder different ist – erscheint uns

³⁵ Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. In: Bachmaier, Helmut (Hrsg.): Texte zur Theorie der Komik. Stuttgart: Reclam 2005. S. 99.

³⁶ Charles-Pierre Baudelaire: 1821- 1867

³⁷ Baudelaire, Charles-Pierre: De l’essence du rire. Paris: Edition de la Pléiade 1951. S. 711.

³⁸ Ebd. S. 712.

³⁹ Vgl. Jauss, Hans Robert: Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden. In: Preisendanz, Wolfgang (Hrsg.): Das Komische. München: Fink 1976. S. 107.

⁴⁰ Freud (2005), S. 96.

⁴¹ Vgl. Ebd.

⁴² Ebd. S. 99.

⁴³ Ebd. S. 100.

komisch. Es ist quasi der „Vergleich zwischen dem Ich des Erwachsenen und dem Ich als Kind.“⁴⁴

3.2.3. Michail Bachtin – Karnevalistisches Weltempfinden

Der russische Sprach- und Literaturwissenschaftler Michail Michajlowitsch Bachtin setzt sich in seinen Werken „Rabelais und seine Welt“ sowie „Literatur und Karneval“ mit der Erforschung der volkstümlichen Lachkultur auseinander. Anhand von Untersuchungen zur europäischen Literatur von Rabelais bis Dostojewskij, geht er dabei von der Zeit des Mittelalters und ihren Bräuchen aus. Er unterteilt hierbei die Gesellschaft in eine ernste und eine Lachkultur, wobei die erstere von Staat, Kirche und Feudalherrschaft, die Lachkultur hingegen als oppositionell, utopisch und befreiend vom Volk repräsentiert wird. Zentral für diese damalige Lachkultur war die Zeit des Karnevals, den er als Ventil des Volkes gegenüber dem Konformismus der Oberschicht sieht. Er sieht das karnevalistische Spiel als eine Vorstellung von einer anderen Welt, in der Autorität und Dogmen in Frage gestellt werden und Freiheit, Offenheit und Toleranz vorherrschen. „Wenn wir von der ‘Karnevalisierung des Bewußtseins’ sprachen, so meinten wir diese völlige Befreiung von gotischer Seriosität als Voraussetzung, den Weg zu einem neuen, freien und nüchternen Ernst zu bahnen.“⁴⁵ Mit der Neuzeit jedoch verschwand nach und nach diese volkstümliche Lachkultur aus dem Alltag und ist, laut Bachtin, lediglich noch in der Literatur zu finden.⁴⁶

Wichtig in Hinblick auf die Komik von Roberto Benigni sind das karnevalistische Weltempfinden, sowie Bachtins Vorstellung des grotesken Körpers.

3.2.3.1. Lachkultur des Mittelalters

Bachtin sieht die Lachkultur als komisches Gegenstück zum tragischen christlichen Kult und Glauben des Mittelalters. Er beschreibt das Lachen als einen von Leiblichkeit und Sinnlichkeit betonten und in der Gemeinschaft praktizierten Vorgang, das oft auch einen vulgären und obszönen Charakter haben kann. Speziell das Karnevalslachen sei

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Bachtin, Michail M.: Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. S. 316.

⁴⁶ vgl. mittelalterliche Formen des Karnevals mit denen der Neuzeit

ein Lachen des gesamten Volkes, bei dem alle über alles und alle lachen. Es ist auf die ganze Welt und all ihre Teilnehmer gerichtet. Zudem ist es ambivalent, da es zugleich fröhlich und jubelnd, aber auch spöttisch ist. „(...) es negiert und bestätigt, beerdigt und erweckt wieder zum Leben.“⁴⁷

Lachen ist für Bachtin ein Akt der Befreiung, ein Sieg über die „moralische Furcht, die das Bewußtsein des Menschen knechtet (...).“⁴⁸

„Das Lachen befreit nicht nur von der äußeren Zensur, sondern vor allem vom großen inneren Zensor, von der in Jahrtausenden dem Menschen anezogenen Furcht vor dem Geheiligten, dem autoritären Verbot, dem Vergangenen, vor der Macht.“⁴⁹ Mit dem Humor wird die Wahrheit aufgedeckt, dessen Träger der mittelalterliche Narr ist.⁵⁰

„(...) das Lachen hat eine tiefe philosophische Bedeutung, es ist eine Form der Wahrheit über die Welt im Ganzen, die Geschichte und den Menschen; es vermittelt eine besondere Sichtweise der Welt, sieht sie anders, aber nicht weniger richtig als den Ernst. (...) wesentliche Bereiche der Welt sind überhaupt nur dem Lachen zugänglich.“⁵¹

Bei Rabelais sieht er dieses mittelalterliche Lachen in seiner höchsten Ausprägung.

3.2.3.2. Karneval

Karneval bedeutet für Bachtin eine „umgestülpte Welt“⁵², in der jegliche Distanz zwischen den Menschen aufgehoben ist. „Der Feiertag setzte gleichsam das ganz offizielle System mit all seinen Verböten und hierarchischen Schranken zeitweilig außer Kraft. Für kurze Zeit trat das Leben aus seiner üblichen, gesetzlich festgelegten und geheiligten Bahn und betrat den Bereich der utopischen Freiheit.“⁵³

Im Karneval sind alle Teilnehmer aktiv, es wird gelebt und aus der Bahn des gewöhnlichen Lebens herausgetreten.

„Die provokativ-heitere Umstülpung der geltenden Institutionen und ihrer Hierarchie, die vorgeführt wird, zeigt – auch wenn sie letztlich alles beim alten läßt – eine permanente Alternative auf. Und es ist diese nicht zum Schweigen zu bringende Energie

⁴⁷ Bachtin (1987), S. 61.

⁴⁸ Bachtin, Michail M.: Literatur und Karneval: zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl. 1996. S. 35.

⁴⁹ Ebd. S. 38f.

⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 37.

⁵¹ Bachtin (1987), S. 117.

⁵² Bachtin (1996), S. 48.

⁵³ Ebd. S. 33.

des alternativen Appells – und nicht so sehr die konkreten Einzelformen volkstümlicher Praxis –, die die institutionelle Kultur in Unruhe versetzt.“⁵⁴

Bachtin fasst vier Kategorien des Karnevals zusammen: 1. Familiarisierung: Im Karneval bilden Mensch und Welt eine Einheit, alle Teilnehmer befinden sich in einem „freien, intim-familiäre, zwischenmenschlichen Kontakt“.⁵⁵ 2. Exzentrizität: Der Karneval beschreibt einen überspannten und normfremden Ausnahmezustand, in dem geltende Regeln für diese Zeit außer Kraft treten und das Kontrastprinzip eintritt. 3. Mesalliance: Alles, was gewöhnlich durch Hierarchie außerhalb des Karnevals getrennt ist, steht jetzt miteinander in Kontakt und wird vereinigt. 4. Profanation: Die Zeit des Karnevals ist eine Zeit der Entweihung, der Parodierung und „der karnevalistischen Erniedrigungen“⁵⁶ voll von Unanständigkeiten, „die auf die Zeugungskraft der Erde und des Leibes hinweisen.“⁵⁷

Im Zentrum in dem von Bachtin aufgestellten karnevalistischen Weltempfinden steht immer die fortlaufende Veränderung und der Übergang, der Tod und gleichsam die Erneuerung.⁵⁸ „Der Karneval ist das Fest der allvernichtenden und allerneuernden Zeit.“⁵⁹ Dieser Prozess ist für ihn allumfassend. „Der Karneval hat universalen Charakter, er ist ein Zustand der ganzen Welt, ihre Wiedergeburt und Erneuerung, an der alle teilhaben.“⁶⁰

Hauptschauplatz des Karnevals ist der öffentliche Platz, zu dem jeder Zugang findet und auf dem familiärer Kontakt möglich wird. Der Platz als „Symbol der Allgegenwart des Volkes.“⁶¹

3.2.3.3. Theorie der Groteske

Bachtin wendet sich von Wolfgang Kayzers Begriff des Grotesken als einen vernichtenden Humor ab. Laut Bachtin ist die Groteske nicht von der volkstümlichen Lachkultur und von einem karnevalistischen Weltempfinden zu trennen. Das wird von Kayser nicht berücksichtigt.

⁵⁴ Lachmann, Renate: Vorwort. In: Bachtin, Michail M.: Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. S. 15.

⁵⁵ Bachtin (1996), S. 48.

⁵⁶ Ebd. S. 49.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Vgl. Ebd. S. 50.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Bachtin (1987), S. 55.

⁶¹ Bachtin (1996), S. 56.

„Die mittelalterliche und die Renaissance-Groteske sind vom karnevalistischen Weltempfinden durchdrungen, sie befreien die Welt von allem Entsetzlichen und Furchterregenden, machen sie fröhlich und hell. Alles, was in der gewöhnlichen Welt Furcht einflößte, verwandelte sich in der Welt des Karnevals in einen fröhlichen Popanz. Furcht ist der extreme Ausdruck der einseitigen und dummen Ernsthaftigkeit, die durch das Lachen besiegt wird.“⁶²

Für Kayser ist die Groteske etwas Unheimliches, Verfremdetes und Unmenschliches. Bachtin hingegen meint, die Groteske eröffne die Möglichkeit einer „anderen Weltordnung, eines anderen Lebens“⁶³ und führe über Grenzen hinaus. „Sie [die karnevalesk-groteske Form] erlaubt einen anderen Blick auf die Welt, die Erkenntnis der Relativität alles Seienden und der Möglichkeit einer grundsätzlich anderen Weltordnung.“⁶⁴ Das positive Motiv der Erneuerung ist auch hier wieder von wesentlicher Bedeutung. „Der Mensch kehrt zu sich selbst zurück. Die bestehende Welt wird zerstört, um sich in einer neuen Geburt zu erneuern. Die Welt gebiert sterbend. Die Relativität des Bestehenden ist in der Groteske stets eine fröhliche Relativität.“⁶⁵

Wesentliche Merkmale der Groteske wie Übertreibung, Übermaß und Hyperbolik spielen für Bachtin auch eine bedeutende Rolle, allerdings nicht die wichtigste. Zentraler für ihn sind die Umkehrung des geltenden Weltbildes und ihre ständige Erneuerung. „Hier [Groteske] wird das Leben in seiner ambivalenten, innerlich widersprüchlichen Prozeßhaftigkeit gezeigt, nichts ist fertig, die Unabgeschlossenheit selbst steht vor uns.“⁶⁶

Groteske und sein ästhetisches Wesen lassen sich laut Bachtin nur dann richtig verstehen, wenn man von der Volkskultur des Mittelalters und der Literatur der Renaissance ausgeht. Besonderes Augenmerk legt er dabei auf Rabelais. Für ihn bilden Volkskultur und karnevalistisches Weltempfinden eine Einheit.⁶⁷

⁶² Ebd. S. 26.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Bachtin (1987), S. 85.

⁶⁵ Bachtin (1996), S. 27.

⁶⁶ Bachtin (1987), S. 76.

⁶⁷ Vgl. Bachtin (1996), S. 30f.

Bachtins Einstellung zum Lachen fällt unter Baudelaires Bezeichnung *comique absolu*, das *Lachen mit*, also gegensätzlich zu Freuds Theorie. Gelacht wird in der Gemeinschaft zum Zweck der Befreiung und Erneuerung.⁶⁸

„Das Moment des Lachens, das karnevalistische Weltempfinden, die der Groteske zugrundeliegen, zerstören die beschränkte Ernsthaftigkeit sowie jeglichen Anspruch auf eine zeitlose Bedeutung und Unabänderlichkeit der Vorstellungen von der Notwendigkeit. Sie befreien das menschliche Bewußtsein, den Gedanken und die Einbildungskraft des Menschen für neue Möglichkeiten. Deshalb geht großen Umwälzungen, selbst noch in der Wissenschaft, eine gewisse Karnevalisierung des Bewußtseins voraus.“⁶⁹ In Letzterem lässt sich darüber hinaus auch deutlich ein revolutionärer Gedankengang erkennen.

H. R. Jauss zieht den direkten Vergleich zwischen Freud und Bachtin. „Der rabelaisische Held ist in der Tat vorzüglich dazu geeignet, Ursprung und Funktion des Grotesken als einer Komik zu erkennen, die nicht dem Gegenbild einer heroischen Idealität entspringt, sondern sich als Freisetzung und Bejahung unterdrückter Kreatürlichkeit in Lachgestalten wie *Gargantua* und *Pantagruel* manifestiert. Der groteske Held, der ein kollektives Lachen auslöst, das über Furcht, Zwang und Unterdrückung triumphiert, blieb bisher außerhalb des Interesses der freudianischen Theorie des Helden.“⁷⁰

3.2.3.4. Der groteske Körper

Einer großen Bedeutung kommt in den Werken Bachtins die Vorstellung eines grotesken Körpers zu. Als grotesk empfindet er alle menschlichen Körperöffnungen und Auswüchse, „die den Leib außerhalb des Leibes fortsetzen, die ihn mit anderen Leibern oder mit der nichtleiblichen Welt verbinden.“⁷¹ Einzelne Körperteile symbolisieren wieder andere, wie beispielsweise die Nase als Symbol für den Phallus steht. Der Körper ist für ihn etwas sich ständig veränderndes und vor allem Vergängliches, was er durchaus positiv bewertet. „Der groteske Leib ist ein werdender Leib. Er ist niemals fertig, niemals abgeschlossen. Er ist immer im Aufbau begriffen, im Erschaffenwerden.

⁶⁸ Vgl. Kapitel 3.3. Lachen als kathartischer Prozess

⁶⁹ Bachtin (1996), S. 28.

⁷⁰ Jauss (1976), S. 107.

⁷¹ Bachtin (1996), S. 16.

Und er baut und erschafft selbst den anderen Leib.“⁷² Er schlingt quasi die Welt in sich hinein und wird von dieser wiederum auch verschlungen. Daher sind für Bachtin die wesentlichen Teile des grotesken Leibes diejenigen, „wo der Leib über sich hinauswächst, wo er seine Grenze überschreitet, wo er einen neuen (zweiten) Leib zeugt: der Unterleib und der Phallus. Ihnen gehört die führende Rolle in der grotesken Gestalt des Leibes.“⁷³ Alle Körperöffnungen, oder auch hervorstehende Teile, sind daher für Bachtin groteske Körperteile, da durch sie der Austausch des Leibes mit der äußeren Welt möglich ist und stattfindet.

„Alle diese hervorstehenden oder offenstehenden Körperteile werden dadurch bestimmt, daß in ihnen die Grenzen zwischen Leib und Leib und Leib und Welt im Zuge eines Austausches und einer gegenseitigen Orientierung überwunden werden.“⁷⁴

Der geöffnete Mund spielt nach Bachtin ebenfalls eine wichtige Rolle in der Groteske. Er beschreibt ihn als das „offene Tor, das nach unten führt, in die Körperhöhle.“⁷⁵ Weiters symbolisiert er durch den Akt des „Verschlingens“ in gleicher Weise „Tod und Vernichtung.“⁷⁶ Er weist darauf hin, dass dieses Motiv des weit aufgerissenen Mundes eines der wichtigsten und traditionellsten in der Darstellung eines komischen Äußeren ist. „Das im geöffneten, zubeißenden, kauenden Mund vollzogene Treffen von Welt und Mensch ist eines der ältesten und wichtigsten Sujets des menschlichen Denkens, eines der ältesten Motive überhaupt. Hier erfährt der Mensch die Welt, spürt ihren Geschmack, führt sie in seinen Körper ein und macht sie zum Teil seiner selbst.“⁷⁷

„Das Aufeinandertreffen mit der Welt im Akt des Essens war froh und triumphal. Hier war der Mensch Sieger über die Welt, er verschlang sie, nicht umgekehrt, die Grenze zwischen Mensch und Welt war im für den Menschen positiven Sinn aufgehoben.“⁷⁸

Als wesentliche Ereignisse des grotesken Leibes nennt Bachtin die „Akte des Körper-Dramas“⁷⁹, wie Essen, Trinken, Ausscheidungen, Geschlechtsakt, Schwangerschaft, Geburt, Körperwuchs, Altern, Krankheiten und Tod; „In all diesen Vorgängen des Körper-Dramas sind Lebensanfang und Lebensende untrennbar ineinander

⁷² Ebd. S. 16.

⁷³ Ebd. S. 16f.

⁷⁴ Ebd. S. 17.

⁷⁵ Bachtin (1987), S. 366.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd. S. 323.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Bachtin (1996), S. 17.

verflochten.“⁸⁰ So beschreibt er auch als Mittel zwischen Körper und Erde die menschlichen Ausscheidungen wie Kot und Urin. Sie fungieren als Bindeglieder, quasi den Körper und die Welt vereinend. Sie „verkörperlichen die Materie, die Welt und die kosmischen Elemente“⁸¹ und werden ebenso vom Körper sowohl selbst produziert als auch ausgeschieden. „Urin und Kot verwandeln kosmisches Entsetzen in Karnevalsheiterkeit.“⁸²

Für Bachtin gibt es keinen individuellen Leib, sondern nur einen sich ständig sich neu produzierenden kollektiven Volksleib. Das Leben ist ein ständiges Wechselspiel von geboren werden und sterben, eine undurchbrechbare Kette.

„Das Wissen des Volkes um seine historische Unsterblichkeit bildet den Kern des gesamten volkstümlich-festlichen Motivsystems.“⁸³

Als grotesk beschreibt er weiters auch das Innere des Körpers, wie etwa Blut, Gedärme, Herz und Organe.⁸⁴

Nach Bachtin liegen auch Beschimpfungen und Fluchen einer grotesken Körperkonzeption zugrunde. Seiner Ansicht nach, sind in modernen obszönen Beschimpfungen und Flüchen noch Reste dieser Körperkonzeption zu finden. Ihre Thematik ist häufig eine grotesk-leibliche bei dem sich oft des Hinweises auf den Unterleib und seiner leiblichen Funktionen bedient wird. Für Geschlechtsorgane, Hintern, Bauch, Nase und Mund gibt es in allen Sprachen etliche Ausdrücke, für andere Teile des Körpers hingegen wie etwa Arme oder Beine gibt es nur wenige.⁸⁵ „In ihnen klingt die vage Erinnerung an ehemalige Karnevalsfreiheiten und Karnevalswahrheiten an.“⁸⁶

Aber auch die gestische Sprache hatte nach Bachtin ihre Grundlage in der grotesken Körperkonzeption, so bedienen sich viele obszöner Gesten der hervorstechenden Teile des Körpers. Man zeigt beispielsweise eine Faust, die Nase oder auch den Hintern. Oder man spuckt sogar als Zeichen von Ablehnung.⁸⁷

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Bachtin (1987), S. 377.

⁸² Ebd.

⁸³ Ebd. S. 366.

⁸⁴ Vgl. Bachtin (1996), S.18.

⁸⁵ Vgl. Bachtin (1987), S. 360.

⁸⁶ Ebd. S. 78.

⁸⁷ Vgl. Ebd. S. 383.

Abschließend ist noch einmal auf die starke Betonung und Aufwertung des Leiblichen, der Körperlichkeit von Bachtin hinzuweisen.

„Im menschlichen Körper wird Materie schöpferisch, originell, hier ist sie aufgerufen, den ganzen Kosmos zu besiegen, die Materie des ganzen Kosmos zu organisieren. Im Menschen gewinnt die Materie historischen Charakter.“⁸⁸

3.3. Lachen als kathartischer Prozess

Katharsis bedeutet dem Wort nach Reinigung und wird von Aristoteles in seiner *Poetik* als die Wirkung der Tragödie beschrieben. Es ist eine „reinigende Befreiung von den bei der Betrachtung der tragischen Ereignisse erregten Affekten Furcht und Mitleid.“⁸⁹ Diese befreiende Erleichterung ist nach Aristoteles das wesentliche Vergnügen der Tragödie.

Nachdem der letzte Teil der *Poetik*, der sich aller Wahrscheinlichkeit nach mit der Komödie beschäftigt, verloren ist, kann über Aristoteles' Ansichten zur komischen Wirkung der Komödie nur spekuliert werden. Nicht auszuschließen ist, dass er ihr ebenfalls eine kathartische Wirkung zusprach. Einzige, und umstrittene Quelle für diese Annahme, ist der *Tractatus Coislinianus*, eine Art Rekonstruktion der Komödietheorie Aristoteles' aus dem 10. Jahrhundert, in der die Katharsis durch Lachen und Wohlgefallen hervorgerufen wird.⁹⁰

Fakt ist, dass das Lachen eine befreiende Wirkung hat und der Lachende sich gelöst und gereinigt fühlt. Ähnlich wie Helmuth Plessner beschreibt auch Siegfried Melchinger eine Art „Exzentrizität“, in die man durch das Lachen versetzt wird. „(...) es ist wie eine Eruption, die alles was wir denken, fühlen und sind, auslöscht, für einen Moment, ohne es zu zerstören – denn hinterher sind wir ja wieder, was wir waren, die selbe Person. Es ist eine Art Besessenheit. Ekstase. Außersichsein.“⁹¹

Gottfried Müller beschreibt die Wirkung des Lachens als „plötzlich gesteigertes Gefühl“⁹², das ausgelöst wird, wenn das Bewusstsein einen überraschenden Vorfall nicht schnell genug registriert und der Instinkt impulsiv reagiert.⁹³ Dieselben Ursachen nennt er auch für die Empfindung von Schmerz und Tränen, wobei Lachen die

⁸⁸ Ebd. S. 411.

⁸⁹ Brauneck/Schneilin (2001), S. 526.

⁹⁰ Vgl. Ahnen, von Helmut: *Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik*. München: Herbert Utz Verlag 2006. S. 278.

⁹¹ Melchinger, Siegfried: *Harlekin: Bilderbuch der Spaßmacher*. Basel: Basilius Presse 1959. S. 147.

⁹² Müller (1964), S. 129.

⁹³ Vgl. Ebd. S. 129.

schnellere Reaktion ist, da es von den Sinnen hervorgerufen wird, das Leid und der Schmerz aber durch den Verstand.⁹⁴ „(...) wenn Herz und Verstand ein aufgestautes Gefühl nicht abreagieren können, sind es die immer bereiten Lachmuskeln, die sofort eine Entspannung auslösen. Wenn Herz und Verstand versagen, ist es das übermächtige Leben, das mit Lachen reagiert. Das Lachen ist der Kurzschluß des Geistes.“⁹⁵

Ein Komiker oder komödiantischer Schauspieler muss in der Lage sein, sein Publikum von einem unbewegten in eines von Heiterkeit erfülltes für einen Moment oder Augenblick zu verwandeln. „Dieser Moment löscht alles aus, was wir denken und empfinden. Danach sind wir wieder wir selber: alltäglich und ernsthaft.“⁹⁶ Hegel beschreibt jenen Moment als den „Augenblick der Seligkeit und der Wohligkeit“.⁹⁷

Bei Freud wiederum ist die komische Katharsis ein ersparter Gefühlsaufwand durch eine distanzierte Betrachtung, bei Bachtin hingegen ist sie ein „Intensitätsgewinn aus der Freisetzung unterdrückter Natur“, unterstützt durch „distanzaufhebende Partizipation.“⁹⁸

3.4. Die Komische Person - klassisches Stilmittel der Komik

Die Figur der komischen Person blickt auf eine lange traditionsreiche Geschichte zurück. Jede Epoche und Geistesströmung entwickelte ihre eigene komische oder lustige Person und gab ihr einen eigenen Namen.

Sie wird als Narr, Spaßmacher, lustige oder komische Person, aber auch spezieller als Harlekin, Hanswurst oder Clown bezeichnet. Allgemein bezeichnet sie immer eine Figur aus der Schicht des einfachen Volkes, die durch komödiantisches Auftreten für Unterhaltung sorgt. Sie gilt als Wortverdrehler, Provokateur und Possenreißer, der auf teils derbe und körperbetonte, teils scharfsinnige und schlagfertige Art die Fäden des Spiels in der Hand hat.⁹⁹ Sie gerät in aussichtslose Situationen, weiß sich aber dennoch immer zu helfen und geht nicht unter. „Der N.[arr] als hemmungsloser Individualist fordert die Menschen schlicht auf, mit sich selbst fertig zu werden.“¹⁰⁰

⁹⁴ Vgl. Ebd. S. 135.

⁹⁵ Ebd. S. 136.

⁹⁶ Ransch-Trill (1993), S. 12.

⁹⁷ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Sämtliche Werke Bd. 14. Vorlesungen über Ästhetik. III. Jubiläumsausgabe. Stuttgart: Frommann 1964. S. 534.

⁹⁸ Jauss (1976), S. 107.

⁹⁹ Sucher, Bernd (Hrsg.): Theaterlexikon. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1996. S. 298.

¹⁰⁰ Brauneck/Schneilin (2001), S. 691.

Meist ist die lustige Person auch durch eine bestimmte Art der Maskierung sofort von den anderen Figuren zu unterscheiden. Oft ist sie durch übergroße und groteske Masken zu erkennen. Einzelne Körperteile werden besonders betont oder stehen nicht im Verhältnis zum Rest des Körpers. Selbiges gilt auch für ihre Kleidung. Oft trägt die komische Person übergroße oder zu kleine Kostüme, wodurch sie sogleich einen unbeholfenen und lächerlichen Zug erhält. Spitze Kopfbedeckungen sind ein weiteres ihrer Erkennungszeichen. Häufig bekleidet ein spitzer, bunter Hut oder aber auch bloß eine lange Feder das Haupt des Spaßmachers. Um die Gestik ihres Spiels zu betonen, bedient sich die komische Person häufig auch eines Gegenstandes. So agiert sie beispielsweise mit Holzlatten und Schlagstöcken – englisch *slapstick* –, aber auch mit Tüchern oder Ähnlichem.¹⁰¹

Ihren Ursprung hatte diese Figur im antiken Mimos. Im alten Griechenland gab es das fahrende Volk, das aus Tänzern, Akrobaten, Musikern, Pantomime und Erzählern bestand und auf witzige Art Menschen und auch Tiere aus dem alltäglichen Leben nachahmte. Der antike Mimos bezeichnet demnach die „möglichst naturgetreue Darstellung lebensechter Typen und lebensstypischer Situationen.“¹⁰² Durch die Thematik des gewöhnlichen Alltagslebens fühlte sich gerade das einfache Volk durch diese Mimen angesprochen und galt als Zielpublikum.

Im mittelalterlichen geistlichen Drama wird die komische Person in Verbindung mit dem Teufel gestellt. In den damaligen Mysterienspielen gab es die Gestalt des *hellequin*¹⁰³, des Anführers des *Wilden Heeres* und später Teufel. Diese Verbindung mit teuflischen Attributen wird von da an der komischen Person angehaftet bleiben. Man vergleiche beispielsweise Goethes teuflische Figur des Mephisto, der schelmische Züge der komischen Person aufweist.¹⁰⁴

Ebenso im Mittelalter entwickelt sich an den europäischen Höfen die Figur des Hofnarren. Er genoss das Privileg der Narrenfreiheit und durfte unter dem Deckmantel des Spaßmachers die herrschende Macht und Tabus kritisieren. Er war in erster Linie Unterhalter, doch schrieb man ihm auch philosophische Anschauungen zu.

¹⁰¹ Vgl. Ebd. S. 691f.

¹⁰² Ransch-Trill (1993), S. 17.

¹⁰³ Vgl. hierzu den späteren Begriff des Harlekin

¹⁰⁴ Vgl. Ransch-Trill (1993), S. 19.

Dazu schreibt Erasmus von Rotterdam 1509: „(...) das führt so weit, daß dasselbe Wort, entschlüpft es einem Weisen, ein todeswürdiges Verbrechen wäre, von einem Narren ausgesprochen hingegen unglaubliches Entzücken hervorruft.“¹⁰⁵

Durch Erasmus kam es zu einem entscheidenden Wandel in der Vorstellung und Beschreibung des Narren. Die Figur wurde durch ihn positiv belegt und auf philosophischer Ebene etabliert. Er löste ihn aus seiner „Bestimmung im Horizont lächerlicher Dummheit“¹⁰⁶ und machte aus ihm ein „welthaltiges Symbol in Literatur, Kunst und Philosophie.“¹⁰⁷

Man denke hier beispielsweise an die von Cervantes geschaffene Figur des *Don Quijote*¹⁰⁸. Der im sozialen Leben genannte Don Quijano verliert den Verstand und erhält den neuen Namen *Don Quijote*, „Ritter von der traurigen Gestalt“¹⁰⁹. Als ihn die Narrheit wieder verlässt, wird er wieder zu Don Quijano und entschuldigt sich für seinen Irrsinn. In der Gestalt des Don Quijote hat Cervantes dem Narren „fast mystische Größe“ verliehen und dadurch die Voraussetzung geschaffen „daß seine Gestalt zu einem der bedeutenden Symbole des neuzeitlichen Menschen werden sollte.“¹¹⁰ Dazu schreibt Cervantes selbst: „Die geistvollste Rolle der Komödie ist der Narr; denn der, welcher einfältig scheinen will, darf es selbst nicht sein.“¹¹¹ Diese Bemerkung sollte später auch das Leitmotiv von Shakespeare werden.

In Italien entsteht Mitte des 16. Jahrhunderts in der Commedia dell'arte, der Stegreifkomödie des fahrenden Volkes, die Dienerfigur des Arlecchino. Auch hier lässt sich in der Namensgebung noch die Verbindung zum Teuflischen ablesen. *Harlequin* bedeutet im Französischen Teufel und geht weiter auf das Altfranzösische *mesnie Hellequin* zurück, der Übersetzung nach Hexenjagd und lustige Teufelschar.¹¹² Auch der italienische Dichter und Philosoph Dante Alighieri gab schon in seinem Werk *Die göttliche Komödie* dem wildesten Teufel des Infernos den Namen *Arlichino*. So leitete sich vermutlich später der Name des *Arlecchino* ab, der anfänglich dumme und ungeschickte, später aber geistreiche und charmante Spaßmacher der Commedia

¹⁰⁵ Erasmus, Desiderius: Das Lob der Torheit. Zürich: Manesse-Verl. 2002. S. 45.

¹⁰⁶ Ransch-Trill (1993), S. 62.

¹⁰⁷ Ebd. S. 57.

¹⁰⁸ Miguel de Cervantes Saavedra: Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quijote von la Mancha, 1604.

¹⁰⁹ Ransch-Trill (1993), S. 63.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Cervantes Saavedra, Miguel de: Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von La Mancha. Hamburg: Rütten & Loening 1961. S. 541.

¹¹² Vgl. Schweikle (1990), S. 26.

dell'arte. Er sorgte in den so genannten *Lazzi*, den Hauptpointen eines *Commedia dell'arte* Programms, durch geistreiche aber auch derbe Witze und Slapstickeinlagen für die komödiantische Unterhaltung des Publikums. Die Spieler besaßen eine starke körperliche Ausdrucksweise bei der es auf ein hohes Maß an Bewegung, Gestik und Mimik ankam. „(...) die bis zum Exzess getriebene Beweglichkeit, die ausgeprägte Gestik, das Körperspiel“¹¹³ und akrobatische Einlagen gehörten zum Standardprogramm. Weiteres typisches Merkmal dieser Schauspieltechnik war die Improvisationskunst. Es gab zwar einen vorgegebenen inhaltlichen Rahmen, doch keinen festgelegten Text. Die Spieler mussten daher aus dem Stand heraus spielen, was eine ausgeprägte Spontaneität und Flexibilität voraussetzte. Jener in der *Commedia dell'arte* entwickelte Typus des *Arlecchino* beeinflusste nachhaltig die Theaterszene in Europa, allen voran das komödiantische Volksstück.¹¹⁴

Die größte Verwandlung seiner Figur nahmen die Theatermacher in Frankreich vor. Zwar erfreuten sich die Komödianten aus Italien großer Beliebtheit, dennoch kam es von Seiten des Hofes aufgrund von Vorwürfen der Anstößigkeit zum Rauswurf der Truppen. Die Pariser griffen daraufhin die Spielweise der Italiener auf und schufen auf den Jahrmärkten angelehnt an die *Commedia dell'arte* ihre eigenen Komödien. Aus Angst vor zu großer Popularität der Jahrmarkttheater gegenüber den Komödien des Hoftheaters verbot man ihnen aber den Dialog und Monolog.¹¹⁵ So entstanden in Frankreich die Pantomime und die Figur des *Pierrot*.

Die Wandertruppen der *Commedia dell'arte* bereisten ebenfalls England und beeinflussten auch dort die ansässige Theaterszene. So wurde die komische Person im elisabethanischen Theater des 17. Jahrhunderts zur Figur des Clowns, der das Bühnengeschehen von außen kommentierte und auf jene Weise das Publikum zum Lachen brachte. Die Bezeichnung „Clown“ stammt von dem lateinischen „*colonus*“ – der Bauer, der durch Schläue und gespielter Einfältigkeit seinen Herren überlistet.¹¹⁶

Von England aus gelangte sie weiter in den deutschsprachigen Raum. Die Figur des Pickelhering, dem Wort im Ursprung nach von „pökeln“ abzuleiten, also „eingesalzener Fisch“, eine typische Nahrung des einfachen Volkes, wurde zur Figur des Hanswurst.

¹¹³ Theile, Wolfgang (Hrsg.): „*Commedia dell'arte*“. *Commedia dell'arte. Harlekin auf der Bühne Europas*. Bamberg: Bayrische Verlagsanstalt 1981. S. 19.

¹¹⁴ Vgl. Sucher (1996), S. 106.

¹¹⁵ Vgl. Ransch-Trill (1993), S. 22f.

¹¹⁶ Škutina (1990), S. 85.

Diese „treuherzige, dummschlaue und rüpelhafte Figur“¹¹⁷ eroberte schnell die Sympathie des Volkes. Wesentlich dazu beigetragen hat der Schauspieler und Theaterleiter Johann Anton Stranitzky, der jener Figur am Theater am Kärntnertor in Wien seine prägenden Züge verlieh.¹¹⁸

Unter Ferdinand Raimund und Johann Nepomuk Nestroy wurden sie im Alt-Wiener Volksstück individueller und losgelöster von bisherigen Spielweisen. Sie entwickelte sich zur Charakterrolle.¹¹⁹

1737 kam es wohl zur stärksten Kritik der komischen Person alias Hanswurst in ihrer langen Entwicklungsgeschichte. Der deutsche Dramaturg und Literaturtheoretiker Johann Christoph Gottsched verbannte ihn im Rahmen eines Reformationsprogramms aus dem deutschen Lustspiel. Im selben Zuge ließ die Theaterdirektorin von Leipzig Friederike Caroline Neuber während einer Aufführung den Hanswurst symbolisch von der Bühne vertreiben.¹²⁰ Lessing, schärfster Gegner Gottscheds, kritisierte dessen Vorgehen vehement, ergriff Partei für den Hanswurst und bezeichnete Gottscheds und Neubers Tat als „die größte Harlekinade (...), die jemals gespielt worden.“¹²¹ Man sollte den Harlekin oder Hanswurst nicht als bloßes Individuum betrachten sondern vielmehr „als eine ganze Gattung“.¹²² Gleichzeitig weist Lessing auf die Vielfalt dieses Figurentypus hin: „die Gattung leidet tausend Varietäten.“¹²³

Trotz Gottscheds Verbannung tritt der Narr weiter in Erscheinung, wenn auch oft Inkognito gehüllt.¹²⁴

Das Lachen beinhaltet aber auch einen gefährlichen Aspekt, denn „nichts ist (...) tödlicher als die Lächerlichkeit.“¹²⁵ Nicht ohne Grund fürchten Diktatoren immer die Spaßmacher und lassen jene meistens zensieren. Man denke nur an den russischen Regisseur und Schauspieler Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold, der zu Tode gefoltert

¹¹⁷ Csobádi, Peter (Hrsg.): Die lustige Person auf der Bühne: gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993. Band 2. Anif: Müller-Speiser 1994. S. 471.

¹¹⁸ Vgl. Sucher (1996), S. 201f.

¹¹⁹ Brauneck/Schneilin (2001), S. 543.

¹²⁰ Vgl. Ransch-Trill (1993), S. 28f.

¹²¹ Lessing, Gotthold Ephraim: Briefe, die neueste Literatur betreffend. Stuttgart: Reclam 1972. S. 49.

¹²² Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Stuttgart: Reclam 1999. S. 97f.

¹²³ Ebd. S. 98.

¹²⁴ Vgl. u.a. Rameaus Neffe (Denis Diderot), Baron von Münchhausen, Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch (Jean Paul), Petruschka (Strawinski), Fürst Myschkin (Dostojewski), Felix Krull (Thomas Mann), Clown August (Henry Miller)

¹²⁵ Melchinger (1959), S. 155.

wurde, da er einen russischen Hanswurst auf die Bühne gebracht und für diesen Narrenfreiheit gefordert hat.¹²⁶

Der Pantomime und der durch jene entstandene spezielle Form der Komik bediente sich später auch die Stummfilmkunst. Buster Keaton oder Charlie Chaplin sind nur einige von ihnen, die gerade durch jene Kunst ohne Worte in die Geschichte der Komik unvergessen eingegangen sind.

Mit dem Aufkommen dieser neuen Medien wie des Films und später des Fernsehens trat die komische Person nun auch auf jene neu geschaffenen Bühnen und verwandelte sich weiter. Durch jene Medien ist es ihr möglich in alle Winkeln der Welt vorzudringen und gewinnt dadurch „humoristische Omnipotenz“¹²⁷.

Der Komiker Roberto Benigni schließt demnach an eine lange Tradition der Schauspiel- und Unterhaltungskunst an.

3.5. Mittel der Komik

Rainer Stollmann beschreibt das Lachen als eine Reaktion, dessen Anlass das Kitzeln ist. Dieses Kitzeln sei eine gefährliche Angelegenheit, die mit Lust und Angst gleichermaßen zu tun hat.¹²⁸ Er vergleicht den Menschen mit einer Zwiebel, die aus Häuten mit schwachen Stellen bestehe. Ebenso wird die Identität eines Menschen aus vielen Elementen, wie Alter, Geschlecht, Nationalität, Sprache, Religion, Ethik, soziale Stellung, politische Einstellung, etc. gebildet. Jedes dieser Elemente hat so auch seine Schwächen und kann dort gekitzelt werden. Die Kunst der Komödianten, Satiriker, Clowns etc. besteht im Ausfindigmachen dieser Stellen und diese so zu berühren, „dass es weder schmerzt noch schmeichelt, sondern eben kitzelt.“¹²⁹

Die bewusst erzeugte Komik durch Kitzeln an jenen schwachen Stellen soll hier besprochen werden. Die Mittel, derer sich die Komiker und Spaßmacher zu einem absichtlichen und nicht zufälligen Auslösen von Lachen bedienen, sollen hier Gegenstand der Betrachtung sein.

¹²⁶ Vgl. Ebd.

¹²⁷ Ransch-Trill (1993), S. 34.

¹²⁸ Vgl. Stollmann, Rainer: Das Lachen und seine Anlässe. In: Haider-Pregler, Hilde (Hrsg.): Komik: Ästhetik, Theorien, Strategien. Wien (u.a.): Böhlau 2006. S. 13.

¹²⁹ Ebd. S. 15.

Allgemein zur Komik schreibt Knut Hickethier: „Komik ist das Ergebnis eines kommunikativen Vorgangs. Sie zielt auf Distanzerzeugung ab: Lachen aus Distanzierung meint eine bestimmte Form des Lachens: Das Verlachen oder Auslachen einer Person, das Lachen über eine Situation, ein Verhältnis, eine Konstellation, einen Vorgang.“¹³⁰ Wodurch können nun jene zum Lachen reizenden Konstellationen und Vorgänge ausgelöst werden?

3.5.1. Karikatur

Gottfried Müller erklärt den komischen Effekt einer Figur auf dem Theater und im Film durch die Darstellung dieser als Karikatur. Das Karikieren einer Person – *caricare*: italienisch für beladen oder überladen –, also die Überzeichnung und Übertreibung verursacht demnach durch ihre Abkehr von Gewohntem eine komische Wirkung beim Betrachter.¹³¹ Wird jene Übertreibung noch weiter gesteigert, „so daß die Natürlichkeit ersetzt wird durch eine rein formale Ornamentik, dann entsteht die *Groteske*.“¹³²

Als Grund für Komik betont Müller häufig, dass es nicht die Schadenfreude ist, die Lachen auslösen sondern die Sinne. „Es ist nicht wahr, daß wir über den dummen August aus Schadenfreude und Überlegenheit lachen. Wir lachen lediglich, weil der dumme August anders ist als die gewöhnlichen Menschen und weil er sich durch seine Dummheit an unsere Sinne und nicht an den Verstand oder das Gemüt wendet.“¹³³

3.5.2. Plötzliche Inkongruenzwahrnehmung

Als die häufigste Ursache für das Lachen wird das Eintreten einer plötzlichen Überraschung, also etwas Unerwartetem, gesehen. Das vom Betrachter Erwartete tritt nicht ein, sondern Gegenteiliges und verursacht dadurch einen komischen Reiz.¹³⁴

Im Gegensatz dazu löst aber auch die ständige Wiederholung eines bestimmten Gags oder einer Handlung ebenfalls lachen aus. Die Situation wirkt erst komisch durch die Parallele und ihre Verknüpfung zu einem vorhergegangenen Geschehen – *running gag*.

¹³⁰ Hickethier, Knut (Hrsg.): Komiker, Komödianten, Komödienspieler. Schauspielkunst im Film: viertes Symposium (2000). Remscheid: Gardez!-Verlag 2005, S. 14.

¹³¹ Vgl. Müller (1964), S. 76.

¹³² Ebd.

¹³³ Ebd. S. 77.

¹³⁴ Vgl. Charles Chaplin

Das Darstellen von Gegensätzen ist ebenfalls ein wirksames Mittel zur komischen Unterhaltung. Meistens bedient es sich eines zusammen auftretenden Paares. Die Filmkomiker Hardy und Laurel, aber auch beispielsweise die heutigen Clowns im Zirkus sind dafür gute Beispiele. Meist wird der eine der beiden als klug und der andere als dumm dargestellt, wobei stets der Dümmerer den Klugen am Ende überlistet. Wenn der scheinbar Klügere bei einer Dummheit und Ungeschicklichkeit ertappt wird, löst das beim Zuschauer lachen aus, da er davon überzeugt ist, dass ihm selbst so etwas nie passieren könnte.¹³⁵

3.5.3. Schadenfreude

Als Quelle des Humors gelten weiter menschliche Schwächen oder Schlechtigkeiten, wie zum Beispiel die Darstellung eines Trinkers, aber auch ganz allgemein die Schadenfreude über ein Missgeschick eines Anderen. Das Überspitzen bzw. die unsinnige und absurde Darstellung einer Situation gelten ebenso als komisch. Als inhaltliche Möglichkeiten für komische Unterhaltung zählen der *Sketch*, *Gag*, die *Parodie*, das *Vaudeville* und auch die *Satire*. Schließlich sollen der Vollständigkeit halber auch der schwarze Humor und der Galgenhumor als Quellen der Komik nicht unerwähnt bleiben.

Grundvoraussetzung für einen komischen Effekt beim Zuschauer ist die Nachvollziehbarkeit und ein Bezug zur jeweiligen Situation. „Alles, was in der humoristischen Literatur existiert, in der Komödie oder Filmgroteske oder im gezeichneten Witz, ist dem Leben abgeschaut. Die Kunst eines Humoristen und Komikers liegt darin, dass er die Dinge beachtet, die jeder täglich sieht, aber nicht wahrnimmt oder nicht beachtet.“¹³⁶

3.5.4. Typenkomik

Soweit zu den inhaltlichen Arten zur Erzeugung von Komik. Eine Vielfalt von Möglichkeiten bieten aber auch die darstellerischen Mittel des Schauspielers bzw. Komikers, auf dessen Wichtigkeit Knut Hickethier hinweist. „Komik bedarf in den modernen Medien ernsthafter schauspielerischer Darstellung, will sie zustande

¹³⁵ Vgl. Škutina (1990), S. 18.

¹³⁶ Ebd. S. 26.

kommen. Der Schauspieler darf als Figur sein Spiel, seine Situation, in der er sich bewegt und die er verkörpert, nicht selbst komisch finden. Nirgendwo wird die Differenz zwischen dem Menschen und der Figur, zwischen dem Spieler und der Rolle deutlicher als in der Komik und der Komödie.“¹³⁷

Filmkomiker entwickeln häufig eine beständige Figur, deren Charaktereigenschaften, soziales Verhalten, Mimik, Gestik und Gestalt bleiben, jedoch deren äußere Umstände und Umfeld sich bei jedem Film ändern. Chaplins *Tramp*, Buster Keatons Stoiker, Woody Allens Schlehmil aber auch Benignis *Cioni* sind hierfür exemplarische Beispiele.¹³⁸ Woody Allen schrieb über sich als Schauspieler: „I’m not really much of an actor, but I have a personality that is, for better or worse, identifiable to an audience.“¹³⁹

Die sprachliche Gestaltung einer Szene und die wirkungsvolle Pointierung eines Witzes mit Hilfe seiner Stimme sind eine der möglichen Ausdrucksweisen des Schauspielers zur Erzeugung von Komik. Ein weiteres Instrument des Darstellers ist sein Körper, dem in diesem Prozess ebenfalls eine wichtige Aufgabe zukommt. So kann seine Gestik oder Mimik das Wort begleiten, in manchen Fällen sogar ersetzen und zu einer viel größeren Wirkung verhelfen. Dario Fo betont in seiner Schrift über die Schauspielkunst jenes wichtige Moment: „(...) dei gesti con i quali accompagnamo un discorso non ci curiamo (...); pensiamo sempre che il gesto e la gestualità siano l’insalata, mentre il pezzo forte, la carne, è la parola.“¹⁴⁰

Ebenso betont Hans Rudolf Velten, dass sich die Wissenschaft bisher größtenteils auf den komischen Text und weniger auf den Körper, seine Sprache und Mittel für die Komik konzentriert war.¹⁴¹

Dabei hat die physische Komik eine lange Geschichte. Von der antiken Mimenkunst über die *commedia dell’arte* und das Vaudeville-Theater bis hin zum Slapstick in den frühen Stummfilmen.¹⁴²

¹³⁷ Hickethier (2005), S. 7.

¹³⁸ Vgl. Maintz, Christian: „Könntest du einen Mann lieben, der so klein ist wie ich“. Der Körper des Komikers – Die Komik des Körpers. In: Hickethier, Knut (Hrsg.): Komiker, Komödianten, Komödienspieler. Schauspielkunst im Film: viertes Symposium (2000). Remscheid: Gardez!-Verlag 2005. S. 41.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Fo, Dario: *Manuale minimo dell’attore*. Turin: Einaudi 1997. S. 49.; Übersetzung (im Folgenden ÜS): „(...) um die Gesten, mit denen wir eine Rede begleiten, kümmern wir uns nicht (...); wir denken immer, dass die Geste und die Gestik der Salat seien, während das Glanzstück, das Fleisch, das Wort ist.“

¹⁴¹ Vgl. Velten, Hans Rudolf: Grotesker und komischer Körper. Für ein performatives Körperkonzept. In: Erdmann, Eva (Hrsg.): *Der komische Körper: Szenen - Figuren – Formen*. Bielefeld: Transcript 2003. S. 145f.

3.5.5. Slapstick

Christina Turner beschreibt den Slapstick als energische bis handgreifliche Aktionen von „(...) vermeintlich ungeschickten, in der Tat jedoch körperlich höchst anspruchsvollen bis akrobatischen Bewegungsabläufen mit perfektem Timing, das der Film durch Zeitraffer und Schnitte häufig noch spektakulärer erscheinen lässt.“¹⁴³

Nicht bloß auf die Gestik sondern vor allem auch auf den Körper an sich als komisches Element macht Gottfried Müller aufmerksam. Ein unförmig gebauter Mensch wirkt komisch weil er von der Norm abweicht. Die Masken von festgelegten Typen seit der griechischen Antike bis zur *commedia dell'arte* betonen immer auch das Körperliche als Ausdruck für den geistigen Zustand und Charakter einer Figur.¹⁴⁴ Er nennt Nabel, Bauch und Gesäß als „unedle und dumme Körperteile, die in ihrer animalischen Leiblichkeit von komischer Wirkung sind, weil der Verstand nichts mit ihnen anzufangen weiß“¹⁴⁵. Sie sind der Sitz der für Müller oft betonten Sinne und Triebe, der Geschlechtsgier und auch der Fresslust. Das Lachen ist für ihn eng mit der Leiblichkeit und des Körperausdrucks verbunden. „Wir lachen mit dem Leib, die Glieder schütteln sich, vom Zwerchfell über Brust bis über die Wangen und Mund, der Leib ist der Spender der Freude und Lust, ja sogar sein Gegenstand und Ziel. Besonders der Unterleib, oder besser gesagt, die Leibesmitte, gehört mit allen Funktionen, motorischen Bewegungen und Formen ins ewig heitere Reich der Freude.“¹⁴⁶

Als Höhepunkt der Komik sieht Müller die Geschlechtsteile, die durch unanständige Wirkung umso komischer werden. So ist beispielsweise häufig der Phallus ein Hauptattribut der komischen Schauspieler. Ähnlich wie Bergson betont er den Einsatz des Leibes als Argument für eine komische Wirkung die für ihn stärker ist, als die des Verstandes.¹⁴⁷ „Haben Sie jemals einen tragischen Helden auf der Bühne sitzen gesehen, trinken, essen, schwitzen, sich die Nase putzen? Nein!“¹⁴⁸

Verliert eine betrachtete Person oder Figur die Kontrolle über jenen eigenen Körper so wird die Komik noch gesteigert, beispielsweise durch einen zu ausgiebigen Konsum

¹⁴² Vgl. Kapitel 3.4. Die Komische Person – klassisches Stilmittel der Komik

¹⁴³ Thurner, Christina: Komische Melancholie. Slapstick-Zitate bei Meg Stuart und Joachim Schlömer. In: Haider-Pregler, Hilde (Hrsg.): Komik: Ästhetik, Theorien, Strategien. Wien (u.a.): Böhlau 2006. S. 332.

¹⁴⁴ Vgl. Müller (1964), S. 137f.

¹⁴⁵ Ebd. S. 142.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Vgl. Ebd. S. 147.

¹⁴⁸ Ebd. S. 146.

von Alkohol. „Komisch ist, was das normgerechte Bild des Mensch von sich selbst als einem souveränen Vernunftwesen überraschend ins Wanken bringt – und insofern manifestiert sich das Komische bevorzugt im Körperlichen.“¹⁴⁹

3.5.6. Film

Durch das Medium Film werden durch seine spezielle Technik weitere Mittel zur Erzeugung komischer Effekte geboten. Die Verwendung beispielsweise von Blenden, der Möglichkeit einer genaueren Darstellung von Zeit und Raum oder spezieller Toneffekte führt zu einer neuen Art der Schöpfung von Komik.¹⁵⁰ Eine inhaltliche Pointe kann durch die Unterlegung mit Musik verdeutlicht werden oder ihr aber auch erst dadurch das komische Element verleihen. Dasselbe gilt auch für den Einsatz der Montage. Durch eine bestimmte Schnittfolge, Bildkomposition aber vor allem auch durch die Möglichkeit der Trickaufnahme können komische Effekte noch besser umgesetzt werden. Müller über die Trickaufnahme: „Hier ist die komische Wirkung auf ihre primitivste Keimzelle zurückgeführt: auf die Überraschung und das Gegenteil des Erwarteten.“¹⁵¹ Nachdem es dem Film eher als dem Theater möglich ist, den Blick des Zuschauers genau zu führen, kann auch die Komik bestimmter Handlungen besser gelenkt werden. So bietet die Großaufnahme auch im Bereich des Komischen neues Potenzial und wird als „die wahre Entdeckerin der Komik des Leibes und der Komik der Gegenstände“¹⁵² verstanden.

¹⁴⁹ Maintz (2005), S. 40.

¹⁵⁰ Vgl. Müller (1964), S. 161f.

¹⁵¹ Ebd. S. 159.

¹⁵² Ebd. S. 163.

4. Benignis Einsatz der Komik – Analyse

Man nehme einen vor Charme sprühenden Italiener, dem die Lebenslust aus allen Poren zu drängen scheint, verleihe ihm ein loses und bisweilen derbes Mundwerk und statt ihm mit einem hohen Maß an sprachlicher und körperlicher Gewandtheit aus. Man versetze jenen fröhlichen und unverbesserlichen Romantiker in eine Extremsituation, in der kein Humor zugelassen ist und beobachte ihn bei seiner Rebellion.

So in etwa könnte sich das Erfolgsrezept Roberto Benignis Komik skizzieren lassen.

Jene skizzierte Komik spielt sich auf verschiedenen Ebenen ab, die alle dieselben Motive unterstützen. Demnach soll hier die Komik von Roberto Benigni in zwei Bereichen analysiert werden: Die Handlung und die schauspielerische Darstellung.

Benigni bedient sich in seinen filmischen Werken zwar des Mediums Film und nutzt jenes auch um seine Komik zu unterstreichen, jedoch findet sich bei seinen Arbeiten keine Komik durch das Medium an sich, weshalb eine Analyse der filmischen, medienspezifischen Komik in dieser Arbeit als unzweckmäßig erscheint.

Gearbeitet wird mit jenen Filmen, in denen Roberto Benigni sowohl Schauspieler als auch Regisseur ist. Konkret handelt es sich hierbei um folgende Werke: *Tu mir turbi* (1983), *Il piccolo diavolo* (1988), *Johnny Stecchino* (1991), *Il mostro* (1994), *La vita è bella* (1997) und *La tigre e la neve* (2005). Einzige Ausnahme, bei welchem in erster Linie nicht Benigni, sondern Giuseppe Bertolucci Regie führte, ist der Film *Berlinguer, ti voglio bene* (1977), in welchem Benigni das erste Mal als Schauspieler auf die Leinwand tritt und gleichzeitig wahrscheinlich seine prägendste Rolle zum besten gibt. Demnach soll auch jener Film in meiner Arbeit nicht außer Acht gelassen werden.

Aus jenen angeführten Filmen sollen spezifische Szenen herausgearbeitet werden, um die einzelnen Motive der Komik Benignis zu beleuchten. Die im vorangegangenen Kapitel diskutierten Theorien zur Komik sollen hierbei auf jene Szenen angewendet werden und als Untersuchungsgrundlage dienen. Es soll weder um umfassende Inhalte noch um eine vollständige Wiedergabe seiner Filme gehen, sondern vielmehr um die Untersuchung seiner Komik und deren Entwicklung.

4.1. Komik der Story-, Handlungsebene

Naturgemäß sind die Handlungsrahmen in Benignis Filmen unterschiedliche, dennoch lassen sich einige Elemente und ähnliche Umfelder feststellen, welche der Komiker Benigni immer wieder für seine Art der Komik konstruiert.

Durch die jeweilige Handlung führt uns der Protagonist, in jedem Fall dargestellt von Roberto Benigni. Stets verkörpert er einen kindlichen und rebellischen Spaßmacher, der durch seine schelmische Art und Lebenseinstellung in unterschiedlichen gesellschaftlichen Systemen Verwirrung stiftet.¹⁵³

4.1.1. „La vita è bella!“ – unbesiegbarer Optimismus

(...) siamo condannati poeticamente ad amare la vita per forza:
perché la vita è bella.
– Roberto Benigni¹⁵⁴

Das Leben ist schön! Diese Botschaft ist vielleicht das stärkste und zentralste Motiv in allen Filmen von Roberto Benigni. Stets begegnet man einem Protagonisten, der vor Lebensfreude strotzt, sich für jedes noch so kleine Detail begeistern kann und den in scheinbar allen noch so aussichtslosen Lebenslagen die Hoffnung und der Lebensmut nicht verlassen.

Jenes Leitmotiv drückt die Freude und die Lust am „leben“ aus, an der menschlichen Existenz. Dieser Optimismus zieht sich durch Benignis gesamtes Werk, dessen Inbegriff der schon angesprochene jeweilige Protagonist ist, dargestellt von Roberto Benigni.

Die Hauptfigur gerät in auswegslose Situationen, lässt sich aber nicht abschrecken und schafft es mit einem unbeirrbaren Optimismus diese Situation aufzulösen.

Am stärksten wird dieses Motiv wohl an jenem Film deutlich, der dieses Lebensmotto auch als Titel trägt, der Film *La vita è bella*.¹⁵⁵

Man kann diesen Optimismus als Hauptmotiv Benignis sehen, auf welches alle im

¹⁵³ Vgl. Kapitel 4.2. Komik der darstellerischen Ebene

¹⁵⁴ Erstic, Marijana: Zwischen „fingere sempre di avere capito“ und „belle nuit d’amour“: Theatralität und Improvisation in Roberto Benignis Film *LA VITA È BELLLA*. In: Lommel, Michael/Maurer Queipo, Isabel (Hrsg.): Theater und Schaulust im aktuellen Film. Bielefeld: Transcript-Verl. 2004. S. 53.

¹⁵⁵ Vgl. Kapitel 4.1.7. Komik als Tabubruch? – *La vita è bella* und *La tigre e la neve*

Folgenden analysierten Themen und Mittel zurückgehen. Wenn sich also im Weiteren der Beleuchtung der Komik Benignis gewidmet wird, so sollte jene Begeisterung und jener Optimismus stets im Hinterkopf behalten werden.

4.1.2. Eine Welt voller Staunen – Komik durch Inkongruenz

Jene schon angedeutete Liebe zum leben/Leben, drückt sich auch in einer enormen Begeisterung und mitunter Erstaunen der Hauptfigur über die Welt und ihre Schönheiten aus. In Benignis Film *Il piccolo diavolo* wird dieses Motiv am deutlichsten. Ein kleiner Teufel namens Giuditta verirrt sich auf die Erde und wird mit all den Faszinationen des Lebens und der Leiblichkeit konfrontiert. Er entdeckt den Körper, das eigene und das andere Geschlecht, die Genüsse des Essens und vor allem die Musik. Wie ein kleines Kind, das zum ersten Mal sein Umfeld wahrnimmt, bewegt er sich durch die Welt und muss erst ihre Spielregeln erlernen. Es ist ein „fassungsloses Staunen“¹⁵⁶ mit dem der kleine Teufel durch jene neue Welt geht. Benigni selbst über seine Figur: „Ich bin wie der kleine Pinocchio als Teufel - ich bin gerade geboren, ich weiß nichts, keine Sprache, nichts über Sex, nichts über das Leben. Ich imitiere alles.“¹⁵⁷ Diese Unwissenheit führt ohne Zweifel zu komischen Situationen, über die der Zuschauer lachen muss. Er fühlt sich dem kleinen Teufel überlegen, da er die Welt und die Menschen bereits kennt.

An dieser Stelle lässt sich der schon im vorangegangenen Kapitel besprochene Gedanke Freuds wiederholen, nachdem dann etwas komisch wirkt, wenn es den Betrachter an das Kindsein erinnert. „Der macht es so, wie ich es als Kind gemacht habe.“¹⁵⁸

An Benignis Seite spielt der amerikanische Komödienschauspieler Walter Matthau die Rolle des Priesters Maurizio, der Giuditta aus dem Körper einer Neaplerin austreibt. Giuditta, der in Maurizio seinen Hüter sieht, weicht jenem von da an nicht mehr von der Seite und bringt durch seine Lebendigkeit und Übermut Chaos in den Frieden und die Ruhe des Priesterseminars. „Comedic situations arise from the contrast between the physical exuberance and linguistic freedom of Giuditta and the constraints of the religious seminary.“¹⁵⁹

¹⁵⁶ Koebner, Thomas: Schriften zum Film. Wie in einem Spiegel. St. Augustin bei Bonn: Gardez!-Verl. 2003. S. 458.

¹⁵⁷ <http://lotsch.de/Leseproben/Pfitz/pfitz.html> Zugriff: 9.10.2008

¹⁵⁸ Freud (2005), S. 100.

¹⁵⁹ Celli (2001), S. 78.

Benigni verwendet dieses klassische Stilmittel der Inkongruenz einer Situation hier zur Erzeugung von Komik. Der kleine Teufel bricht mit allen Konventionen der kirchlichen und frommen Formen, die er ja nicht kennen kann und erzeugt so Lachen beim Zuschauer, da jener im Gegensatz mit diesen vertraut ist. Mit kindlicher Unschuld begegnet und interpretiert er das Geschehen und stellt somit Festgelegtes in ein neues Licht. So zeigt er kindliches Vergnügen und Interesse an Gegensprechanlagen, an Süßigkeiten wie der *zuppa inglese*, dem Kartenspiel Black Jack, der Eisenbahn und vor allem der (Ver-)Kleidung. Durch das Herausreißen aus ihrem gewohnten Sinn, gibt er ihnen neue Bedeutungen und erzeugt hier wieder auf Basis des Unerwarteten Komik.

Das Staunen über die Welt und die Erfahrung als menschliches, irdisches Wesen dienen der Unterstreichung des allerwichtigsten Themas Benignis: des Lebens. Auf seinen Reichtum macht Benigni aufmerksam und verleitet zum genaueren Hinschauen auf diese, schon alltäglich gewordenen Schönheiten und Freuden am Leben.

Als Pater Maurizio an einer Stelle des Films durch exzessiven Alkoholkonsum am Vorabend am folgenden Tag außer Gefecht gesetzt das Bett hüten muss, springt Giuditta für ihn bei der morgendlichen Messe ein. Auch hier nicht mit den Regeln des Gottesdienstes vertraut, interpretiert Giuditta nach bestem Wissen die ihm sich bietende Situation. Zunächst findet der kleine Teufel großes Interesse an den priesterlichen Gewändern, die ihm alle nicht gefallen. Er glaubt sich verkleiden zu müssen und entscheidet sich nach langem Probieren schließlich bloß für ein Unterkleid, mit dem er daraufhin die Kirche betritt. Unwissend was von ihm nun verlangt wird, knüpft er seine bisherigen Erfahrungen zusammen, indem er sich an eine zuvor gesehene Modeschau erinnert und lässt die Gemeinde im Mittelgang der Kirche wie auf einem Catwalk auf und abgehen.

In dieser Szene treibt Benigni seine groteske Komik auf die Spitze. Der Teufel im christlichen und obendrein unvollständigen Priestergewand verwandelt den heiligen Ort der Kirche als tugendsamen und sakralen Besinnungspol in eine lärmende Revue, in der die sonst andächtigen, passiven Mitglieder der Gemeinde zu Hauptdarstellern werden und sich gegenseitig anfeuernd zur Schau stellen.

An dieser Stelle lässt sich zweifellos das karnevaleske Motiv Bachtins herauslesen. Zum ersten findet sich hier das Moment des Sich-Verkleidens, indem man das – im

übertragenen Sinn – alltägliche Gewand abstreift, die Normalität ausschaltet und sich eine neue Identität gibt. Zum zweiten begegnet man dem Motiv der Schaustellung und damit Zentralität des Körpers. Er ist Träger des Gewands und steht im Mittelpunkt des Geschehens wenn Benigni die Gemeinde über den geweihten Laufsteg führt.

Größte aller Faszinationen ist für den kleinen Teufel allerdings das weibliche Geschlecht. Mit dem Unterscheid zwischen Mann und Frau und der menschlichen Fortpflanzung nicht vertraut, kennt er auch hier nicht die Spielregeln und löst durch jene Unwissenheit und schrittweise Entdeckung komische Situationen aus.

4.1.3. Irdisches Körper-Drama als sinnlich lustvolles Gut

Das Staunen in den soeben beschriebenen Szenen aus *Il piccolo diavolo* gilt vorwiegend einer Faszination über das Körperliche. Dieser Thematisierung des menschlichen Körpers, der Leiblichkeit und der Sinne begegnen wir bei der Betrachtung von Benignis Werk unaufhörlich. Man erkennt hier deutlich den starken Einfluss von Michail Bachtin. Wie schon im vorangegangenen Kapitel zur Theorie der Komik beschrieben, legt jener besonderes Augenmerk auf den grotesken Körper. Die von ihm beschriebenen „Akte des Körper-Dramas“, wie Essen, Ausscheidungen und Geschlechtsakt finden ihre Wichtigkeit auch in den Filmen von Roberto Benigni.

„(...) [Benigni] ricorre alla volgarità più diretta e becera, al linguaggio blasfemo e mantiene sempre nei confronti del mondo il medesimo stupore e atteggiamento stralunato del bambino di fronte ai racconti nei filò contadini accanto al fuoco.“¹⁶⁰

Zur Verdeutlichung für diesen inhaltlichen, körperlichen Bezug soll wieder eine Szene aus dem Film *Il piccolo diavolo* dienen.

Wie anfänglich schon erwähnt, findet der kleine Teufel großen Gefallen am körperlichen Dasein und vor allem an den damit verbundenen sinnlichen Genüssen: angefangen bei den Bewegungsmöglichkeiten der Beine, die er ausprobiert und herumwirbeln lässt, über den Genuss am Essen bis hin zu den menschlichen Bedürfnissen wie urinieren. Als er beispielsweise in einer Szene den betrunkenen Maurizio dabei beobachtet wie dieser jenem Bedürfnis nächtens in einem öffentlichen

¹⁶⁰ Brunetta, Gian Piero: *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*. Roma-Bari: Laterza & Figli Spa 2007. S.157.; ÜS: „(...) [Benigni] greift zurück auf eine direktere und ordinäre Vulgarität, auf eine blasphemische Sprache, und erhält stets in der Gegenüberstellung mit der Welt dasselbe Staunen und die verwirrte Verhaltensweise eines Kindes vor den Erzählungen am ländlichen Lagerfeuer.“

Park nachkommt, dies für ihn bis dahin noch etwas Unbekanntes ist, eifert er ihm nach und findet dermaßen große Lust daran, dass er erst wieder mit jener Erleichterung innehält, als der halbe Park bereits unter Urin steht und Maurizio ihn vehement dazu auffordert. Diese Szene, in der Giuditta auch Maurizio mit seinem Urin „erfrischt“, lässt an Bachtins Äußerung denken, nach dem im traditionellen Glauben ein Bad in Urin wiederbelebende Wirkung hat. „Urin und Kot verwandeln kosmisches Entsetzen in Karnevalsheiterkeit.“¹⁶¹

Zugleich lässt sich auch an Bachtins Gedanke anschließen, nach dem jener körperlicher Akt auch als Bindeglied zwischen Körper und Außenwelt fungiert und diese beiden vereint. Wenn demnach Benigni den Teufel als nicht irdisches Wesen durch solch einen körperlichen Akt mit der Erde verbindet, dann wirkt das im Bachtinschen Sinn umso grotesker.¹⁶²

Tatsächlich wirkt Maurizio nach Giudittas wiederbelebendem Bad verändert und stellt seine Berufung als Priester in Frage. Gleichzeitig merkt er an, dass vielleicht Giuditta, der Teufel, vielleicht der „normalste“ auf der Welt sei. „Benigni’s film reduces the authority of class intellectuals by reducing Father Maurizio to his physical impulses.“¹⁶³

Abgesehen von *Il piccolo diavolo* begegnen wir jenem Motiv der Körperlichkeit vor allem auch in Benignis frühem Werk über die Figur des Cioni in dem Film *Berlinguer ti voglio bene*. Sie ist hier sowohl inhaltlich als auch darstellerisch dominant.¹⁶⁴

Die Figur des Giuditta schließt in seiner Betonung der Überlegenheit des Physischen an diese frühe Cioni-Figur an. Neben der enormen darstellerischen Dominanz des Körpers – die im nachfolgenden Kapitel näher beleuchtet werden soll – ist jene in diesem frühen Werk auch leitendes Motiv für die Handlung. Der Film beginnt mit einer Sequenz, in welcher der Zuschauer durch eine lange Kamerafahrt in ein Pornokino geführt wird. Man gleitet vorbei am schlafenden Personal wie dem Kassierer, der Kontrolleurin, dem Projekteur und gelangt in das Innere eines Kinosals, in dem ein Film abgespielt wird. Die Kamera trifft Cioni, einen jungen toskanischen Burschen der aufspringt und in derber Ausdrucksweise das Gesehene kommentiert.

Gleich zu Beginn also wird man in mehrfacher Hinsicht auf das zentrale Thema Leiblichkeit gestoßen: der Schauplatz des Geschehens als Ort der Fleischeslust, die

¹⁶¹ Bachtin (1987), S. 377.

¹⁶² Vgl. Kapitel 3.2.3. Michail Bachtin – Karnevalistisches Weltempfinden

¹⁶³ Celli (2001), S. 80.

¹⁶⁴ Vgl. Kapitel 4.2.1. Cioni – Entwicklung einer Charakter-Figur

ruhenden Körper des Personals und schließlich Cioni der in vulgärer Ausdrucksweise den Geschlechtsakt in Worte fasst.

Mitunter inhaltliche Themen des Films sind weiters die sexuelle Frustration des jungen Protagonisten, die Suche nach dessen Lösung und die eigentümliche Hass-Liebes-Beziehung zur Mutter.

4.1.3.1. Exkurs: *L'inno del corpo sciolto* - Hymne auf den gelösten Körper

In diesem Zusammenhang ist auf eines der Lieder Roberto Benignis aufmerksam zu machen, welches er vor allem bei seinen Bühnenauftritten zum Besten gab. Das gemeinte Lied trägt den Titel *L'inno del corpo sciolto*, zu Deutsch also *Hymne auf den zergangenen/gelösten Körper*. In jenem Lied singt Benigni eine Hymne auf den befreienden Akt der körperlichen Ausscheidung. Es wird nicht an allerlei derben und primitiven Ausdrücken gespart, ebenso wie zu einem befreienden Ausscheidungsakt aufgerufen wird.

*E' questo è l'inno del corpo sciolto.
Lo può cantare solo chi caca di molto
se vi stupite la reazione è strana,
perché cacare soprattutto è cosa umana.
(...)
Ci hanno detto vili, brutti e schifosi,
ma son soltanto degli stitici invidiosi
ma il corpo è lieto, lo sguardo è puro
Noi siamo quelli che han cacato di sicuro.
(...)
Evviva i cessi, sian benedetti.
Evviva i bagni, le toilettes e gabinetti.
Evviva i campi da concimare,
viva la merda e chi ha voglia di cacare.
(...)¹⁶⁵*

Es lässt sich hier eine Parallele zu den von Bachtin behandelten Werken Rabelais' erkennen, der in seinem *Gargantua und Pantagruel* anfangs in Form eines Sonnets

¹⁶⁵ Vgl. Moscati, Massimo: Benignaccio: con te la vita è bella. Milano: BUR 1999. S. 31.;

ÜS: Das ist die Hymne auf den gelösten Körper.

Nur der, der viel scheißt kann sie singen.

Wenn ihr euch wundert, ist die Reaktion seltsam,
weil zu scheißen vor allem eine humane Sache ist. (...)

Sie haben uns feig, hässlich und ekelhaft genannt,
aber sie sind bloß eifersüchtige Verstopfte.

Doch der Körper ist heiter, der Blick ist rein.

Wir sind diejenigen, die selbstsicher geschissen haben. (...)

Es leben die Scheißhäuser, sie seien gesegnet.

Es leben die Klos, die Toiletten und Klosetts.

Es leben die zu düngenden Felder, es lebe die Scheiße, und wer Lust hat zu kacken. (...)

ebenfalls die Reinigung und Entleerung des Körpers als die menschlichste Sache der Welt besingt.¹⁶⁶

Gleichzeitig lässt sich wieder Bachtins Motiv des werdenden Körpers, der mit der Welt in Verbindung zu stehen sucht, erkennen. „Im Gegensatz zu den neuzeitlichen Kanons ist der groteske Körper von der umgebenden Welt nicht abgegrenzt, in sich geschlossen und vollendet, sondern er wächst über sich hinaus und überschreitet seine Grenzen. Er betont diejenigen Körperteile, die entweder für die äußere Welt geöffnet sind, d.h. durch die die Welt in den Körper eindringen oder aus ihm heraustreten kann, oder mit denen er selbst in die Welt vordringt (...).“¹⁶⁷

Carlo Celli zieht bei jener Form auch eine Parallele zu den antiken etruskischen *Fescennini*, umherziehenden Künstlern, die humorvolle Verse improvisierten. „The scatological humor of the ancients immediately brings to mind the traditions of carnival humor that mixed lower and upper body, official and unofficial references, in order to express a regenerative power of humor.“¹⁶⁸

Die Komik, die sich daraus ergibt, hängt wohl mit der Tabuisierung jenes doch allzumenschlichen Vorgangs ab. Durch das laute, selbstbewusste Ausrufen und besingen jenes Körperaktes, steht dies im Widerspruch mit dem geltenden Normverhalten und ruft durch die daraus folgende Irritation lachende Reaktionen hervor. Man könnte hier auch wieder mit Freuds Theorie über die Komik argumentieren, nach der durch jene Irritation ein gesellschaftliches Hindernis überwunden wird und der befreite Hemmungsdruck sich im Lachen entlädt.¹⁶⁹

4.1.4. Karnevalisierung – Komik durch Konventionsbruch

Hintergrund der Handlungen in Benigni Filmen ist immer auch zugleich ein System, gegen das er – meist in Form des Protagonisten – rebelliert und es somit in Frage stellt. Komik durch Konventionsbruch soll hier auf inhaltlicher Ebene verstanden werden, wonach Cioni mit gängigen Verhaltensregeln bricht und so Komik erzeugt. Er provoziert unter dem Deckmantel des Komödianten herrschende Formen der Gesellschaft und der Politik. In *Il piccolo diavolo* ist es die Kirche, in *Johnny Stecchino* die Mafia und in *Il mostro* schließlich die moderne Konsumgesellschaft. Der

¹⁶⁶ Vgl. Rabelais, François: Gargantua und Pantagruel. Frankfurt am Main: Insel-Verl. 2003. S. 72f.

¹⁶⁷ Bachtin (1987), S. 76.

¹⁶⁸ Celli (2001), S. 9.

¹⁶⁹ Vgl. Kapitel 3.2.2. Sigmund Freud – Humor als ersparter Gefühlsaufwand

Faschismus bildet den Hintergrund für die Handlung in *La vita è bella* und der Irakkrieg schließlich wird in seinem letzten Film *La tigre e la neve* kritisiert.

Am häufigsten rebelliert Benigni aber in seinen Filmen gegen das System der intellektuellen Klassen. Sein Hauptdarsteller steht immer in starkem Gegensatz zu jenen und verkörpert den bodenständigen, kleinen Bürger, den gesellschaftlich Schwächeren. Dieser fällt durch seinen Nonkonformismus gegenüber dem jeweils kritisierten System auf, rüttelt es auf und stößt fast immer auf sehr viel Unverständnis und Ablehnung unter den jeweiligen Repräsentanten. Am stärksten zum Ausdruck kommt dies in dem Film *Il mostro*, wo jenem Narren seine alternative Lebensführung schließlich zum Verhängnis wird.¹⁷⁰ Eine „einfältige Komik absonderlicher (...) Lebensführung (...) kann umkippen in das Bedrohliche einer Jagd auf Nicht-Angepasste, der Kobold kann zum Sündenbock werden, zum Opfer der mörderischen Meute von Normalmenschen.“¹⁷¹

Carlo Celli führt die Ablehnung der intellektuellen Klassen auch auf Benignis Ursprung in der bäuerlichen Provinz zurück: „Benigni’s suspicions of intellectuals stem from his roots in the peasantry. The Villains in his films are the intellectual representatives of hostile hegemonic systems such as mafia (Johnny Stecchino), consumer society (The Monster), or Nazi/fascism (Life is beautiful).“¹⁷²

4.1.4.1. Klerikale Norm als Quelle der Komik

Häufig findet sich in Benignis Filmen die Thematik der Religion und der Kirche. Durch sein Aufwachsen in der ländlichen italienischen Provinz, wo Kirche und Glaube fundamentale Überzeugungen und alltäglich präsent sind, sind jene zweifelsohne in Benignis Weltbild zentral. Hinzu kommt der Besuch des Priesterseminars in jungen Jahren. Obwohl Benigni sich selbst als sehr gläubig bezeichnet, kritisiert er doch oft die Kirche und die festgefahrenen Formen des Katholizismus.

Erstes und augenscheinlichstes Beispiel ist wieder einmal der Film *Il piccolo diavolo*. Die Komik des gesamten Filmes basiert auf dem Spiel mit gängigen Normen und

¹⁷⁰ Vgl. Kapitel 4.1.4.2. Rebellion gegenüber einer modernen Konsumgesellschaft

¹⁷¹ Koebner (2003), S. 461.

¹⁷² Celli (2001), S. 52.

Ansichten über das priesterliche Leben. “The film’s lampoon of societal manners and commonplaces subverts the certainties of dominant cultural standards.”¹⁷³

Benigni setzt seinen Narren in eine Welt voller Frömmigkeit, was allein schon durch jenen starken Gegensatz zur Komödie verurteilt ist. Der Teufel Giuditta selbst öffnet schlussendlich Priester Maurizio für die irdischen Freuden am Leben.

Benigni selbst: “There is nothing more popular than talking about God and the Bible and the creation of the world.”¹⁷⁴

Ein weiteres Beispiel für das komödiantische Spiel im Bereich der Religion findet sich in Benignis Film *Tu mi turbi*. In der ersten Episode *Durante Cristo* spielt Benigni den Schafhirten Benigno, der als Freund von Joseph dessen kleinen Sohn Jesus hüten soll. Benigni spielt hier mit Geschichten und Überlieferungen aus der Bibel. Beispielsweise spielt er auf das Turiner Grabtuch an, als er den kleinen Jesus nach dem Baden abtrocknet und auf dem Handtuch ein Abdruck von Jesus zurück bleibt. Oder aber als er jenen zum baden in eine Wanne gefüllt mit Wasser heben will, bleibt Jesus auf der Wasseroberfläche stehen. Er erzählt dem Kleinen Geschichten wie etwa von seinem faulen Sohn Lazarus, der nie aufstehen will, einem Verwandten namens Judas, der besessen vom Küssen ist oder aber auch von einem Freund namens Battista (Täufer), der den Leuten Streiche spielt indem er aus Kübeln Wasser auf sie schüttet. Schließlich gibt Benigno ihm noch den Ratschlag seine Jugend zu genießen, nicht zu heiraten bevor er nicht 33 Jahre alt ist und sich generell aus Religion und Politik herauszuhalten.¹⁷⁵

„Comedy results from the contrast between the aura of a figure such as Jesus and Benigni’s ability to introduce physical elements of everyday existence absent in the sacred texts.”¹⁷⁶

Die Komik in dem soeben beschriebenen Beispiel funktioniert über das Spiel mit gängigen Vorstellungen der Zuschauer über die Bibel, Jesus und die Religion. Sie funktioniert nur unter der Voraussetzung, dass der Zuschauer mit jenen Bibelgeschichten vertraut ist. Ohne jenes Vorwissen wäre die gesehene Handlung nicht in dem Maße komisch, wie durch ihre Auslegung von gezielten und verstandenen Anspielungen. Sie zielt folglich auf das kollektive Wissen.

¹⁷³ Ebd. S. 80.

¹⁷⁴ Ebd. S. 131.

¹⁷⁵ Vgl. Ebd. S. 64.

¹⁷⁶ Ebd. S. 63.

Die Komik spielt sich somit wieder im Kopf des Betrachters ab, der von den einzelnen Anspielungen überrascht wird, da eine festgelegt geglaubte, gedankliche Norm verletzt wird. Wieder könnte man hier an die Theorie Freuds anschließen, wonach ein Witz ein gesellschaftliches Tabu oder eine Regel überwindet, sich dadurch ein Verdrängungsdruck befreit und durch jene ersparte Energie Lust gewonnen wird.

„Er [der Witz] ermöglicht die Befriedigung eines Triebes (des lüsternen und feindseligen) gegen ein im Wege stehendes Hindernis, er umgeht dieses Hindernis und schöpft somit Lust aus einer durch das Hindernis unzugänglich gewordenen Lustquelle.“¹⁷⁷

Bezugnehmend auf die religiösen Anspielungen Benignis meint Celli: „Benigni’s target is not so much the incongruity of the traditions of the New Testament or questions of Christ’s divinity, as it is the rigidity and reduction of humanity in the church’s historical representation of Christ.“¹⁷⁸

Es sei hier noch festzuhalten, dass jene Mischung aus derber Komik und religiösen Themen ebenfalls ganz im Sinne von Bachtins karnevaleskem Humor gesehen werden kann.

4.1.4.2. Rebellion gegenüber einer modernen Konsumgesellschaft

Benignis Kritik an der modernen Konsumgesellschaft soll an zwei Filmbeispielen verdeutlicht werden. Zum einen lässt sie sich in der dritten Geschichte *In banca* seines Episodenfilms *Tu mi turbi* erkennen, zum anderen in seinem etwas späteren Film *Il mostro*.

In dem ersten Beispiel *In banca* geht es um einen Durchschnittsbürger, der mit stупider Bürokratie und der unverständlichen Sprache einer modernen Konsumgesellschaft konfrontiert wird.¹⁷⁹ Der Film beginnt mit einer Sequenz, in der der Protagonist inmitten einer Masse an Leuten gezeigt wird, die gemeinsam die spiralförmigen Stiegenaufgänge eines Wohnhauses stупide hinauf und heruntergeht. Es wird deutlich, dass es sich bei folgender Szene um Käufer handelt, die den jeweiligen Maklern zur

¹⁷⁷ Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Frankfurt am Main/Hamburg: Fischer-Bücherei 1958. S. 81.

¹⁷⁸ Celli (2001), S. 64.

¹⁷⁹ Vgl. Ebd. S. 65.

Besichtigung der Wohnungen folgen und auf der Jagd nach einem Vertrag sind. Die Wohnungen werden hastig beschrieben, ehe der schnellste der Käufer seinen Zuspruch tätigt. Benigni, der es den übrigen Käufern gleichtut, erfährt, dass er für jene Wohnung jedoch Geld benötigt und wird zur Beschaffung von jenem in die Bank geschickt. Dort schickt man ihn von einem Schalter zum nächsten, bis er schließlich beim Direktor selbst landet und diesen mit seiner Unwissenheit über finanzielle Spielregeln dazu bringt, ihn hinauszuerwerfen und er am Ende im Gefängnis landet. Als er in die Zelle geführt wird beschreibt er jene mit den gleichen Worten und auf dieselbe Weise wie die Makler des Wohnhauses zu Beginn des Films.

Die Komik in dieser Episode funktioniert vor allem auf der Ebene der Sprache und der grotesken und absurden Darstellung. Benigni spielt mit Doppeldeutigkeiten und Begriffen der wirtschaftlichen Fachsprache. Zudem wird die Anspielung, dass es sich sowohl bei Makler, Bank und schließlich auch Gefängnis im Grunde um dasselbe System handelt dadurch unterstützt, dass der jeweilige Vertreter von dem gleichen Schauspieler verkörpert wird. Celli erkennt in dieser Episode vor allem die zwei komödiantischen Richtungen des Vaudeville und der Commedia dell'arte. „(...) Benigni plays a hopelessly unlucky and ignorant fool and comedy is provided by puns and double entendres.“¹⁸⁰

Das zweite Beispiel der kritischen Haltung gegenüber der Konsumgesellschaft ist der Film mit dem ironischen Titel *Il mostro*. In jenem Film handelt es sich wieder um eine Verwechslungskomödie, in der der Protagonist Loris – naturgemäß dargestellt von Benigni – fälschlicherweise für einen Serienmörder gehalten wird. Loris, der auch hier wieder schelmische Einzelgänger, wird einer unpersönlichen und distanzierten Welt der Medienkultur und des Kapitalismus gegenübergestellt. Die Gesellschaft, allen voran die Presse, Polizei und Psychiater, sind davon besessen, jenen Mörder ausfindig zu machen, der seit einiger Zeit unschuldige Frauen misshandelt und ermordet. So kommt es, dass der unschuldige Loris durch eine Reihe unglücklicher Zufälle ins Visier der Polizei gerät, die von nun an jeden Schritt des Antihelden zu ihren Gunsten auslegt. Wieder kommt hier Benignis Technik der Doppeldeutigkeit einer Situation zum Komik erzeugenden Einsatz.

Als beispielsweise Loris eines Morgens ein Cafe verlässt, fällt einer jungen Dame vor ihm die Einkauftasche hinunter. Sie bückt sich um dessen Inhalt zusammenzusuchen

¹⁸⁰ Vgl. Ebd.

und streckt dabei Loris ihr knapp bekleidetes Hinterteil entgegen. Loris betrachtet gerade das sich ihm bietende Schauspiel als ein Mann ihn anrempelt und durch den Aufprall unglücklicher Weise dessen brennende Zigarette in Loris Hose fällt. Loris bemerkt zunächst noch nichts von dem Missgeschick, sondern just erst im selben Moment als die junge Frau wieder ihres Weges geht. Loris, in Panik versetzt, schlägt auf seinen Schritt ein, hüpf von einem Bein auf das andere und erfährt erst wieder Erleichterung als er eine Flasche Wasser über seine Hose entleert.

Jene Szene wurde von der Polizei mitgefilmt – der Fall der Zigarette in Loris Hose ist allerdings nicht zu erkennen – und wird nun ausgelegt, als eindeutiger Beweis, dass es sich bei Loris um einen sexuell gestörten und gefährlichen Kriminellen handeln muss.

Benigni: „The gags were all so strong because they are all about sex, just like in *Il piccolo diavolo*. In *Il mostro* there was the idea of playing with the way that people read each other.“¹⁸¹

Benigni stellt hier die intellektuellen Klassen, in Form des Polizeiapparats, der Psychologen und des Chinesischprofessors, als die eigentlich abnormalen dar. Loris, der unangepasst ihr System ignoriert, erscheint im Resümee als der Normalste unter ihnen. Die Rebellion Loris gegen jene Konsumgesellschaft drückt sich auch dadurch aus, dass er sich nicht an deren Regeln und Normen hält. Er lehnt es ab für irgendetwas zu bezahlen, sei es für die Miete seiner Wohnung oder Lebensmittel. Geschickt und trickreich versucht er von jeder Situation für sich zu profitieren.

Die Komik der Gegenstände kommt in *Il mostro* vielleicht am deutlichsten zum Ausdruck. Zum einen dadurch, wie der Protagonist des Films mit ihnen umgeht. Er ist eng mit ihnen verbunden, ständig hält er etwas in der Hand oder gibt einem Gegenstand je nach Notwendigkeit eine neue Bedeutung.

Das Spiel mit den Gegenständen zeichnet sich aber zum anderen in jenem Film auch auf einer weiteren Ebene ab. Sie unterstützen das Moment der Verwechslungskomik indem sie die Fehlinterpretationen der Gesellschaft bzgl. Loris unterstreichen. Alle simplen Gegenstände die Loris in Händen hält, wie etwa Schraubenzieher, Messer oder eine Kettensäge werden von der voreingenommenen Polizei und Umfeld als beabsichtigte Mordwaffen interpretiert. „In *The Monster*, Loris’s adversary is the object driven

¹⁸¹ Ebd. S. 138.

consumer society of the urban north and the panoptic police state that falsely accuses him because of his reaction to and trouble with common objects (...).“¹⁸²

4.1.4.3. Persiflage der Mafia – Ein „Marionettentheater“

„Persiflage, (...) eine literar.[isch]-polem.[ische] Haltung oder Form, die mit kunstvollmokantem Spott den Gegenstand oder die Person ihres Angriffs lächerlich zu machen sucht, vielfach durch nachahmende Übertreibung bestimmter Stilmanieren oder Steigerung der Mitteilungsabsicht ins Absurde.“¹⁸³

Der Film *Johnny Stecchino* persifliert die Mafia und ihr korruptes System. Roberto Benigni spielt in jenem Film eine Doppelrolle. Zum einen spielt er den bekannten Cioni-Charakter, in jenem Fall den gutgläubigen und schelmischen Busfahrer Dante, und zum anderen den komplett gegensätzlichen, untergetauchten Mafiaboss Johnny Stecchino.¹⁸⁴ Johnnys Frau Maria entdeckt die Ähnlichkeit der beiden und bringt Dante nach Sizilien um Johnnys Tod mit Dantes Körper zu inszenieren. Sie malt ihm ein Muttermal auf die Wange, steckt ihm einen Zahnstocher in den Mund und kleidet ihn ganz wie ihren Mann Johnny. Der unwissende Dante schlüpft also unfreiwillig in die Rolle des unbeliebten aber bekannten Mafiahais Johnny. Von jenem Zeitpunkt an wird der Film zur Verwechslungskomödie. Dante tritt in seiner neuen Identität des Johnny Stecchino auf die Straßen von Palermo und wird so auch für jenen gehalten. Nachdem der eigentliche Johnny aber von der konkurrierenden Mafia gesucht wird, da er die Frau von deren Anführer Cozzamara getötet hat, wird nun Dante Zielscheibe jener Rache. Die gesamte Komik des Films resultiert aus jener Verwechslung und Doppeldeutigkeit der Situationen. Zudem kommt wieder einmal das von Benigni gern genutzte Spiel mit der Sprache hinzu.

Benigni spielt mit den Klischees über die Mafia, ihren Methoden, ihrem System und ihrem Verhalten. Vor allem Gestik und Sprache werden stark überzeichnet. Das Pendant dazu bildet der unschuldige Dante, wodurch die Komik des Gegensätzlichen noch verstärkt wird.

¹⁸² Ebd. S. 88f.

¹⁸³ Schweikle (1990), S. 347.

¹⁸⁴ Vgl. Kapitel 4.2. Komik der darstellerischen Ebene

Wieder geht es auch in jenem Film um eine Kritik an gesellschaftlichen Strukturen und Systemen. „Dante’s unknowing impersonation of the mafia boss is a negation of society’s codes and power structures.“¹⁸⁵

Die Mafia wird von Benigni dargestellt als eine Organisation von mental zurückgebliebenen Marionetten, derer sich die eigentlichen Drahtzieher aus Politik schamlos bemächtigen, um nach Lust und Laune ihre Machtkämpfe und Erpressungsdramen auszutragen. Deutlich wird jenes Motiv auch durch eine Szene gegen Ende des Films, in der Dante einen Chor von Mafiamitgliedern auf dieselbe Art und Weise ein Tierlied singen lässt, wie gegen Anfang des Films von geistig behinderten Schülern.

Zudem findet sich in *Johnny Stecchino* auch wieder die Provokation und Kritik an Regierung und religiösen Amtsträgern. In einem der komödiantischen Höhepunkte des Films, in welchem sich sämtliche Missinterpretationen Dantes vereinen, untergräbt der närrische Held jegliche soziale Tischmanier und Etikette und sprengt das förmliche Dinner der Vertreter von politischem und religiösem Establishment. Unter den Gästen finden sich ein koksender Minister, der ebenfalls in den Mafiaapparat involviert ist, die Polizei und die von Benigni so gerne einbezogenen Kardinäle. Dante lüftet den Rock der Frau des Ministers, da er glaubt es handle sich um ein Spiel und versucht dem Kardinal illegale Drogen zu verabreichen, im Glauben es handle sich hierbei um Medizin gegen Diabetes.¹⁸⁶ Stets natürlich im Glauben nichts Boshafes, sondern im Gegenteil, etwas Gutes zu tun. Celli macht in jener Szene auch auf den Bezug zu Rabelais aufmerksam: „Benigni’s Dante releases a Rabelaisian vitality into the static acceptance of criminality.“¹⁸⁷

Abschließend sei noch klargestellt, dass Benignis Komik nie Böswilligkeit beabsichtigt. Er wirft einen humorvollen Blick auf die Welt, welche er mit all seinen Bewohnern liebt, rüttelt sie ein bisschen auf, um Starrheit und Blindheit zu vermeiden.

¹⁸⁵ Celli (2001), S. 83.

¹⁸⁶ Vgl. Ebd. S. 84.

¹⁸⁷ Ebd.

4.1.5. Klassisch Komisches – Verschiebung, Wiederholung, Überraschung

*The counterpoints, the construction of the gags
are the things that I love the most (...).*
– R. Benigni¹⁸⁸

Zu Anfang des vorangegangenen Kapitels zur Komik, wurde festgestellt, dass dann eine komische Situation ausgelöst wird, wenn das Empfinden einer Inkongruenz vorliegt. Jene Inkongruenz kann sich zwischen Betrachter und Akteur ergeben, aber auch durch eine als solche empfundene Handlung.

Als häufigste Mittel zu ihrer Umsetzung werden Wiederholung, Mehrdeutigkeit und Verwechslung eingesetzt. So bedient sich auch Benigni jener klassischen Darstellungsweisen in seinen Filmen.

Zunächst soll das, von Komikern häufig gebrauchte Spiel mit mehrdeutigen Situationen untersucht werden. Sein Konzept beruht auf dem des Wissensvorsprungs, in Folge also dem des Überlegenheitsgefühls und daher auch hier auf einer Inkongruenz zwischen Betrachter und Akteur. Vor allem auch auf der Eben der Sprache kann dieses Mittel deutlich wirken.

Zur Veranschaulichung soll wieder der schon oft zitierte Film *Il piccolo diavolo* herangezogen werden. Eine der Höhepunkte der komischen Kunst dieses Films ist jene Szene, in der Pater Maurizio zu einem Dinner mit Prälaten und Mitgliedern des Priesterseminars geladen ist. Naturgemäß herrscht förmliche Etikette. Der von Maurizio zurückgelassene Giuditta ist des Wartens überdrüssig und platzt als „Cousin“ von Maurizio in das friedliche Abendmahl. Gleich zu Beginn bricht er das erste Mal die förmliche Etikette indem er, als er Pater Maurizio erblickt, lautstark vor Freude dessen Namen quer durch das feine Lokal ruft und die Arme nach ihm ausstreckt. Die Tischnachbarn Maurizios laden Giuditta ein sich zu ihnen zu gesellen. Was nun folgt ist ein Spiel von höchstem komödiantischem Sprachgebrauch.

Worte werden von Giuditta irrtümlich ausgelegt, was beim Zuschauer aufgrund eines Überlegenheitsgefühls zu einem komischen Reiz führt. Anfangs wird noch auf relativ harmlose Weise mit Worten gespielt, wie beispielsweise als einer der anwesenden Prälaten Giuditta bittet, er möge ihm doch den Wein reichen. Er verwendet hierfür das Wort „passare“, das im Italienischen aber nicht bloß „reichen“ bedeutet, sondern auch

¹⁸⁸ Ebd. S. 137.

„zuspielen“ wie etwa bei einem Ballspiel. Giuditta, mit den sozialen Regeln nicht vertraut, legt jenes Wort nach seiner letzteren Bedeutung aus und wirft dem Prälaten die Weinflasche quer über den Tisch zu.

Um einiges weiter wird allerdings das darauffolgende Wortspiel gespannt. Maurizio erklärt den Anwesenden Giudittas auffälliges Verhalten damit, dass sein Cousin ihn besuche um Trost nach einer schlimmen Erfahrung mit einer Frau zu finden. Einer der Prälaten wirft in den Raum, dass die jungen Leute immer früher beginnen Geschlechtsverkehr zu haben. Hierfür verwendet er im Italienischen die Umschreibung „fare l’amore“ [wörtlich: „Liebe machen“]. Giuditta, auch mit jenem nicht vertraut, fragt was denn genau damit gemeint sei. Die Anwesenden im ersten Moment erstaunt über jene Frage bemühen sich, Giuditta aufzuklären. Der Groschen fällt, als einer der Prälaten es mit den Worten „possederla fisicamente“ [wörtlich: „sich ihr körperlich bemächtigen“] beschreibt, jedoch nicht in dem von den Prälaten gemeinten Sinn. Giuditta, der zu Anfang des Films als Teufel vom Körper jener tatsächlichen Giuditta Besitz ergriffen hatte und später von Pater Maurizio aus jenem wieder ausgetrieben wurde, bezieht die Beschreibung des Prälaten hingegen auf jenes Erlebnis. Begeistert und stolz, da er glaubt zu wissen worüber die Herrschaften sprechen und mit der Überzeugung, ebenfalls jene Erfahrung gemacht zu haben, berichtet er sogleich mit Freuden über sein Erlebnis mit Giuditta. Auf die Nachfragen seiner Gesellschaft wie alt jene Frau denn gewesen sei und wie sie sich kennengelernt hätten, begegnet Giuditta sie sei eine 65 Jahre alte, fette und hässliche Frau gewesen, auf die er zufällig eines Nachts gestoßen sei und in die er während sie schlief unversehens eingedrungen sei. Sie hätte nichts bemerkt und er sei zwei Tage und Nächte in ihr geblieben. Wohin sie ging, ging auch er. Hätte er sie verlassen, wäre sie ja geflüchtet. Die ganze Familie hätte versucht ihn aus ihr herauszuziehen, aber vergeblich.

Auf jene Erzählung Giudittas folgt das betretene Schweigen der frommen Tischnachbarn. Dem Zuschauer hingegen ist je mehr zum lachen, desto schockierter die gesehenen Prälaten sind. Die Krönung jener Szene folgt auf die Frage warum Giuditta denn gerade eine 65 Jahre alte Frau gewählt hätte. Jener entgegnet etwas irritiert aber mit unschuldiger Miene, was ihn denn das Alter interessiere, er wäre ja auf der Flucht gewesen und hätte Lust verspürt in jemanden einzudringen. Da spiele doch das Alter keine Rolle. Jene Frau war eben gerade zufällig da. Wäre er auf einen der Prälaten gestoßen oder die anwesende Signora, wäre er in sie eingedrungen. Für ihn sei das ganz gleich.

Jene Komik der soeben geschilderten Szene schöpft aus der Kombination von einem Mehrwissen bzw. Überlegenheitsgefühl des Zuschauers, dem Bruch einer Erwartungshaltung durch den Tabubruch der sittlichen Etikette und nicht zuletzt durch Kontrastierung der frommen Priestergesellschaft und fleischlichen Sünden des Teufels. Erinnern wir uns mithilfe jenes Beispiels an die Ausführungen zur Komik von Sigmund Freud. Er beschreibt als ein Mittel zur Komik die Verschiebung. „(...) weil das Wesentliche an ihr [Verschiebung] die Ablenkung des Gedankenganges, die Verschiebung des psychischen Akzents auf ein anderes als das angefangene Thema ist.“¹⁸⁹ Durch jene Verschiebung und jenen neuen, allerdings nur vom Zuschauer verstandenen Doppelsinn, wird vom Zuschauer ein größerer Aufwand betrieben als von dem verglichenen Objekt, was nach Freud durch ein Gefühl der Überlegenheit zu einer komischen Reaktion führt. Hier eindeutig auf geistiger Ebene. „im Falle der seelischen Leistung wird es (...) komisch, wenn der andere sich Aufwand erspart hat, den ich für unerlässlich halte, denn Unsinn und Dummheit sind ja Minderleistungen.“¹⁹⁰

Weiters wirkt in jener Szene die Komik durch den Bruch einer Erwartungshaltung. Benigni spielt mit den Erwartungen des Zuschauers und dem Nicht-Einhalten von diesen. Giuditta hält sich an keine der gewohnten Tischmanieren und Verhaltensweisen, was beim Zuschauer ein Überraschungsmoment mit folgender lachender Reaktion auslöst. Nicht zuletzt wirkt jene Szene durch Gegensätzlichkeit, indem sich der Teufel als Repräsentant der somatischen Freuden, und die Priester als jene des klerikalen Weltbildes zum gemeinsamen Mahl um einen Tisch einfinden.

Ein anderes Beispiel bietet der bereits angesprochene Film *Il mostro*. Das Grundmuster dieses Films basiert auf Vorurteilen, Wiederholungen und falsch ausgelegten Interpretationen. Benigni: “All one has to do is change a point of view by a millimeter and everything, all reality changes.”¹⁹¹

In jenem Film wird die Verwechslung und die Fehlinterpretation ad absurdum geführt. Ein ganzes System kippt und ein unschuldiger Spaßvogel wird von der aufgehetzten Meute quer durch die Stadt gejagt.

¹⁸⁹ Freud (1958), S. 41.

¹⁹⁰ Freud (2005), S. 99.

¹⁹¹ Celli (2001), S. 138.

Jener Film eignet sich aber auch für die Betrachtung des beliebten *running gag*. Immer wieder taucht derselbe gag auf, der durch seine Häufigkeit und durch die verschiedenen Kontexte, in die er gesetzt wird, an Komik gewinnt.

Loris, der seine Miete nicht bezahlen will, möchte sich aus dem Haus schleichen ohne vom Pförtner gesehen zu werden. Er geht in Hockhaltung unter dessen Fenster vorbei und wird dabei zufällig von einem älteren Nachbarn beobachtet. Loris behält jene Gangart jedoch auch bei, nachdem er schon aus dem Haus gelangt ist, und erregt so bei seinem Nachbarn Mitleid, da jener glaubt es handle sich um eine Krankheit. Im Laufe des Films nimmt Loris immer wieder jene Position ein und durch das zufällig einhergehende Auftauchen seines Nachbarn, wird jene Szene zum wiederholten *running gag*. Im Schlussbild schließlich geht er gemeinsam mit Jessica Hand in Hand in jener Hockstellung auf den Horizont zu während sein Nachbar ihnen nachwinkt. Unweigerlich erinnert jenes Bild an Chaplins *Modern Times*.

Es sei hier noch einmal an Henri Bergson erinnert, nach dem dann mit komischen Reaktionen zu rechnen ist, wenn der von ihm beschriebene *élan vital* unterbrochen ist und man anstatt Natürlichkeit Mechanik vorfindet. „Das wahrhaft lebendige Leben darf sich nie wiederholen. Wo eine Wiederholung stattfindet, wo es eine vollständige Gleichheit gibt, da vermuten wir immer einen hinter dem Lebendigen tätigen Mechanismus.“¹⁹² Im Falle eines *running gags* könnte eben jene These den Grund für eine komische Reaktion ausmachen.

4.1.6. Das Märchen von der Liebe

*Liebe ist am schönsten, wenn sie stark ist,
so stark, dass man Berge bewegen kann und vor Kraft nur so stotzt. (...)
Diese Liebe ist wie ein Tiger, der alles besiegen kann, um für seine Liebe zu kämpfen.
Wir alle können so sein, obwohl wir es so sehr zu verstecken versuchen. (...)
Dabei ist es die reinste Form der Emotion.
Wir sollten uns dafür nicht schämen oder fürchten.
– Roberto Benigni ¹⁹³*

In allen Filmen von Benigni tritt eine Frau auf die Bildfläche, von der die Hauptfigur fasziniert ist und in deren Bann sie gezogen wird. Sie wird in den meisten Fällen von Nicoletta Braschi gespielt, die zugleich auch Benignis Ehefrau ist. In jedem seiner Filme entwickelt sich eine Liebe zwischen den beiden, welche ein weiteres

¹⁹² Bergson (1993), S. 52.

¹⁹³ <http://www.cineastentreff.de/interview/Roberto-Benigni.html> Zugriff: 1.7.2008

fundamentales Thema Benignis ist. Stets muss jedoch Cioni seine Angebetete erobern. Sie scheint zunächst unnahbar, jedoch am Ende gelingt es dem tollpatschigen und oft unbeholfenen Romantiker sie durch seinen unermüdlichen Willen und seine Beharrlichkeit für sich zu gewinnen.

Zudem ist die Liebe für Benigni deshalb von zentraler und tiefer Wichtigkeit, als dass sie Antrieb des Lebens ist. Die Liebe ist demnach untrennbar mit dem Leben verbunden und umgekehrt.

In allen Filmen Benignis ist die Liebe zu einer Frau oder aber die Liebe am Leben selbst das Motiv seiner Handlungen. Durch sie wird er geleitet und durch sie erst bekommt er die Kraft scheinbar unlösbare Situationen und Schwierigkeiten zu überwinden.

In *Johnny Stecchino* nimmt die eigentliche Handlung ihren Lauf, indem sich Dante in Maria verliebt und jener auf deren Aufforderung hin, nach Sizilien folgt. Von hier ab beginnt die eigentliche Handlung des Films, die Verwechslungskomödie. Die Absichten der Verehrten sind gegen Anfang des Films zwar keine guten, jedoch gewinnt auch hier wieder am Ende des Films schlussendlich der Unglückliche das Herz seiner Herzensdame und wird so schließlich von jener auch vor dem Tod gerettet.

In *La vita è bella* bestimmt der gesamte erste Teil des Films die Eroberung von Dora und ist somit Handlungsmotiv sowie Inhalt. Wir folgen Guido, der versucht die Wirklichkeit geschickt für sich zu lenken, um in die Nähe von Dora zu gelangen und sie für sich zu gewinnen.

Bei *La tigre e la neve* schließlich ist der Grund für die Reise Attilios in das Kriegsgebiet des Iraks die Liebe zu der dort verwundeten Vittoria, deren Rettung letztlich durch die Vehemenz und den Glaube Attilios gelingt.

Auf das generelle Frauenbild in Benignis Filmen geht Carlo Celli ein. Die von Cioni verehrte Frau repräsentiert auch immer gleichzeitig ein System, sogar meistens jenes, das Benigni in Frage stellt. „If the female protagonist in these films aims to entrap the Cioni character, she is never the agent of her own destiny but always the representative of a greater power: the diabolic netherworld in *The little Devil*, the mafia in *Johnny Stecchino*, and the panoptic police state in *The Monster*.“¹⁹⁴

Dennoch, trotz jener Unterwürfigkeit einem höheren System gegenüber, behält letztendlich die Frau die Macht über Cioni und überwacht ihn bei seiner Untergrabung der jeweiligen Systeme. In *Il piccolo diavolo*, während gegen Ende des Films sowohl Nina als auch Giuditta dessen Körper bewohnen, ist dennoch sie es, die den Körper

¹⁹⁴ Celli (2001), S. 90.

kontrolliert. Auch in *Johnny Stecchino* bestimmt Maria letztendlich sowohl über ihr eigenes als auch über die Schicksale von Johnny und Dante. Weiters findet sich im ersten Teil des Films *La vita è bella* die Figur der Dora als eine hübsche, wohlhabende und gesellschaftlich mächtige Frau im Gegensatz zu dem mittellosen, unscheinbaren und jüdischen Guido.¹⁹⁵

Gleichzeitig jedoch wird die Frauenfigur stets von jenem gegensätzlichen, rebellischen und unangepassten Wesen Cionis angezogen. „The Benigni persona attracts the female protagonist as a subverting agent living in contrast to society.“¹⁹⁶

Ein weiteres signifikantes Merkmal Benignis ist die märchenhafte, fast schon fabelhafte Erzählung seiner Liebesgeschichten. Er verpackt sie in von dem verliebten Protagonisten selbst geschaffene Traumwelten, die Benigni der Regisseur auch zum Teil wie von Märchenhand wahr werden lässt. Oft wird das Erscheinen der Angebeteten mit Musik und durch eine sich von den übrigen Szenen abhebende Bildgestaltung begleitet.

Dem Märchen begegnet man aber in Benignis Filmen als Moment der Erzählung auch außerhalb der Liebesbeziehung von Mann und Frau. So gelingt es Attilio in *La tigre e la neve* mithilfe eines spontan improvisierten Reimes vor den Augen seiner beiden erstaunten Töchter die sich durch ein geöffnetes Fenster verirrte Fledermaus aufzufordern das Schlafzimmer wieder zu verlassen.

Auch in seinem ersten filmischen Werk ist bereits jenes Motiv des Fabelhaften erkennbar. In der letzten Episode aus *Tu mi turbi* mit dem Titel *I due militi* fordert einer der beiden Wehrdiener während der Wache den anderen dazu auf, sich etwas von Gott zu wünschen. Er garantiere ihm, es würde durch die richtigen Worte in Erfüllung gehen. Der ungläubige Kamerad, der Versprochenes nicht glauben will, fordert ihn heraus und wünscht sich, es möge doch schneien obgleich der Tatsache, dass die beiden sich in Rom zur Sommerzeit befinden. Jedoch, es beginnt tatsächlich zu schneien. Mit jenem märchenhaften Bild lässt Benigni seinen ersten Film ausklingen.

Das Märchenhafte bildet hier gleichzeitig eine geeignete Überleitung zum folgenden Kapitel über den Film *La vita è bella*. Jener Film spielt wie kein anderer Benigni mit der Kraft, das Leben und seine Umgebung nach dem eigenen Willen zu lenken.

¹⁹⁵ Vgl. Ebd.

¹⁹⁶ Ebd.

4.1.7. Komik als Tabubruch? - *La vita è bella* und *La tigre e la neve*

(...)il nostro dovere (...) di autori, registi, gente di teatro, è riuscire a parlare della realtà violando lo schema standard, col reagente della fantasia, con l'ironia, con il cinismo della ragione.
– Dario Fo¹⁹⁷

Vor allem in seinen jüngeren Werken wird das Umfeld in dem Benigni seine Protagonisten spielen lässt immer drastischer im Vergleich zu seinen früheren Filmen. Ging es in *Il mostro* noch um die vergleichsweise harmlose Konsumgesellschaft, die von Benigni verspottet wird, so beginnt mit *La vita è bella* eine weitaus ernstere Thematik als es bisher in seinen Filmen der Fall war. Der Faschismus und die Nazis sind diesmal Zielscheibe Benignis Kritik, wobei es in seinen Filmen immer vordergründig um das Aufbrechen von festgefahrenen Denkmustern und Konventionen geht als um ein bloßes Anprangern oder eine dokumentarische Aufarbeitung eines historischen Geschehens. Inwieweit Komik in solch einem Rahmen zugelassen ist, soll im anschließenden Kapitel besprochen werden.

Fakt ist jedoch, dass sich die Komik Benignis mit dem Film *La vita è bella* ändert. Jenes System, das den Hintergrund seiner Handlung ausmacht, wird zwar wieder kritisiert, es wird aber diesmal weder verspottet noch lachhaft dargestellt.

Sein bisher letzter Film *La tigre e la neve* behandelt, wie schon eingehend erwähnt, die Geschichte von Attilio, der in das Kriegsgebiet des Iraks reist, um seine dort verwundete Angebetete zu retten. Auch hier bezieht Benigni eindeutig Position gegen jenen Krieg und sein System. Wie bereits in *La vita è bella* wird jener aber nicht als komödiantisch und lachhaft gezeichnet und bildet somit auch nicht den Gegenstand seiner Komik.

Im Unterschied zu seinen vorangegangenen Arbeiten sind jene beiden Filme je in zwei, sich vor allem in Bezug auf die Komik, stark unterscheidenden Teile gegliedert. Im ersten Teil begegnen wir noch dem „alten“ Komiker Benigni, der durch running gags, Sprachwitz und Situationskomik zum lachen einlädt. Dann jedoch wird jene fröhliche unbeschwerte Welt durch ein Ereignis unterbrochen, das die Handlung schlagartig ändert. Mit ihr verabschiedet sich auch die Komik. In *La vita è bella* ist dieses Ereignis die Deportation von Guido und dessen Familie ins KZ, in dem späteren Film *La tigre e*

¹⁹⁷ Fo (1997), S. 172.; ÜS: „Unsere Pflicht als Autoren, Regisseure und Theaterschaffende ist es, die Realität in einer Weise darzustellen, die den üblichen Rahmen sprengt, mit der Macht der Phantasie, der Ironie, des überlegten Zynismus.“

la neve die Verwundung der von Attilio angebeteten Dora und die Reise in den Irakkrieg. Ab diesen Zeitpunkten ändern sich sowohl die Spielweise, als auch das Genre. Wir befinden uns nicht mehr in der Komödie, sondern vielmehr in einer Tragödie, dessen Tragik durch den Kontrast der vorangegangenen Komik noch deutlicher erscheint.

4.1.7.1. *La vita è bella*

Ich wollte einen Film darüber machen, wie Phantasie und Liebe die Reinheit beschützen, einen Film, in dem man Lügen erzählt, die einer höheren Wahrheit entsprechen. Aber ich wollte auch versuchen, die Schönheit und die Poesie zu erreichen, und dabei ist es egal, ob man die Leute zum Lachen oder zum Weinen bringt.
– R. Benigni¹⁹⁸

Mit seinem Film *La vita è bella* hat Benigni heftige Diskussionen bei Publikum wie unter Filmleuten ausgelöst. Der Film spielt zur Zeit des Zweiten Weltkrieges in Italien. Er gliedert sich in zwei Teile, wobei das Thema des ersteren die Liebesgeschichte zwischen den beiden Hauptfiguren Dora und Guido ist. Der Holocaust und ihre Tragik kündigen sich zwar schon an, sind aber noch nicht Mittelpunkt des Geschehens. Erst im zweiten Teil wird durch die Deportation von Guido und seiner Familie in ein deutsches Konzentrationslager der Schauplatz der Handlung auf die Grausamkeiten der Judenvernichtung gelenkt. Um den kleinen Giosuè vor jener brutalen Realität zu bewahren, spielt Guido seinem Sohn vor, das Konzentrationslager wäre nur eine Art Abenteuercamp in dem alle Teilnehmer ein Spiel gewinnen wollen, dessen Preis ein echter Panzer sei. Durch jenes Spiel kann Guido seinen Sohn letztendlich vor dem Tod retten, sich selbst allerdings nicht. Guidos Prinzip, die Realität selbst zu bestimmen, hat dennoch überlebt.

4.1.7.1.1. Exkurs: A. Schopenhauer – Die Welt als Wille und Vorstellung

In jenem Zusammenhang ist die Beziehung Benignis zur Philosophie Arthur Schopenhauers nennenswert. Gegen Anfang seiner Karriere empfahl Giuseppe Bertolucci ihm die Lektüre der klassischen Literatur. Im Zuge dessen befasste sich Benigni auch mit den Werken des deutschen Philosophen Arthur Schopenhauer. Dessen

¹⁹⁸ Kohl, Christiane: „Die Reinheit schützen“. Der italienische Komiker und Regisseur Roberto Benigni über Tragik und Gelächter. In: Der Spiegel, Nr. 46. Hamburg: Spiegel-Verl. August 1998. S. 284.

Gedanken und Ansichten verwendet er vor allem für seinen Film *La vita è bella*. Schopenhauer entwirft in seiner Schrift „Die Welt als Wille und Vorstellung“ ein Weltbild, nachdem nur die Dinge, die wahrgenommen werden können, auch existieren. Er lehnt Kants „Ding an sich“ ab und nimmt stattdessen den menschlichen Willen als Ausgang für jegliche Existenz. Der Mensch und seine Welt sind genau so wie sie wahrgenommen bzw. vorgestellt werden. Demnach lenkt und schafft der Mensch allein seine eigene Welt.

In *La vita è bella* treffen wir auf einen Protagonisten, der ganz nach jener Sichtweise Schopenhauers zu leben scheint. Er ist Schöpfer seiner Welt, nimmt den Ablauf selbst in die Hand und überlässt demnach niemanden außer sich selbst sein Schicksal. Er hat Mut zum Leben und lehnt jegliche Passivität und Abfindung ab. Das zuvor angesprochene Märchen-Moment unterstützt ebenso jene Lebensweise.

4.1.7.1.2. *La vita è bella* – eine Komödie

Der erste Teil des Films arbeitet wie schon erwähnt in Hinblick auf die Komik mit Benignis klassischen Mitteln der Wiederholung, des Sprachwitzes und der Situationskomik. Ausschlaggebend sind natürlich auch die schauspielerische Komik Benignis und sein Einsatz der Körperlichkeit, worauf allerdings noch im folgenden Kapitel zur darstellerischen Komik eingegangen wird.

Die Handlung jenes ersten Teils des Films dreht sich fortlaufend um die Eroberung der von Guido verehrten Dora. Bei ihrer ersten Begegnung fällt sie Guido praktisch vom Himmel in die Arme, als jene gerade versucht, ein Wespennest auf dem Speicher ihres Hauses auszuräuchern. Als sie das Gleichgewicht verliert und stürzt, fängt Guido sie auf und begrüßt sie freudig mit den Worten „Buongiorno, principessa!“. Von nun an versucht er das Schicksal so zu lenken, dass die beiden sich immer wieder „zufällig“ treffen. Auch produziert er durch das Durchschauen des Systems der Wiederholungen bewusst selbst Ereignisse, um Dora zu überraschen und zum Staunen zu bringen. „Die märchenhaften Wunder funktionieren, weil die Welten, die Guido, der Zauberer,

vermischt, indem er Ereignisse der einen in der anderen wiederholt, nichts voneinander wissen.“¹⁹⁹

Auch versucht er in seiner Eroberung die Schopenhauersche Theorie anzuwenden. In einer Szene des Films, besucht Guido, nachdem er erfahren hat, dass Dora in die Oper gehen wird, ebenso jene Vorstellung. Dora sitzt in einer Loge, Guido hingegen im Parkett. Sein Blick ist, im Gegensatz zu den ihn umgebenden Zuschauern, nicht auf die Bühne gerichtet, sondern auf Dora. Er versucht hoch konzentriert und an Schopenhauers Theorie denkend, ebenfalls den ihren Blick auf sich zu lenken, was schlussendlich auch gelingt.

Die Komik dieses ersten Teiles funktioniert vor allem über die Methode der Wiederholung, also des running gags. Wie schon mehrfach erwähnt, wirkt dann etwas komisch wenn eine Inkongruenz wahrgenommen wird. In jenem Fall also ist es die Wiederholung, die nicht natürlich ist und nach Bergson etwas Mechanisches hat, welche ein Gefühl der Inkongruenz auslöst und somit zur komischen Reaktion führt. Neben den „zufälligen“ Treffen der beiden Verliebten, finden sich auch burleske Momente wie beispielsweise Eierattacken, fallende Blumentöpfe oder die Hut-Szene. Guido, selbst Besitzer eines schon schäbigen Hutes, versucht unentwegt jenen mit dem des Arbeitgebers seines Freundes auszutauschen.

„Ereignisse, die durch ihre Wiederholung komisch werden, strukturieren diesen ganzen ersten Teil des Films, wo Guido kompromisslos auf seinem Glück besteht und es allen Widrigkeiten zum Trotz (wie im Märchen) durchsetzt.“²⁰⁰

4.1.7.1.3. *La vita é bella* – eine Tragödie

Der zweite Teil des Films schließt in der Handlung einige Jahre nach dem ersten Teil an. Guido und Dora haben mittlerweile einen kleinen Sohn und leben glücklich ihr Familienidyll. Dennoch sind im Gegensatz zur ersten Hälfte des Films die Bedrohung der Faschisten und der Antisemitismus kaum mehr zu ignorieren. Nicht geändert hat sich allerdings der herausragende Optimismus des Protagonisten Guido, der sich auch obgleich jener offensichtlichen Feindseligkeit gegen ihn und seine Familie nicht in

¹⁹⁹ Paech, Joachim: Das Komische als reflexive Figur im Hitler-oder Holocaust-Film. In: Frölich, Margrit (Hrsg.): Lachen über Hitler - Auschwitz-Gelächter?: Filmkomödie, Satire und Holocaust. München: Ed. Text + Kritik 2003. S. 68 f.

²⁰⁰ Ebd. S. 69.

seiner Lebensfreude einschüchtern lässt. So erklärt er seinem Sohn Giosuè beispielsweise auf dessen Frage, warum auf einem Geschäft geschrieben stehe, der Eintritt für Hunde und Hebräer sei verboten, dass das viele Geschäfte so Hand haben würden. So gäbe es auch Besitzer, die nicht wollen, dass Spanier und Pferde eintreten, oder andere, die Chinesen und Kängurus ablehnen. Sie beschließen daraufhin, auch in Guidos Buchladen ein Schild aufzuhängen, auf dem sie Spinnen und Westgoten den Eintritt versagen.

Mit der Deportation der Familie ins deutsche Konzentrationslager ändern sich schlagartig die Handlung und auch Guido. Er verwendet nun all seine Kraft darauf, seinen Sohn vor der Grausamkeit der Nazis zu schützen. Durch die Lüge, die Lagersituation sei nur ein Spiel, gelingt es Guido seinen Sohn vor der Brutalität zu bewahren. Am Ende des Films steht, obwohl Guido nicht überlebt, ein positives Abschlussbild: Sohn und Mutter liegen sich nach der Befreiung des KZs durch die Amerikaner in den Armen und Giosuè ruft strahlend: „Wir haben gewonnen! Wir haben gewonnen!“. Giorgio Cremonini über jene filmale Szene des Films: “C’è un *ottimismo disperato* in questo, la voglia di lottare contro la brutalità ottusa dell’uomo, ma anche di credere che ci siano possibilità di vittoria.”²⁰¹

In jenem zweiten Teil des Films findet sich keine Komik mehr im klassischen Sinn. Im Mittelpunkt der Handlung steht zwar immer noch der lebenslustige und nicht verzweifelte Guido, dem es trotz des schrecklichen Umfeldes gelingt, seinem Sohn ein Lächeln zu entlocken, allerdings wird jener Optimismus dadurch umso tragischer.

4.1.7.1.4. Tabubruch?

Viele Kritiker provozierte Benignis Herangehensweise an das heikle Thema des Holocaust und warfen ihm Verleugnung und Abschwächung der Tragik vor. Die Verbindung von Judenverfolgung, Komödie und der letztendlich positiven Aussage des Films brachte Benigni nicht nur internationale Aufmerksamkeit, sondern vor allem auch Kritik ein.

²⁰¹ Cremonini, Giorgio: Playtime: viaggio non organizzato nel cinema comico. Torino: Lindau 2000. S. 108f.; ÜS: „Es findet sich verzweifelter Optimismus darin, der Wille gegen die stumpfe Brutalität des Menschen zu kämpfen, aber auch der Glaube an die Möglichkeit eines Sieges.“

Wesentlich ist aber, dass es in Benignis Film nicht um eine historisch getreue Darstellung eines Konzentrationslagers geht, ebenso wenig als dass der Holocaust an sich auch nicht das entscheidende Thema seines Films ist.

Vielmehr geht es um eine Extremsituation – noch dazu um eine so grauenhafte in der eigentlich kein Humor mehr zugelassen ist –, und darum, dort mit gängigen Erzählmustern zu brechen. Es geht um eine Entwicklung, neue Denkweisen und Ansatzpunkte und die Vermeidung eines Stillstandes. „Ein komischer Film, der im KZ spielt, ist nicht nur ein Widerspruch in sich, sondern auch Ausdruck einer Wirklichkeit. Er setzt das Wissen um die Todeslager und ihr Funktionieren voraus, will nicht historisch ‚beweisen‘, sondern fragt, wie wir *heute* mit diesem überwältigenden Wissen umgehen können. (...) Er fragt, wie wir diesem Extrem des Absurden *heute* begegnen können.“²⁰²

Der Holocaust und die Judenvernichtung werden als geschichtliches Wissen vorausgesetzt und sind, wie schon erwähnt, nicht Gegenstand der eigentlichen Handlung bzw. Komik. „Vielmehr wird die Geschichte als bekannter und vorausgesetzter Hintergrund zitiert, vor dem die Botschaft des Films deutlich werden soll: Als prinzipiell zeitloses, emphatisches Plädoyer für die Liebe, die menschliche Würde und das Individuum und gegen jene bürokratischen, politischen und ideologischen Mächte, die ihnen vermeintlich entgegenstehen.“²⁰³

Benigni selbst wiederholt häufig, dass es bei seinem Film nicht um den Holocaust geht, sondern, dass es in erster Linie ein Film über eine Liebesgeschichte ist. Eine Liebesgeschichte, die in einer Extremsituation spielt. „This movie is telling a love story. To protect the innocence and the purity and to have always hopes that love and imagination never die.“²⁰⁴

Rein formal lässt sich feststellen, dass der Film in seiner Schnelligkeit und Spontaneität mit seiner burlesken Heiterkeit an die Tradition der *commedia dell'arte* anschließt.²⁰⁵

Weiters finden sich – wie schon vorangegangen verdeutlicht – zahlreiche klassische Techniken des Komischen. Christoph Classen hält darüber hinaus fest: „Bemerkenswert ist die Art, wie der scheinbar belanglose Slapstick sukzessive unterminiert wird,

²⁰² Frölich (2003), S. 18.

²⁰³ Koebner, Thomas (Hrsg.): Filmgenres. Komödie. Stuttgart: Reclam 2005. S. 490.

²⁰⁴ Vgl. *La vita è bella*. Regie: Roberto Benigni. Drehbuch: Roberto Benigni/Vincenzo Cerami. IT: Melampo Cinematografica, 1997.

²⁰⁵ Vgl. Koebner (2005), S. 490.

zunächst fast unmerklich, bis die Geschichte schließlich kippt und zur *commedia della morte* wird. Zugleich folgt der Film einem trivialen, bipolaren Erzählmuster, indem eine gute, unbeschwerte Zeit zu Anfang einer Hölle Dante'scher Dimension gegenübersteht.“²⁰⁶

Durch jenen Genrewechsel von der Komödie hin zur Tragödie, den Benigni in seinem Film vollführt, ist zudem jene Kritik unzulässig, die ihn der lachhaften Darstellung der Shoah oder des Irakkriegs bezichtigt. Ebenso ist die Bezeichnung des Films *La vita è bella* als „Holocaust-Komödie“ nicht tragbar, da der Gegenstand seiner Komik nicht der Holocaust an sich ist.

Der Film hat vielmehr eine eigene Kategorie geschaffen und gängige Genres erweitert. „Die Genres, die im Gegensatz zu diesem dokumentarischen Modus ins Fantastische, Groteske, Absurde, insgesamt ins betont ‚Unrealistische‘ ausbrechen, funktionieren anders: sie treiben mit dem Entsetzen Scherz, sie erklären die unmenschliche Situation zu einer, die ‚nicht wahr sein darf‘, sie stemmen sich trotzig gegen die Gleichgültigkeit der Welt, bestimmter Herrschaftsformen und mancher Menschen den menschlichen Wünschen gegenüber, sie feiern den Clown als den komischen Helden, der aus jedem Unglück noch durch souveräne Artistik unversehrt hervorgeht.“²⁰⁷

„Im Rückblick zeigt Benignis Film ganz offenkundig eine Zäsur an. (...) Es gelang, recht reibungslos ein bislang tabuisiertes Genre zu etablieren. Aus einem Genre sind unterdessen etliche geworden. Der Holocaust boomt.“²⁰⁸

Levi Primo schreibt in seinem Buch „Se questo è un uomo?“ über die Unbeschreibbarkeit der Lagererfahrung in Auschwitz: „(...) la nostra lingua manca di parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo“.²⁰⁹ Demnach entzieht sich der Holocaust einer authentischen und gerechten Darstellungsweise und es schien als sei „die Fähigkeit mit Hilfe der Sprache Erfahrungen weiterzugeben, (...) durch Auschwitz annulliert worden zu sein.“²¹⁰

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Frölich (2003), S. 17.

²⁰⁸ Bleicher, Joan Kristin: Zwischen Horror und Komödie: *Das Leben ist schön* von Roberto Benigni und *Zug des Lebens* von Radu Mihaileanu. In: Wende, Waltraud (Hrsg.): Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002. S. 195.

²⁰⁹ Levi, Primo: *Se questo è un uomo?* Opere Vol. I. Collezione diretta di Paolo Fassati. Torino: Einaudi 1993. S. 20.; ÜS: „(...) unserer Sprache fehlt es an Worten um diesen Angriff, die Zerstörung eines Menschen, auszudrücken.“

²¹⁰ Erstic (2004), S. 34.

Primo Levi berichtet weiters über die Sprachhohnmacht im Lager „im Sinne eines konkreten sprachlichen Unvermögens“²¹¹. Vor allem die italienischen Juden waren durch die Unkenntnis der deutschen Sprache im Lager dadurch weiteren lebensbedrohlichen Risiken ausgesetzt. Ihre Taktik - „ *fingere sempre di avere capito*“²¹² – war ein Versuch dem zu entkommen. Jenen Gedanken greift Roberto Benigni in *La vita è bella* auf und „entwickelte aus dem improvisatorischen Potential dieser Überlebensstrategie das Grundmotiv seiner Holocaust-Tragikomödie“²¹³. Man vergleiche hierzu jene Szenen des Films, in welcher Benigni vorgibt, der deutschen Sprache mächtig zu sein und die Befehle des SS Wachmanns für seinen Sohn als Spielregel ins Italienische zu seinen Zwecken übersetzt.

Der einzige Moment, in welchem dem Zuschauer tatsächlich die Judenvernichtung direkt vor Augen tritt, ist sogleich auch der einzige, in der wir den sonst nicht unterzukriegenden Guido verzweifelt erleben. Er trägt den schlafenden Giosué nachts auf dem Arm und stößt auf einen Leichenberg. Jener wird aber nur undeutlich und durch Umrisse mit einer subjektiven Kamera aus der Sicht von Guido gezeigt und entzieht sich, vom Nebel durchdrungen, einer voyeuristischen Betrachtung. Er knüpft an die Bilder einer kollektiven Erinnerung an.²¹⁴

Es sei noch darauf aufmerksam gemacht, dass ebenfalls in extremen Situationen gerade der Humor ein geeignetes Mittel zur Bewältigung und zum Überleben ist. Im Lachen und im Humor findet sich oft in unglücklichen Situationen ein Trost.²¹⁵

So hat sich gezeigt, dass gerade unter Kz-Überlebenden Benignis Film großen Anklang gefunden hat. Eine authentische Darstellung scheint – wie schon erwähnt - nicht möglich zu sein, daher eignet sich vielleicht gerade ein surrealistisch, absurder Darstellungsversuch zum Ausdruck einer unfassbaren Tragik. „Die verführerisch einfache Formel zeigt stattdessen, dass ein solches Ereignis einfach zu absurd ist, als dass man ihm eine Logik zuschreiben könnte.“²¹⁶

„Das Kind ist Publikums-Repräsentant eines naiven Realismus, der Clown ist der Publikums-Repräsentant der Hoffnungslosigkeit und des gleichzeitigen Beharrens auf

²¹¹ Ebd. S. 37.

²¹² ÜS: „immer so zu tun, als hätte man verstanden“

²¹³ Erstic (2004), S. 37.

²¹⁴ Vgl. Ebd. S. 51.

²¹⁵ Vgl. Laster/Steinert (2003), S. 182f.

²¹⁶ Ebd. S. 188.

Menschlichkeit – eine schwierige und widersprüchliche Haltung, die eine starke, erwachsene Seele voraussetzt, die sich vom Absurden nicht einschüchtern lässt.“²¹⁷

Benigni selbst entgegnet auf die Kritik der Verleumdung: „Ich brauche diesen Film nicht zu verteidigen, weil er so verletzlich ist. Er ist wie ein nacktes Baby – *uno bambino nudo*. Der Film, er verteidigt mich!“²¹⁸

Zusammenfassend lässt sich im filmischen und komödiantischen Werk Benignis eine zunehmende Seriosität erkennen. Es genügt Benigni nicht mehr, seinen Zuschauer zum Lachen zu motivieren und mit gängigen Vorstellungen zu spielen. Er beginnt mit der Komik selbst zu spielen und eben diese zum Gegenstand seiner Betrachtungen zu machen. Wo ist sie zugelassen und wo nicht? Wo befinden sich ihre Grenzen und sind jene auch gerechtfertigt?

Für Thomas Koebner ist der Film *La vita è bella* „reifster Ausdruck von Benignis komischer Kunst“. „Wie nie zuvor strahlt diese Figur Benignis Lebenslust, Laune und Überlebenswille aus“²¹⁹.

Kathy Laster und Heinz Steinert beschreiben *La vita è bella* mit den Worten: „Benignis großartiger Film verfolgt das Ideal, das Kunst sich selbst setzt – nicht ‚Wahrheit‘ im Sinne der Darstellung einer äußeren Wirklichkeit, sondern ‚Authentizität‘, die objektivierende Wiedergabe einer Erfahrung.“²²⁰

Man darf gespannt sein, in welche Gebiete uns Benigni in zukünftigen Werken noch zum lachen und weinen entführt.

²¹⁷ Ebd. S. 196.

²¹⁸ Ebd. S. 190.

²¹⁹ Koebner (2003), S. 461.

²²⁰ Laster/Steinert (2003), S. 193.

4.2. Komik der darstellerischen Ebene

In diesem Kapitel soll auf das Schaffen Roberto Benignis als Darsteller eingegangen werden. Gegenstand der Untersuchung sind sein Schauspiel und die durch jene erzeugte Komik.

4.2.1. *Cioni* – Entwicklung einer Charakter-Figur

Roberto Benigni entwickelte gemeinsam mit Giuseppe Bertolucci in den Anfängen seines schauspielerischen Werdeganges die Figur des *Cioni*. Auch wenn in dieser Arbeit vorwiegend die späteren Filme Benignis, in denen er selbst auch Regie führte, behandelt werden, so ist es dennoch notwendig jene frühe Phase seiner Figurentwicklung zu betrachten, um ihre Entwicklung in den folgenden Arbeiten Benignis besser nachvollziehen zu können. Es handelt sich hierbei um eine entwickelte Ausdrucksweise jener Figur, derer sich Benigni in seinem Schauspiel einmal mehr oder minder bedient.

Als die *Cioni*-Figur entstand, beschäftigte sich Benigni gerade mit der russischen Literatur. Angelehnt an Dostojewski wollte Benigni in ähnlichem Stil eine Art Monolog schreiben. Bertolucci jedoch riet ihm zu einer Darstellung eher in Richtung Rabelais. So begann Benigni einen Monolog zu schreiben, in dem er in jenem grotesken Stil Geschichten und Ereignisse aus seiner eigenen provinziellen Vergangenheit erzählte.²²¹ Jener Monolog wurde zunächst mit großem Erfolg in ganz Italien gespielt, ehe er in einer Filmadaption in die Kinos kam. Der Film mit dem Titel *Berlinguer ti voglio bene* – *Berlinguer ich hab dich lieb*- 1977 war Benignis erster Film und erzielte trotz der vorangegangenen Zustimmung der Bühnenauftritte nur mäßigen Erfolg.

Im Vordergrund stehen, sowohl in der Bühnenfassung als auch in der Filmversion, das Aufbrechen und Bekennen zu verborgenen, oft schamlosen und obszönen Aspekten einer engstirnigen Existenz. Benigni stellt Ängste, Verlangen, Unwohlsein und Borniertheit einer von ländlicher Kultur entwurzelten Generation dar. „Benigni distills the voices of an entire village into his monologue, emphasizing the Tuscan peasantry’s fixation with lower body humor, religion, and left-wing ideology.“²²²

²²¹ Vgl. Celli (2001), S. 16.

²²² Ebd. S. 17.

In diesem Monolog ist deutlich der Einfluss von Rabelais *Gargantua* zu spüren, wie etwa dessen skatologischer Stil von Humor und der groteske Ausdruck von Geschlechtsteilen. Das betrifft in erster Linie die Sprache und Ausdrucksweise der Protagonisten. Die obszönen Inhalte sind rein verbal und nicht visuell umgesetzt.

Der Einfluss der *poeti a braccio*²²³ wird ebenfalls in seinem Cioni-Monolog deutlich. Zwar hält Benigni sich hier nicht an die exakten Regeln dieser Sprachkunst, jedoch dominiert das erlernte improvisatorische Potenzial auch hier seine sprachliche Ausdrucksweise. Hinzu kommt der toskanische Dialekt, die Sprache der provinziellen Unterschicht im Gegensatz zum Hochitalienisch. „By a recursion to his original linguistic roots Benigni treated sexual and ideological themes in a manner that subverts the traditional linguistic domination of the Italian national language.”²²⁴

Benigni verändert seine Cioni-Figur mit jedem weiteren Film. Der obszöne Charakter und die ausfällige Sprache schwächen sich im Laufe seiner Filme ab. Die Grundeinstellung eines körperlichen Weltbildes, lässt sich allerdings in jedem seiner Filme wieder finden. Sie ist in erster Linie nicht so sehr in seinem sprachlichen Ausdruck zu finden, als vielmehr in seinem Umgang und dem Einsatz des schauspielerischen Körpers als Instrument der Kommunikation.

Spontaneität und Improvisation in *Berlinguer ti voglio bene* sind weitere wesentliche Merkmale des Cioni, von denen Benigni auch später nicht ablassen wird und durch die sich auch jede seiner späteren Figuren auszeichnet. Dazu kommen die fortwährende Sympathie für die sozial niedriger gestellte Schicht, das ländliche Volk und die politisch linksorientierte Einstellung.

Der spätere Cioni trägt zwar in den jeweiligen Geschichten nicht mehr diesen Namen, dennoch soll er hier zum einfacheren Verständnis so bezeichnet werden.

Cioni gewinnt im Laufe seiner Entwicklung vor allem an Energie und Lebensfreude. Seine positive und lebensbejahende Grundstimmung scheint durch nichts gebrochen werden zu können. Cioni strahlt Lebensfreude und Begeisterung für jedes noch so kleine Detail an der menschlichen Existenz aus. Immer lachen seine Augen und suchen mit Begeisterung das nächst zu entdeckende Abenteuer.

²²³ Vgl. Kapitel 2.2. Künstlerische Entwicklung – *Poeti a braccio*, Priesterseminar und Zirkus

²²⁴ Celli (2001), S. 20.

Bestimmend für seine Figur ist auch sein impulsiver Charakter. Er hat eine Idee, einen Impuls und setzt sofort alles daran, diesen in die Tat umzusetzen. Dabei lässt er sich nicht von seinem Umfeld und etwaigen gesellschaftlichen Regeln und Formen abschrecken, sondern verfolgt ohne Hemmungen geradlinig sein Ziel. Diese Unkonventionalität löst eine Reihe von komischen Situationen aus, die der Zuschauer wieder als Konsequenz des Unerwarteten als komisch empfindet.

Reifsten Ausdruck jener Figur bildet die Rolle des Guido in *La vita è bella*. Cioni wird vom tollpatschigen und Mitleid erregenden Narren zum Lebensretter und vorbildlichen Optimist. „Aus dem kleinen, mehr oder weniger den Teufel spielenden Sonderling ist eine furchtlose, unbestechliche, sogar verwegene Retterfigur geworden, der sich im faschistischen Italien selbst als verfolgter Jude nicht einschüchtern lässt.“²²⁵

Mit der Entwicklung einer eigenen Charakter-Figur steht Benigni ganz in der Tradition der klassischen Filmkomiker, die in den meisten Fällen eine eigene Figur mit möglichst großem Widererkennungswert kreieren.

4.2.2. Il corpo comico

Der Komiker Roberto Benigni setzt, wie die meisten seiner Kollegen, mitunter stark auf die Komik des Körpers, vor allem auf die des eigenen. Nachdem der Körper und seine Zentralität auf der Handlungsebene bereits eine wichtige Rolle gespielt haben, kann davon ausgegangen werden, dass dieser ebenso auf der Ebene des Darstellerischen nicht unwesentlich ist.

Tatsächlich ist die körperliche Darstellungsweise des jeweiligen Protagonisten vielerlei Anlass für die Komik in Benignis Filmen.

4.2.2.1. Der werdende Körper als komisches Instrument

Wie bereits erwähnt, beschäftigte sich Benigni in den Anfängen seines künstlerischen Werdegangs mit dem Werk von François Rabelais. Michail Bachtin verwendet ebenfalls diese Literatur für sein Konzept über das karnevalistische Weltempfinden²²⁶. Mit jenen

²²⁵ Koebner (2003), S. 46.

²²⁶ Vgl. Kapitel 3.2.3. Michail Bachtin – Karnevalistisches Weltempfinden

Betrachtungen des russischen Literaten lassen sich nun auch einige interessante Überlegungen über Benignis schauspielerische Interpretationen anstellen.

Zunächst soll die Ebene der Körperkomik betrachtet werden. Vor allem für den Komiker ist der Einsatz des Körperapparates von zentraler Bedeutung. So wird er nicht bloß eingesetzt um Gesagtes oder Ausdruck zu verstärken, sondern wird an sich oft Gegenstand der Komik.

Als Beispiel soll der Film *La vita è bella* herangezogen werden. Gegen Anfang des Films findet sich eine Szene, in welcher Guido, um seine angebetete Dora zu beeindrucken, vorgibt, der erwartete Schulinspektor zu sein. Der Lehrkörper, unter ihnen auch Dora, wartet auf dessen Ankunft und die erwartete Rede über die neuen Rassengesetze. Benigni inszeniert nun den Schauplatz des Klassenzimmers als Bühne, indem er sich auf den Katheder schwingt und seinem Publikum, den begeisterten Volksschülern, seinen Körper zur Schau stellt. Er zeigt ihnen seine „arischen“ Knie und Ohren und preist jene als höhere Schönheit einer italienisch-arischen Rasse. Er führt jenes faschistische Körperbewusstsein durch seine Darstellung ad absurdum und krönt es schließlich indem der Bauchnabel von ihm „als schlechthinniger Höhepunkt der Schöpfung mit jubilatorischer Stimme und in übertrieben pathetischer Gestik“²²⁷ gekürt wird.

Jene Szene lässt sich nach Bachtins Vorstellungen eines stets im Werden begriffenen grotesken Körpers lesen, wonach dieser nie abgeschlossen oder fertig ist, sondern sich vielmehr ständig erneuert. Benigni stellt seinen, sich entblößenden Körper in den Mittelpunkt, improvisiert mit ihm und lässt ihn so immer wieder neu entstehen.

Besonders zentral ist hier der abschließend gelobte Bauchnabel, nach Bachtin einer jener Körperteile „in denen er [der Körper] über sich selbst, über die eigenen Grenzen hinauswächst, und einen neuen zweiten Körper produziert (...)“²²⁸

Jene Szene wirkt grotesk vor allem auch durch den Gegensatz des statisch, faschistischen Umfeldes und der Zentralität einer lebendigen Körperlichkeit.

„Durch improvisierte Körperinszenierung und verbale Faschismusparodie gelingt es Guido – aufgrund der Inkongruenz zwischen dem Gezeigten und dem Gesagten – ein groteskkomödiantisches Quidproquo in Szene zu setzen (...)“²²⁹

²²⁷ Erstic (2004), S. 40f.

²²⁸ Bachtin (1987), S. 358.

²²⁹ Erstic (2004), S. 42.

Benigni selbst über seine Figur des Guido: „In dem Film bin ich ein Antifaschist, nicht nur im Grunde meines Herzens, sondern auch physisch: so wie ich auftrete, begreift man sofort, daß ich kein Faschist sein kann, weil meine Augenbrauen, meine Zähne, mein Bauch antifaschistisch sind! Ich repräsentiere die totale Freiheit und Großmut. Und auch die Kindheit.“²³⁰

Jener Gedanke Bachtins, dass der Körper stets im Werden begriffen ist, und die Nutzung dessen als komischen Effekt, findet sich auch durchgehend in Benignis Film *Il piccolo diavolo*. Allein, dass der Film gerade seine Komik daraus schöpft, den Teufel ständig neue irdische und vor allem körperliche Entdeckungen machen zu lassen, lässt den Vergleich mit dem hier formulierten Gedanken Bachtins deutlich werden. Die schon im vorangegangenen Kapitel zur Komik der Handlungsebene besprochene Szene, als Giuditta Pater Maurizio nächtens mit seinem Urin „tauft“, ist hierfür ebenso ein markantes Beispiel.²³¹

4.2.2.2. *La maschera* – Erscheinungsbild und Mienenspiel

I realized that the face of a comedian is so powerful that it has to be dealt out carefully. (...) because the face of the comedian is almost blasphemous or pornographic, you can sense the power in it.
– R. Benigni ²³²

„Maschera“ bedeutet im Italienischen sowohl „Maske“ aber auch die dargestellte Figur. Henri Bergson beschreibt die Stilisierung einer Maske als Mechanisierung. Die Gesichtszüge werden durch jene in Form von Leder steif, oder aber in Form der darstellerischen Erscheinung mechanisch gemacht. „Das Mechanische lässt (...) die Figur im Widerspruch zum gesellschaftlichen Postulat der Flexibilität und Fortentwicklung stehen, weshalb sie sozusagen zur Rechenschaft gelacht wird.“²³³

Wie die meisten Komiker hat auch Benigni seine kreierte Charakter-Figur mit einigen äußerlich wieder erkennbaren Merkmalen ausgestattet.

Nachdem der Grundcharakter des Cioni, wie schon festgestellt, ein tollpatschig närrischer ist, muss jenes auch durch das äußere Erscheinungsbild ersichtlich sein.

²³⁰ Benigni, Roberto/Cerami, Vincenzo: Das Leben ist schön. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. S. 196.

²³¹ Vgl. Kapitel 4.1.3. Irdisches Körper-Drama als sinnlich lustvolles Gut

²³² Celli (2001), S. 139.

²³³ Roesner, David: Zweideutigkeit als komisches Erfolgsrezept. Komik und Kommerz in der *Commedia dell'arte* und den *Silent Slapstick Comedies*. In: Haider-Pregler, Hilde (Hrsg.): Komik: Ästhetik, Theorien, Strategien. Wien (u.a.): Böhlau 2006. S. 483.

Demnach trägt Cioni zu weite Hosen, zu große Hemden und die etwas längeren Haare stehen ihm nach oben zu Berge, sowie links und rechts wüst zur Seite. Die Augen sind stets weit aufgerissen, um auch jedes Detail der Welt aufnehmen zu können. Thomas Koebner vergleicht Benignis Cioni mit einem Irrwisch und bemerkt die „kontrollierte Beweglichkeit des mageren Körpers, vor allem des Kopfes mit den eingefallenen Wangen, der sich blitzschnell hin- und herwendet und die Situation erkundet (...).“²³⁴ Jene Eigenschaften lassen Cioni als Außenseiter auftreten, der nicht der Norm entspricht und allein schon durch sein Erscheinungsbild für ein erstes Lächeln sorgt.

Das eigentliche Grundmotiv jenes Charakters aber ist die unbesiegbare Lebensfreude, die aus all seinen Gesten, Blicken und Worten zu sprühen scheint. Wir begegnen einer „an Begeisterung reichende gesellige Fröhlichkeit, die dem Umstand gilt, dass er nicht allein auf der Welt ist.“²³⁵

Bestimmend für Benignis Spielweise ist auch sein Tempo, nicht nur seine Sprache betreffend, sondern vor allem auch die Bewegung. Er scheint nicht still stehen zu können, ständig will er einer spontanen Idee folgen und diese in die Tat umsetzen. So findet man auch Guido in *La vita è bella* stets in Aktion. „Benigni springt, läuft, hüpf, saust mit dem Fahrrad die engen Gassen von Arezzo hinab. Er ist fast hemmungslos in seinen Einfällen, die in großer Geschwindigkeit aufeinanderfolgen (...).“²³⁶

Koebner weist ebenso auf den Rhythmus Benignis hin: „(...) seine Leichtbeweglichkeit wird vom Kopf, von den Augen aus gesteuert, die die Umwelt blitzschnell, oft wiederholt abtasten (...).“²³⁷ Nie findet sich Cioni in ruhendem oder passivem Zustand. Er nimmt stets aktiv am Leben teil. Sein Körper befindet sich nie im Stillstand sondern wirbelt ständig über die Leinwand.

„(...) [Benigni] dà il meglio di sé quando libera in tutte le direzioni le proprie incontrollabili e imprevedibili energie di folletto benefico, goffo e affetto da ipermobilità, che parla con sicurezza e in modo ininterrotto e torrenziale, che sa esibire

²³⁴ Koebner (2003), S. 457.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Ebd. S 462.

²³⁷ Ebd. S 456.

una cultura superiore e soisticata pur non avendo perso nulla dell'immediatezza e dello spirito della cultura popolare."²³⁸

Jene fieberhafte Aktivität drückt sich auch durch Benignis Mienenspiel aus. Er kommentiert ständig Gesagtes durch seinen Gesichtsausdruck und jegliche Gefühlsregung ist ihm auf der Stelle anzusehen. Er fühlt, wie er sich eben fühlt und drückt jene Regungen auch nach außen hin aus.

Hinzu kommt Benignis lachendes Gesicht. Der Optimismus springt einem förmlich daraus entgegen. Mit weit aufgerissenen, wachen Augen und dem ständig geschwätzigen und geöffneten Mund fegt Cioni durch die jeweilige Handlung.

Auch hier lässt sich wieder an Bachtin Konzept des grotesken Körpers und der speziellen Bedeutung des Gesichts, insbesondere des Mundes erinnern, den er als eines der „Schlüsselmotive des volkstümlich-festlichen Motivsystems“ sieht.²³⁹

„Eine enorme Vergrößerung des Mundes gehört zu den wichtigsten traditionellen Verfahren, ein komisches Äußeres zu erzeugen, es wird in der komischen Maske und bei allen möglichen ‚heiteren Monstren‘ (...) angewandt.“²⁴⁰ Interessant ist in Zusammenhang mit Benignis Filmen auch Bachtins Erwähnung des Teufels als Beispiel für jenes Motiv. Weiters formuliert Bachtin: „(...) der wichtigste Gesichtsteil ist in der Groteske der Mund. Er dominiert. Das groteske Gesicht läuft im Grunde auf einen aufgerissenen Mund hinaus. Alles andere ist bloß die Umrahmung dieses Mundes, dieses klaffenden und verschlingenden leiblichen Abgrunds.“²⁴¹

Es sei hier noch beigelegt, dass jenes erstaunte und hingerissene Gesicht seinen Höhepunkt stets in jenen Szenen erlebt, in welchen Cioni die auftauchende Frauenfigur erblickt. Er ist, meist bei der ersten Begegnung, so sehr fasziniert, dass er weder zu sprechen vermag noch sich zu rühren. Er ist, ganz zum Gegenteil wie man ihn sonst erlebt, scheinbar vollkommen gelähmt.

²³⁸ Brunetta (2007), S.157.; ÜS: „Benigni gibt sein Bestes, wenn er in alle Richtungen die eigenen unkontrollierten und unberechenbaren Energien des wohl tätigen Kobold freisetzt, tollpatschig und betroffen von Überbeweglichkeit, der mit Sicherheit und auf ununterbrochene und strömenden Weise spricht, der weiß eine höhere und überspitzte Kultur zur Schau zu stellen, ohne an Promptheit und dem Geist der Populärkultur zu verlieren.“

²³⁹ Bachtin (1987), S. 366.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Bachtin (1996), S. 16.

„Benigni gelang (...) einen äußerst einprägsamen komischen Charakter zu entwerfen, der ihn nicht nur als Komödienspieler, der das richtige Timing hat und das entsprechende Temperament, sondern auch als leibhaftigen Komödianten, als >funny bone< auszeichnet.“²⁴²

4.2.2.3. *Lazzi* eines Slapstick-Virtuosen

Ein beliebtes und ebenso körperbezogenes Mittel Benignis darstellerischer Komik ist der Slapstick.

Im Komik-Teil dieser Arbeit wurde bereits jener Begriff aus der *Commedia dell'arte* hergeleitet, welcher sich der Darsteller in seinen körperbezogenen Höhepunkten/*lazzi* bedient.²⁴³ „Slapstick definiert sich darüber, dass ein Subjekt scheinbar die Kontrolle über sich und seinen Körper verliert. Das Subjekt der Handlung wird so zu deren Objekt.“²⁴⁴

Jenes klassische Stilmittel der komödiantischen Kunst wird von Roberto Benigni ebenfalls gerne bedient. Schon in *Berlinguer ti voglio bene* gibt er sein körperbezogenes Debüt. In der Mitte des Films findet sich eine Szene, in der Cioni und die ihm von seiner Mutter zugedachte Braut sich kennen lernen sollen. Cioni, von dem hinkenden Mädchen und einer Heirat mit diesem nicht begeistert, liefert jenem ein Spektakel an Absurdität und Irrsinn, sodass die Verschreckte schließlich schreiend das Weite sucht. Er führt, als die beiden sich eigentlich bei einem intimen Essen in Zweisamkeit näher kennen lernen sollen, einen harlekinesken Tanz auf. Er fordert das Mädchen auf, am reich gedeckten Tisch Platz zu nehmen, tanzt aber selbst lieber um sie herum und lässt seine Beine alle möglichen Bewegungen vollführen, um das hinkende Mädchen zu demütigen. In jener Szene wird nicht gesprochen, die Farbgebung der Bildgestaltung hebt sich von der des übrigen Films ab und auch die Bilder selbst sind schneller und härter geschnitten. Die Szene erinnert außerdem durch ihre musikalische Unterlegung und den eigentümlich schnellen Rhythmus an die Komödien der Stummfilmzeit. Zweifelsohne werden Assoziationen zu den Slapstickseinlagen Charlie Chaplins geweckt.

²⁴² Koebner (2003), S. 457.

²⁴³ Vgl. Kapitel 3.5. Mittel der Komik

²⁴⁴ Thurner (2006), S. 334.

Der Slapstick dominiert auch den ersten Teil des Films *La vita è bella*. Hier finden sich beliebte Szenen wie Hutaustausch, Eierattacken, herab fallende Blumentöpfe oder Schlüssel, sowie ein beliebtes Motiv zu Anfang des Films, die rasante, schließlich im Desaster endende Autofahrt.²⁴⁵

Die Komik des Slapsticks lässt sich wieder mit der Theorie Bergsons vereinen. Jene Körperkomik oder Körperakrobatik erinnert an etwas Mechanisches und erscheint dadurch unnatürlich. Nachdem, wie schon mehrmals gesehen, das Mechanische durch seine Inkongruenz mit dem Natürlichen als komisch empfunden wird, wird auch hier wieder ein zum Lachen einladender Effekt erzielt.

Wenn also Cioni in *Belinquer ti voglio bene* seinen Körper in rhythmischen und abgehackten Bewegungen um die ihm zugedachte Braut kreisen lässt, dann wirkt jener Körper wie eine aufgezogenen Puppe und daher maschinell und mechanisch.

Der Slapstick lässt sich aber auch unter Freuds Auslegung von Komik betrachten. So ist jene Körperkunst vor allem auch dadurch komisch, als dass man aus einem Überlegenheitsgefühl heraus Schadenfreude gegenüber dem Verlachteten empfindet. Das trifft naturgemäß nur auf jene hyperbolischen Darstellungen zu, in denen der Akteur als „Opfer“ resultiert.

Wenn also beispielsweise im ersten Teil von *La vita è bella* mehrmals rohe Eier auf dem Kopf des Präfekten zerbrochen werden, dann empfindet man ihm gegenüber Schadenfreude, die nach Freud zum Lachen führt.

Knut Hickethier über die physische Komik und den Slapstick: „Ins Metaphorische gewendet könnte man auch sagen, die Idee humaner Würde und Selbstbestimmung kollidiere mit der Schwerkraft des Irdischen.“²⁴⁶

Zugleich kann eine Slapstick-Szene noch verstärkt wirken, wenn der Zuschauer auf eine bestimmte Bewegung wartet und das Motiv der Wiederholung eintritt. „Das ist nicht mehr Leben, das ist ein ins Leben eingebauter und das Leben imitierender Automatismus. Es ist Komik.“²⁴⁷

In Benignis Slapstick ist jenes häufig der Fall. Die besagten Schlüsselszene oder Eierattacke wirken dadurch umso komischer, da sie auf einen bereits vorangegangenen

²⁴⁵ Erstic (2004), S. 40.

²⁴⁶ Maintz (2005), S. 39.

²⁴⁷ Bergson (1993), S. 51.

Slapstick referieren. Lacht man zunächst noch aus Schadenfreude weil Guido unglücklicher Weise ein Schlüssel auf der Straße aus dem ersten Stock direkt auf seinen Kopf fällt, so lacht man in der späteren Szene umso mehr, nachdem Guido jenen Schlüsselfall zu seinen Gunsten neu inszeniert, da gleichzeitig der Moment der Wiederholung und das Mehrwissen des Zuschauers aktiviert werden. Selbiges gilt für die erwähnten Eierattacken.

4.2.2.4. Gestik und Gestikulation

Große Bedeutung kommt bei der darstellerischen Betrachtung naturgemäß dem gestischen und mimischen Ausdruck eines Schauspielers zu. Sie dienen der Unterstreichungen von etwas Gesagtem oder aber ersetzen Gesprochenes und erklären sich durch sich selbst. Vor allem aber betonen sie den Charakter einer Figur.

Im Zusammenhang mit Benignis Schauspiel ist hier auch auf die geographische und damit kulturelle Komponente des Komikers hinzuweisen. Italienisch ist eine Sprache, die weit mehr als viele anderen sehr stark mit dem Körper spricht. So gibt es eine Reihe von Gesten – außerhalb der international bekannten – die eine ganz spezifische Bedeutung haben. Sie sind fest in der Kommunikation verankert und national bekannt. Benigni als tief verwurzelter Italiener bedient sich ebenfalls in seiner Ausdrucksweise sehr stark dem gestischen Mittel. Grundsätzlich wird alles Gesagte durch seinen Körper und dessen Gesten betont unterstrichen oder kommentiert. Hinzu kommen die angesprochenen spezifisch italienischen Gesten, die jene gestische – und damit wieder körperliche – Komik noch verstärken.

Gleich welche Rolle Cionis man betrachtet, stets trifft man auf einen wild gestikulierenden Clown, der sowohl Arme und Hände, als auch Beine zur wilden Akzentuierung permanent einsetzt. Sie unterstreichen vor allem aber auch den Charakter Cionis. Man erinnere sich an Benignis ersten eigens gedrehten Film *Tu mi turbi*. Hier begegnet man Cioni in der Episode *In banca*, als er im Büro des Bankdirektors sitzt, und während er jenem sein Anliegen vorträgt, dessen Schreibtischutensilien ganz beiläufig und scheinbar unbewusst allesamt durcheinander bringt.

Aber auch in der letzten Episode *I due militi* desselbigen Films wird jener Gesten- und Körperdrang ins Zentrum der Komik gerückt. Die beiden Soldaten dürfen sich unter gar keinen Umständen rühren, was Cioni erwartungsgemäß sehr schwer fällt. Obendrein wird jene groteske und unnatürliche Körpersteifheit zusätzlich thematisiert, indem Benigni die beiden Protagonisten ein Spiel spielen lässt, indem es darum geht, den anderen solange zu provozieren bis jener die Fassung verliert und sich bewegt.

Man kann sich vorstellen, wer als Verlierer jenes Spiels hervorgeht.

Die Gestik kann aber auch ins Zentrum der Handlung gelangen, wie beispielsweise die Darstellung von Giuditta aus *Il piccolo diavolo* zeigt. Um die Unkenntnis der gesellschaftlichen Regeln Giudittas zu verdeutlichen, lässt Benigni seine Figur zahlreiche Handlungen und Gesten unternehmen, die jenes zum Ausdruck bringen. So wirft Giuditta einem Prälaten eine Weinflasche während des Essens zu, als dieser ihn auffordert sie ihm zu reichen. Oder als beispielsweise Nina, die geschickte Teufelin, einen Mann küsst um dessen Begleitung zu provozieren, tut es Giuditta ihr gleich und küsst ebenfalls einen Mann. In diesen beiden Szenen ist die Gestik nicht Verstärkung etwas Gesagtem, sondern wirkt vielmehr für sich. Sie unterstreicht zwar den Grundkonsens der Figur, jedoch ist sie eher durch den Begriff der Geste als den der Gestikulation zu sehen.

Weiters kann die Gestik komisch wirken, wenn sie bewusst darauf abzielt, etwas oder jemanden nachzuahmen. Naturgemäß muss der Zuschauer dazu mit dem Nachgeahmten vertraut sein. Man nehme hier als bestes Beispiel den Film *Johnny Stecchino*. Wie in keinem anderen seiner Filme ahmt Benigni auf parodierende Weise einen bestimmten Gesellschaftstypen – den Mafiaboss – nach. Er spielt hier zweifellos mit allerlei gängigen Klischees. In Hinblick auf seine körperliche und gestikulierende Nachahmung eignet er sich Bewegungen und Gebärden an, die dem gängigen Erscheinungsbild jenes Typen entsprechen. Stets elegant gekleidet, mit Zahnstocher zwischen den Zähnen und unendlicher Arroganz und Eitelkeit in seiner Haltung, begreift der Zuschauer sofort, wen hier Benigni dem Gelächter preisgeben will.

Henri Bergson erklärt die Komik der Nachahmung wieder über die Unnatürlichkeit ihres Wesens. Die Bewegungen folgen den seelischen Zuständen, die fortwährend

wechseln, sich nie wiederholen und demnach keine Nachahmung zulassen.²⁴⁸ „Eine Imitation unserer Gebärden kann also erst dort beginnen, wo wir aufhören, wir selber zu sein. (...), daß man nur das nachahmen kann, was an unserer Gestik monoton, mechanisch und folglich unserer lebendigen Persönlichkeit fremd ist.“²⁴⁹

4.2.3. Antike Tradition – moderner Clown: *Fescennini* und Improvisation

Unübersehbar sind in Benignis Filmen und in seiner Art des Schauspielens die toskanischen Einflüsse. Sowohl sprachlich als auch kulturell ist Benigni ein Kind jener ländlichen Region.

Silvano Ambrogi erkennt die Ähnlichkeiten zwischen Benignis Auftritten und frühen Erntedankfesten, bei denen etruskische Clowns – *fescenninis* – derbe Verse, Tänze und Lieder improvisierten. *Fescennini* leitet sich von dem etruskischen, heute toskanischen Ort Fescennium her. Bei diesen, von etruskischen Bauern zu verschiedensten Anlässen improvisierten Bräuchen, sollten Unglück abgewehrt und üble Geister vertrieben werden. Belege für solche *fescennini* finden sich schon zur Zeit der Antike in Schriften von Horaz.²⁵⁰

In der Betrachtung des Schauspiels von Roberto Benigni zeigt sich, dass dieser ebenso ein Liebhaber der Improvisationskunst ist. Cioni findet sich häufig in heiklen Situationen, in der er sich mittels der Improvisation zu retten weiß. Das schon besprochene Beispiel der Schulinspektor-Szene aus dem ersten Teil des Films *La vita è bella* ist auch hierfür ein Exempel. Verkleidet kommt Guido in jene Schule und gibt sich als Inspektor aus. Es wird der erwartete Vortrag über die höhere Rasse von ihm eingefordert und Cioni muss nun, um seine Tarnung nicht preiszugeben, improvisieren. Die sich darauf ergebenden Szene wurde bereits analysiert.

Ebenso findet sich im zweiten Teil desselbigen Films eine signifikante Improvisations-Szene. Guido meldet sich auf die Frage des SS-Wachmannes, ob einer der gerade angekommenen Häftlinge die deutsche Sprache verstünde. Er solle den anderen Landsmännern die von ihm vorgetragenen Regeln übersetzen. Guido, der deutschen Sprache keinesfalls mächtig, improvisiert für seinen Sohn daraufhin die Regeln des

²⁴⁸ Vgl. Ebd.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Vgl. Wallochney, Beatrix: Streitszenen in der griechischen und römischen Komödie. Tübingen: Narr 1992. S. 88.

eigenen „Spiels“. „Die Figur fungiert als ein Märchenstab, mit dem die Barbarei in Poesie umgewandelt wird, als ein Zauber, der über die Kunst des Zufalls herrscht, indem er ihn durch geradezu ununterbrochenes Improvisieren zu seinen Gunsten wendet.“²⁵¹

Auch in Benignis übrigen Filmen taucht jenes Motiv der Improvisation auf. Ob es der schelmische Loris aus *Il mostro* oder aber Giuditta aus *Il piccolo diavolo* ist, Cionis Komik rührt mitunter aus seiner Kunst, sich geschickt, wortgewandt und einfallsreich aus delikaten Situationen wieder herauszumanövrieren. Der komische Grund einer solchen Szene lässt sich wieder über den Überraschungseffekt erklären. Würde der Zuschauer die folgende Improvisation bereits erahnen, wäre sie nicht in dem Maße komisch, als sie es wird, je weniger der Zuschauer mit ihr rechnet. Insofern lässt sich naturgemäß auch wieder mit der Erwartungshaltung des Publikums spielen.

Das Motiv der Improvisation findet sich in Benignis gesamtem künstlerischem Werk. Bereits in jungen Jahren erlernte er die Kunst der *poeti a braccio*, die vor einem Publikum spontan Verse zu improvisieren vermochten. Ebenso ließen ihm die meisten Regisseure wie beispielsweise Jarmusch oder Bertolucci größtenteils freie Hand in seinem Schauspiel und Text. Selbst bei Fernsehauftritten ist Benigni vor allem aufgrund seines spontanen Witzes und Improvisation bekannt.

Jene Kunst, aus dem Stand heraus zu erheitern, ist ebenso „Ausdruck der Verbundenheit Benignis mit der Kultur und der Tradition der italienischen Stegreifkomödie“²⁵², der *commedia dell’arte*. Im Vergleich mit jener komödiantischen Kunst lassen sich in Benignis Arbeiten einige Elemente finden, die dieser klassischen Tradition nicht unähnlich sind.

4.2.3.1. Commedia dell’arte – vergleichbare Strategien

In der *commedia dell’arte* finden sich beliebte Motive wie der Geschlechter- oder Statustausch, das Spiel mit Zweideutigkeiten aller Arten, aber vor allem auch Wortspiele und verbale Doppeldeutigkeiten.²⁵³

²⁵¹ Erstic (2004), S. 42.

²⁵² Ebd. S. 39.

²⁵³ Vgl. Roesner (2006), S. 484f.

Mit jenen gängigen Mitteln spielt auch Benigni gerne in seinen Komödien und ist demnach in die Tradition der Harlekine, Hanswursts oder Clowns einzureihen.

Ein ebenfalls, gerade für Benigni interessantes Motiv der *commedia dell'arte*, ist die Verbindung von vulgärer und sehr direkter Komik mit hintergründigem Witz bzw. gebildeten, literarischen Verweisen und romantischen Elementen.²⁵⁴ Seine bisweilen derbe und körperbetonte Komik, gemischt mit philosophischen Zitaten und dem romantischen Gemüt seiner Figuren, entspricht ganz jenem Genre.

Der Körper mit seinen Öffnungen, Sexualität und Verdauung, Ausscheidungen und Körperflüssigkeiten sind sowohl in der *commedia dell'arte* Quell der Komik²⁵⁵, als auch in Benignis Werk. Was die Schaustellung jenes Motivs betrifft, so zeichnet sich jenes bei Benigni vor allem durch die sprachliche Präsenz aus. David Roesner meint über die *commedia dell'arte*, sie habe „in karnevalistischer Tradition erkannt, dass dem Kreatürlichen, der Verselbstständigung des Körperlichen über den Geist komisches Potential innewohnt. Der menschliche Körper ist lächerlich, seit er unter der vermeintlichen Vorherrschaft des Geistes steht, die sich bemüht, seine sicht-, spür- und riechbare Präsenz zu sublimieren.“²⁵⁶

Ebenfalls bezeichnend für das Schauspiel der *commedia dell'arte* ist das Wiederkehren der einzelnen Charaktere. Treffen wir hierbei stets auf Arlecchino, Pantalone oder Colombina, so spielt auch Benigni immer wieder Cioni, in unterschiedliche Situationen und Zeiten versetzt, aber stets mit denselben grundlegenden Ambitionen, Werten und Charme.

4.2.4. Sprache und Diktion

Untermauert wird Benignis körperliche Komik auch durch seine sprachliche Gewandtheit, die für die darstellerische Interpretation eine grundlegende Rolle spielt. Benignis Komik funktioniert auch hier wieder einerseits durch die Improvisation, andererseits durch seine auffallende und provozierende Art der Artikulation. Ganz seinem ungeduldigen und impulsiven Charakter entsprechend, folgen auch Cionis Sprache und Stimme jenen Eigenschaften. Er spricht schnell, verschluckt häufig die Endungen, da schon die nächste Idee aus ihm herausquillt und hat seinen Mitmenschen

²⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 488f.

²⁵⁵ Vgl. Ebd. S. 487.

²⁵⁶ Ebd. S. 488.

gegenüber ein enormes Mitteilungs- und Austauschbedürfnis. „Benigni scarica i suoi monologhi o accende contemporaneamente, con l’abilità di un artificiere, le micce delle sue battute che si susseguono con effetti quasi pirotecnici.“²⁵⁷ Er braucht die Gesellschaft, die Menschen und möchte stets mit ihnen im Kontakt stehen. Das optimistische Gesicht Conis ist stets mit einem Lachen vorzufinden und “aus dem Mund dringt laut, ungeniert, furchtlos eine vehemente Suada.“²⁵⁸

“Er artikuliert kräftig und laut, seinem impulsiven und sanguinischen Temperament entsprechend, das heißt aber, es fehlen die leisen Abschattierungen der vorsichtigen oder behutsamen Artikulation – gerade dieses Heraustrompeten, ebenso unbedacht wie unbedenklich, lässt ihn die Riten der situationsangepassten Konversation ständig ignorieren.“²⁵⁹

Ebenso ist die Sprache auch ein Mittel zur karnevalesken Erschütterung eines gängigen Weltbildes. Wieder soll hier ein Beispiel aus dem Film *Il piccolo diavolo* zur Verdeutlichung dienen. Gegen Anfang Giudittas menschlicher Experimente trägt dieser Maurizio eine Parodie von schulischen und mathematischen Tabellen vor. Der Gegenstand der Hochkultur, Gelehrtheit und Ernst wird hier in Nonsens verwandelt, „a meaningless effusion for Giuditta’s verbal delight.“²⁶⁰ Giudittas Ignoranz an sozialen und klassifizierten Regeln äußert sich auch in Hinblick auf seine Sprache. Er wiederholt Phrasen und Wörter in unangebrachten Momenten und gibt diesen dadurch einen neuen, wenn auch oft absurden Sinn. Er befreit demnach die Sprache von ihrer gesellschaftlichen Etikette.

„Benigni plays on the Pirandellian theme of the impossibility of communication by the manner in which Giuditta alters the meaning of words.“²⁶¹

Thomas Koebner sieht in Benignis Spielweise auch ein „unverkennbar italienisches Moment“²⁶²: der Optimismus und die sinnliche Lust am Dasein einerseits, aber auch deren Ausdruck in einem lauten, provozierenden Dagegenreden andererseits.²⁶³ Tatsächlich könnte man die laute, ungenierte Art Benignis sich auszudrücken aber auch

²⁵⁷ Brunetta (2007), S. 157.; ÜS: „Benigni feuert seine Monologe ab oder entzündet gleichzeitig, mit dem Geschick eines Sprengmeisters, die Zündschnüre seiner Scherze die mit Feuerwerkswirkung aufeinanderfolgen.“

²⁵⁸ Koebner (2003), S. 462.

²⁵⁹ Ebd. S. 458f.

²⁶⁰ Celli (2001), S. 78.

²⁶¹ Ebd. S. 79.

²⁶² Koebner (2003), S. 465.

²⁶³ Vgl. Ebd. S. 465.

wieder im bachtinschen Sinne betrachten. Ist nicht die Sprache, die Stimme vor allem, wieder ein Mittel durch welches der Mensch mit seiner Umwelt in Verbindung treten kann? Ist zudem die Ungeniertheit über jenes Instrument nicht allzu natürlich?

Nach Bachtins Auffassung gehört der Mund als menschliche Körperöffnung zu jenen Teilen, in denen „die Grenzen zwischen Leib und Leib und Leib und Welt im Zuge eines Austausches und einer gegenseitigen Orientierung überwunden werden.“²⁶⁴ So kann auch die Sprache als ein solches Mittel des Austausches verstanden werden.

4.2.4.1. Schimpfen als Karnevalsfreiheit

Häufig bedient sich der Protagonist Cioni in seiner Ausdrucksweise aber auch des Mittels des obszönen oder derben Schimpfens. Vor allem in seinen frühen Filmen finden wir jene harte Ausdrucksweise, die sich allerdings im Laufe der filmischen Entwicklung abschwächt. Die obszöne Sprache wird allgemein als Form einer Volkssprache verstanden, die formelle und grammatikalische Priorität ablehnt und dadurch eine gegensätzliche Realität schaffen kann.²⁶⁵ Nach Michail Bachtin sind Beschimpfungen und vor allem auch das Fluchen wieder sehr stark mit dem Körperlichen verbunden. Wie bereits ausgeführt, referieren sich laut ihm die häufigsten Schimpfworte auf Grotesk-Leibliches wie Geschlechtsorgane oder Ausscheidungen und erinnern an „ehemalige Karnevalsfreiheiten“²⁶⁶. Darüber hinaus schreibt Bachtin den Akten des Fluchens und der Obszönität eine regenerierende Funktion zu. Wurde jene in den Traditionen des Mittelalters noch verstanden und praktiziert, so ist sie nach Bachtin heute nur mehr in abgeschwächter Weise in Form von banalen Beschimpfungen zu finden. Ein möglicher Grund, warum es dem Film *Berlinguer ti voglio bene* nicht so sehr wie den spätern Filmen gelingt die komödiantische Kraft Benignis zu vermitteln, ist vielleicht jene veraltete Form einer Komik, an deren Empfänglichkeit das zeitgenössische Publikum nicht mehr gewöhnt ist.²⁶⁷

Am deutlichsten lässt sich jene grotesk-leibliche Sprachgewalt anhand einer Sequenz gegen Anfang des Filmes *Berlinguer ti voglio bene* zeigen. Cioni, dem seine Freunde aus Jux glauben machen wollen, seine Mutter wäre tot, reagiert auf diese Nachricht mit einem langen Schwall an Schimpfworten. Er geht dabei in wirrem Zustand über ein

²⁶⁴ Bachtin (1996), S. 17.

²⁶⁵ Vgl. Celli (2001), S. 26.

²⁶⁶ Bachtin (1987), S. 78.

²⁶⁷ Vgl. Celli (2001), S. 26.

Feld, während ihn die Kamera von der Seite in einer ungeschnittenen Fahrt begleitet. Man sieht Cioni in einer langen Naheinstellung minutenlang vor sich her fluchend die absurdesten Schimpfwörter aneinanderreihend. Er kombiniert die Geschlechtsorgane und alle möglichen Körperteile mit menschlichen Ausscheidungen und findet für all jene zahlreiche derbe Bezeichnungen. Der Schwall scheint nicht aufhören zu wollen, es sprudelt nur so ein obszönes Wort nach dem anderen aus ihm heraus, bis das hintergründige Quaken der Frösche immer lauter wird und schließlich überhand gewinnt.

„This was an early clue that Benigni’s comedy would revolve around lower body, Rabelaisian themes in which official culture and society are confronted by the grotesque and satirical effusion of often obscene humor.”²⁶⁸

Ein weiteres zentrales Element wird ebenfalls in der soeben beschriebenen Szene deutlich. Wieder in Anlehnung an Rabelais kommen dem Körper und der Leiblichkeit wichtige Rollen zu. Das Gefühl für den Körper und das Bewusstsein seiner Existenz ist fundamental. „The Body in *Berlinguer ti voglio bene*, as in Rabelais, is positive, an expression of universality that lowers all that is spiritual, ideal, or abstract onto a corporeal plane.”²⁶⁹ Um ihn dreht sich alles und durch ihn drückt Cioni sich aus. So vergleicht oder beschreibt Cioni oft Dinge mit körperlichen Erfahrungen. Den Kommunismus beispielsweise erklärt er durch den Vergleich mit einem feuchten Traum, der ohne Wissen oder Bewusstsein eintritt. Diese Körperlichkeit kann auch Ausdruck einer starken bäuerlichen und somit auch der Natur näheren Beziehung sein. Das Quaken der Frösche, die Grillen und das Hundejaulen bringen dieses Element der Natur am Ende der beschriebenen Sequenz zum Ausdruck.²⁷⁰

„Cioni’s world is a rural Tuscany ripe with obscenities and references to incest, bestiality, and a dull materialism, a combination of ignorance and vitality.”²⁷¹

²⁶⁸ Ebd. S. 15f.

²⁶⁹ Ebd. S. 25.

²⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 26.

²⁷¹ Ebd. S. 30.

4.2.5. Stereotypisierung – Übertreibung und Klischee

Seiner Kunst haftet etwas Diabolisches an: Sie läßt den Dämon, den der Engel zerschmettert hatte, wiederaufstehen.
– H. Bergson über den Karikaturisten²⁷²

Ganz im Stile der komödiantischen Kunst arbeitet auch Benigni stark mit Stereotypen und Karikaturen. Durch die Überspitzung eines Klischees in Hinsicht auf Verhalten und Figuren werden jene ad absurdum geführt, wodurch aufgrund einer empfundenen Inkongruenz wieder eine komische Reaktion beim Betrachter ausgelöst wird.

„Die Kunst des Karikaturisten besteht darin, daß er diese oft kaum wahrnehmbare Bewegung erfasst und sie allen Augen sichtbar macht, indem er sie überbetont.“²⁷³

So auch bei Benignis Filmen. Vor allem in seinen früheren Filmen wie *Il piccolo diavolo*, *Johnny Stecchino* und *Il mostro* kommt dieses Mittel stark zum Ausdruck. Der Teufel in *Il piccolo diavolo* wird ausgestattet mit Begeisterung für alle menschlichen Sünden. Genusssucht, Völlerei, Zügellosigkeit, Eitelkeit, Maßlosigkeit und Wollust sind seine Eigenschaften, die durch ihre übertriebene Darstellung unterstrichen und durch den starken Kontrast zum frommen Weltbild des Priesterseminars ihre komische Wirkung nicht verfehlen. Zusätzlich stehen dem kleinen Teufel Giuditta seine Haare links und rechts am Kopf in die Höhe, wirken also dadurch fast wie zwei Hörner, was das Teufelsmotiv noch weiter verstärkt.

In *Johnny Stecchino* finden wir einen Mafiahai ausgestattet mit den klischeehaften Attributen wie Brutalität, Korruption, Skrupellosigkeit und Arroganz, kombiniert mit einer selbstverliebten Überheblichkeit, der von Benigni in seiner übertriebenen Darstellung zur absurden und lachhaften, beinahe schon armseligen Witzfigur herabsteigt.

Letztlich werden in *Il mostro* die einzelnen Vertreter eines modernen Gesellschaftssystems ebenso ins Übermaß karikiert, dass dem Zuschauer nur mehr das Lachen über jene Absurdität bleibt. Loris selbst wird in jenem Film von Benigni als naiver Gelegenheitsdieb dargestellt, der jedoch im Vergleich mit den legitimen Sicherheitsapparaten wie Polizei oder Ärzten, als der bei weitem weniger kriminellere und dafür umso menschlichere hervorgeht.

²⁷² Bergson (1993), S. 47.

²⁷³ Ebd.

4.2.6. Teufels-Motiv: schelmischer Verführer eines weltlichen Daseins

Ein immer wiederkehrendes Motiv in Benignis Arbeiten ist das Teufelsmotiv. Wenn wir jenem Motiv in seinen Filmen begegnen, dann handelt es sich aber stets um eine schelmische, spitzbübische Darstellung und keinesfalls um eine boshafte. Es werden vielmehr durch jene „teuflische“ Interpretation die lustvollen Seiten des Lebens hervorgehoben, deren Genuss von der Kirche oft untersagt ist. Benigni als Botschafter eines genussvollen Umgangs mit jeglichen Menschen-Gegebenen Mitteln zur Erlangung von Lust und Freude am Leben, kann dieses Diktat der Kirche naturgemäß nicht unterzeichnen.

Das Lachen, die Komik und der Humor werden seit dem Mittelalter mit dem Teuflischen in Verbindung gebracht. Die lateinische Bezeichnung *diabolus* bedeutet dem Wort nach „der alles durcheinanderbringt“²⁷⁴, im Sinne eines Verwirrungsstifters, was Benignis Figur des Cioni ebenso treffend beschreibt.

Auch hier findet sich wieder eine Parallele zu Bachtin, der über mittelalterliche Traditionen schreibt, in denen Teufelsfiguren auftraten um niedere in höhere Kultur umzukehren.²⁷⁵ „Der *Teufel aus dem Mysterium* ist nicht nur eine inoffizielle, sondern auch eine *ambivalente Figur*, ähnlich wie der *Narr und Possenreißer*. Er ist ein Repräsentant der *zerstörenden und erneuernden Kraft des Materiell-Leiblichen*.“²⁷⁶

In der Komödie wird der Teufel meist als unschuldig, närrisch und naiv dargestellt. Benigni schließt an diese Tradition an. Mit seinem Film *Il piccolo diavolo* kreiert er ebenfalls eine solch schelmische Teufelsfigur, die aber durch ihren Witz und Charme die Gunst des Publikums gewinnt. Es wäre nicht Sinn und Zweck jenes Films, christliche Ideologien herauszulesen, vielmehr geht es Benigni um das Spiel mit Konventionen und den Bruch mit Erwartungshaltungen. „It is an epicurean fable in which the priest is taken out of his ascetic world and confronted by the joyful confusion of the physicality expressed by Benigni’s devil.“²⁷⁷

²⁷⁴ Vgl. Wolff, Uwe: Alles über die gefallenen Engel: aus dem Wörterbuch des Teufels. Stuttgart (u.a.): Kreuz 2002. S. 219.

²⁷⁵ Vgl. Bachtin (1987), S. 305ff.

²⁷⁶ Ebd. S. 308.

²⁷⁷ Celli (2001), S. 82.

In jenem Film kommt das diabolische Motiv Benignis wohl am eindeutigsten heraus, trägt er Besagtes allein schon im Titel. Der Teufel geht aber letztlich, wie schon ausführlich behandelt, am Ende allerdings als menschlichster und glücklichster hervor. Noch stärker wirkt jenes gegensätzliche Motiv im deutschen Titel des Films *Ein himmlischer Teufel*, als im italienisch *Il piccolo diavolo*, übersetzt also „Der kleine Teufel“.

Nicht zuletzt beschäftigt sich Benigni in seiner aktuellsten Arbeit, den Dante Alighieri Rezitationen der Göttlichen Komödie vor allem mit dem Teil des Infernos.

4.2.7. Privilegierter Arlecchino

*Die Gestalt des Harlekins ist die Verkörperung des menschlichen Wunsches, die Welt in heiterer Form zu bewältigen. Sein Lachen steht im Dienste der 'Aufklärung' von bewußten Vorstellungen und unbewußten Irrtümern ebenso, wie im Dienste der Relativierung von Selbstüberschätzung und Prahlerei.*²⁷⁸

Das Kapitel dieser Arbeit zur Komiktheorie beschäftigte sich zum Teil mit der Tradition der Lustigen Person.²⁷⁹ Auf das Schauspiel Roberto Benignis lassen sich nun treffliche Vergleiche mit jener Gattung anstellen. Man könnte ihn quasi als einen modernen Harlekin bezeichnen, der sich die Stil- und Wirkungsmittel einer altertümlichen Tradition effektiv voll zunutzen macht.

Wir finden die Figur des Cioni stets angesiedelt in einem volksnahen Milieu. Er gehört eher zu den ärmeren als zu den reichen, privilegierten Bürgern, so wie einst die klassische commedia dell'arte-Figur des Arlecchino. Cioni trägt zwar nicht das harlekinische Narrengewand im ursprünglichen Sinn, dennoch sticht er durch seine Aufmachung mit einem albernen Zug hervor. Hose und Jackett sind meist zu groß und seine Haare stehen ihm in alle Richtungen wüst zur Seite. Benignis derbe und körperbezogene Ausdrucksweise in seinem Spiel wurde bereits ausgeführt. Auch jene stehen in Arlecchinos Tradition. Weiters ist die wortgewandte, gewitzte und scharfsinnige Ausdrucksweise der Spaßmacher ebenso auch Benignis Komik zuzuschreiben. Er gilt vor allem in Italien als Provokateur, der durch seine clowneske Art die angegriffenen Feinde wie Politiker und korrupte Systeme der Lächerlichkeit preis gibt. Sein komödiantisches Auftreten, sich aus allem Gesagten nur einen Spaß zu machen und seine unschuldig wirkende Komik sichern ihm die Sympathie der

²⁷⁸ Ransch-Trill (1993), S. 160f.

²⁷⁹ Vgl. Kapitel 3.4. Die komische Person – klassisches Stilmittel der Komik

Zuschauer. Er entspricht folglich ganz dem Bild eines Spaßmachers, der die Narrenfreiheit genießt und somit mehr Privilegien innehat, festgefahrenes Denken und Tabus aufzulockern und zu provozieren. “(...) è tipico del personaggio Benigni dire ridendo anche le cose più cattive, attaccare ridendo gli uomini politici, i potenti: il suo riso non è soltanto il desiderio di farsi accettare, è il drastico ridimensionamento dell’oggetto.”²⁸⁰

„Der Harlekin ist keine Gestalt, die in ein moralisches Lustspiel paßt. Er gehört in ein Lustspiel, das nicht erziehen will, sondern das Ganze des menschlichen Lebens aus der Perspektive der Heiterkeit des Humors präsentieren will, bei dem am Schluß der Zuschauer lachen und weinend sagt: Ja, so ist die Welt.“²⁸¹

²⁸⁰ Cremonini (2000), S.108.; ÜS: „(...) es ist typisch für die Figur Benigni lachend auch die übelsten Dinge zu sagen, die Politiker und Mächtigen lachend anzugreifen: sein Lachen ist nicht bloß der Wunsch akzeptiert zu werden, es ist die drastische Reduzierung des Objekts.“

²⁸¹ Ransch-Trill (1993), S. 33.

5. Conclusio

In dieser Arbeit wurde versucht, der Komik Roberto Benignis auf den Grund zu gehen. Wie funktioniert sie, was für Mittel verwendet er und welche Reaktionen werden dadurch beim Zuschauer ausgelöst. Weiters wurde der Frage nach möglichen Grenzen der Komik nachgegangen und ob es zu etwaigen Übertretungen in den Arbeiten Benignis, insbesondere in *La vita è bella*, kommt. Mithilfe der klassischen Komiktheorien wurden zeitgenössische Filmkomödien analysiert.

5.1. Cioni – Novität und klassisches Repertoire

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Roberto Benigni Komik sich vor allem durch die Kombination von Novität und klassischem Repertoire auszeichnet. Mit seinem Film *La vita è bella* hat er für internationale Debatten über jenes Genre gesorgt, bringt aber gleichzeitig sein Publikum durch die einfachsten und auch wirkungsvollsten Mittel zum Lachen.

Deutlich hat sich auch gezeigt, wie sehr Benigni Komik zum Teil von der toskanischen Provinz und deren Kultur beeinflusst ist. Einerseits die Traditionen einer lokalen Kleinkunst, wie etwa den *poeti a braccio*, andererseits das Heranwachsen in ärmlichen Verhältnissen zu einer Zeit des wirtschaftlichen Umbruchs haben in Benignis Filmen ihren Niederschlag gefunden. Trotz Popularität und zahlreichen Auszeichnungen sieht sich Benigni stets als einer des einfachen, italienischen Volkes. Jene Volksnähe spiegelt sich vor allem in dem von ihm kreierten Typen-Charakter Cioni wieder.

Die Schaffung jener Cioni-Figur ist wohl der entscheidende Moment in Benignis Werk. Mit ihr hängt alle Komik zusammen. Er entwirft Cioni als einen quirligen, naiven Narren, der, stets ein Lachen auf den Lippen und einen Streich parat, gegen seine reglementierte Umwelt rebelliert und mit gängigen Konventionen bricht. Er steht für die völlige Freiheit und will sich keinen Zwängen unterordnen, sondern vielmehr das Leben, vor allem in seinen sinnlichen Vorzügen, genießen. Er liebt das Leben und die Liebe, und all jene mit diesen verbundenen Genüssen.

Cionis große Kunst besteht darin, nie den Optimismus zu verlieren und freudig und zuversichtlich durch das Leben lustzuwandeln, stets bemüht seine Mitmenschen mit seiner Lebensfreude anzustecken.

Die Komik, die sich daraus ergibt wurde auf zwei Ebenen analysiert. Auf der Ebene der Handlung hat sich gezeigt, dass die Komik vor allem durch das Brechen von Konventionen, starren Denkmustern und Klischees funktioniert. Darüber hinaus arbeitet Benigni mit klassischen Mitteln wie Wiederholung, Verschiebung und Überraschung. Mit Hilfe der Komiktheorie wurde deutlich, dass jene Komik vor allem dadurch erzeugt wird, indem stets vom Zuschauer ein Gefühl der Inkongruenz wahrgenommen wird.

Lieblingsmittel Benignis ist häufig die physische Komik, sowohl inhaltlich als auch darstellerisch. Ganz im Sinne eines Bachtinschen Körperdramas wird der Körper in seinem leiblichen und skatologischen Dasein thematisiert. Ebenso hat sich Bachtins Theorie über ein karnevalistisches Weltbild für die Analyse von Benignis Komik als treffend erwiesen. Jene Ansichten über eine umgestülpte Welt zur Zeit des Karnevals sind auch für Benignis geschaffenen Filmwelten stimmig.

Sowohl Slapstick, Improvisation, übersteigerte Mimik als auch Gestik sind auf der Ebene der darstellerischen Komik Markenzeichen und Mittel von Benignis Komödien. Dazu kommt sprachlich eine derbe und obszöne Ausdrucksstärke, die gemischt ist mit einer höchst geistig durchdachten Lebensphilosophie. Nicht umsonst ist Ambivalenz ein wirksames Mittel für Provokation.

Durch das Aufzeigen und die Verdeutlichung eines Kontrastes, eines Gegensatzes wird Spannung beim Zuschauer erzeugt. Genau jene Ambivalenz scheint es, ist das Mittel für Benignis Kunst und Komik. Sie rührt aus einer neuen, kontroversen Sicht auf festgelegte, starre Denkmuster, die Benigni zu sprengen versucht indem er sie der Lächerlichkeit preisgibt.

Ebenso das Wagnis in bisher von der Komik unberührte Gebiete vorzudringen, bildet einen Antagonismus, der zu spannender Wirkung führt. Hierbei ist das Motiv der angesprochenen Provokation nicht zu vergessen, mit welchem Benigni gerne hantiert.

Bestes Beispiel hierfür ist der Film *La vita è bella*, der den Arlecchino im KZ spielen lässt. Was könnte wohl grotesker und tragischer zugleich sein?

„Ein Komiker ist nicht nur jemand, der zum Lachen bringt, sondern auch einer, der ein Wagnis eingeht. Es bedarf einer gewissen Furchtlosigkeit, so etwas zu machen. Einen komischen Körper in eine tragische Situation zu versetzen.“²⁸²

Als Aufrührer solcher festgelegter Gesellschaftsformen und Systeme auf komödiantische Art und Weise, steht Benigni ganz in jener Tradition der Lustigen Person. Er genießt dadurch das Privileg der Narrenfreiheit und kann somit lachend ernste und tabuisierte Themen ins Zentrum seiner Kritik bringen.

Der Zuschauer erkennt in seiner Figur sich selbst bzw. absurde, auferlegte Verhaltensmuster und kann sich durch das Lachen von jenen Zwängen befreien. „Allen Formen des Lachens ist es eigentümlich, daß es die Möglichkeit schafft, aus dem unmittelbaren Druck einer Situation sich zu befreien, sich auf sich selbst zurückzuziehen und der Welt neu gesammelt entgegenzutreten.“²⁸³

5.2. Komische Katharsis

Theatergeschichtlich gesehen entstanden die moderne Tragödie und die moderne Komödie zur gleichen Zeit. Ebenso haben sie die gleiche Weltsicht als ihren Ursprung. Beide Formen sind „Ausdruck einer Entzweiung und Entfremdung, die das moderne Bewußtsein zu verkraften hat und zu bewältigen bestrebt ist.“²⁸⁴ In der Tragödie wird das Dasein für den Helden so unerträglich, dass er schließlich untergeht. In der Komödie hingegen hat der Held zwar dieselben Konflikte, er findet sich jedoch mit diesem Dasein ab. Ausschlaggebend dafür ist der Humor. Selbst wenn die Welt nicht gut zu sein scheint, so ist es dennoch die beste von allen.²⁸⁵

Sowie im Falle der Tragödie von einer reinigenden Wirkung des Publikums ausgegangen wird, so lässt sich selbiges auch für die Wirkung der Komödie annehmen.²⁸⁶ In diesem Fall ist das entscheidende Mittel aber das Lachen, durch das jene Katharsis stattfindet.

²⁸² http://www.zeit.de/2006/10/Roberto_Benigni?page=all Zugriff: 9.10.2008

²⁸³ Ränsch-Trill (1993), S. 14.

²⁸⁴ Ebd. S. 26.

²⁸⁵ Vgl. Ebd. S. 27.

²⁸⁶ Vgl. Kapitel 3.3. Lachen als kathartischer Prozess

Das Lachen über jene lustige Person oder Harlekin – und dadurch eigentlich über sich selbst – hat ein befreiendes, gelöstes Gefühl zur Folge.

Im theoretischen Teil dieser Arbeit wurde versucht, das Lachen als kathartischen Prozess mithilfe der klassischen Komiktheorien zu beleuchten. Nicht uninteressant ist in jenem Zusammenhang darüber hinaus auch die Gelotologie – die Lachforschung. Nach jener Wissenschaft wird durch das Lachen eine „intensivere Atmung, ein Abbau von Stress sowie eine Stabilisierung des Immunsystems und des Kreislaufs“²⁸⁷ erzielt. Weiters wird eine Form der Lachtherapie auch als linderndes Mittel von Schmerzen physischer oder psychischer Natur eingesetzt.²⁸⁸ „Lachen befreit und baut vielfältige innere Spannungen ab.“²⁸⁹

Ebenso vom Standpunkt her betrachtet, dass das Lachen ein aktiver und sichtbar körperlicher Akt ist, muss es folglich auch eine Auswirkung auf eben diesen haben. Und nachdem Körper und Seele nicht voneinander zu trennen sind, die Komik ohnedies über den Verstand erzielt wird, muss auch der Geist von jener lachenden Reaktion eine Wirkung davon tragen. Könnte jener Prozess also nicht als die eigentliche Wirkung der Komödie und somit die komische Katharsis sein?

„Immer aber kann sich der Interpret über ein Gefühl der Freiheit und Befreiung freuen und das Vergnügen an komischer Abduktionsbildung und kindlicher Regression genießen. Dieser Vorgang könnte die Komische Katharsis sein.“²⁹⁰

5.3. Lachen als Lebensphilosophie

Will man jene komische Katharsis auf Benignis Komödien und Komik anwenden, so könnten folgende Gedanken entstehen: Nachdem Komik, Humor und allen voran das Lachen, wie sich gezeigt hat, als eine Art Befreiungsakt verstanden werden können, könnte Benigni nun, als Provokateur eines solchen, komischen Reizes, demnach auch als Befreier im kathartischen Sinne gesehen werden. Er schafft als Komiker einen Rahmen, in dem der Zuschauer zum Lachen verführt werden soll, was im besten Falle auch gelingt und jener mit einem Gefühl der Befreitheit wieder in seinen Alltag entlassen wird.

²⁸⁷ Bachmaier (2005), S. 132.

²⁸⁸ Vgl. Ebd.

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ Ahnen (2006), S. 279.

Darüber hinaus findet sich bei Benignis Komödien aber nicht bloß ein amüsanter Lachen, sondern vor allem bei seinen späteren Filmen schlägt diese „banale“ Art der Komik vielmehr um in eine Art Lebenshumor. Filme wie *La vita è bella* oder *La tigre e la neve* hinterlassen beim Zuschauer eher ein Gefühl der Ergriffenheit und des Nachdenkens. Das Lachen und der Humor können in jenen Filmen eher als kathartische Lebensweise gesehen werden, welche aus manch auswegloser Situation hinweg helfen kann. Am deutlichsten zeigt dies der Film *La vita è bella*.

Lachen rettet uns; die andere, unwirkliche und amüsante Seite der Dinge zu sehen oder sich vorzustellen hilft uns, nicht zertreten zu werden. Sie gibt uns die Kraft zum Widerstand, die Nacht zu überleben, selbst wenn sie sehr lang ist. – R. Benigni ²⁹¹

²⁹¹ Benigni/Cerami (1998), S. 195.

6. Filmographie

Berlinguer ti voglio bene. Regie: Giuseppe Bertolucci. Drehbuch: Roberto Benigni/Giuseppe Bertolucci. IT: A.M.A. Film, 1977.

Tu mi turbi. Regie: Roberto Benigni. Drehbuch: Roberto Benigni/Giuseppe Bertolucci. IT: Best International Films, 1983.

Non ci resta che piangere. Regie: Massimo Troisi/Roberto Benigni. Drehbuch: Roberto Benigni/Massimo Troisi/Giuseppe Bertolucci. IT: Best International Film/Yarno cinematografica, 1984.

Il piccolo diavolo. Regie: Roberto Benigni. Drehbuch: Roberto Benigni/Vincenzo Cerami. IT: Yarno Cinematografia/C.G.Group Tiger/Reteitalia, 1988.

Johnny Stecchino. Regie: Roberto Benigni. Drehbuch: Roberto Benigni/Vincenzo Cerami. IT: Filmauro, 1991.

Il mostro. Regie: Roberto Benigni. Drehbuch: Roberto Benigni/Vincenzo Cerami. IT: Melampo/Iris Film UGC Images, 1994.

La vita è bella. Regie: Roberto Benigni. Drehbuch: Roberto Benigni/Vincenzo Cerami. IT: Melampo Cinematografica, 1997.

Pinocchio. Regie: Roberto Benigni. Drehbuch: Roberto Benigni/Vincenzo Cerami. IT/FR/DE: Miramax, 2002.

La tigre e la neve. Regie: Roberto Benigni. Drehbuch: Roberto Benigni/Vincenzo Cerami. IT: Melampo Cinematografia, 2005.

7. Bibliographie

7.1. Selbstständige Literatur

Ahnen, von Helmut: Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik. München: Herbert Utz Verlag 2006.

Bachmaier, Helmut (Hrsg.): Texte zur Theorie der Komik. Stuttgart: Reclam 2005.

Bachtin, Michail M.: Literatur und Karneval: zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl. 1996.

Bachtin, Michail M.: Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.

Baudelaire, Charles-Pierre: De l'essence du rire. Paris: Edition de la Pléiade 1951.

Benigni, Roberto/Cerami, Vincenzo: Das Leben ist schön. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

Bergson, Henri: Das Lachen. Jena: Diederichs 1921.

Brandlmeier, Thomas: Filmkomiker: die Errettung des Grotesken. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl. 1983.

Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001.

Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden. 19. Auflage. Band 12. Mannheim 1990.

Brunetta, Gian Piero: Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi". Roma-Bari: Laterza & Figli Spa 2007.

Celli, Carlo: The divine comic: the cinema of Roberto Benigni. Lanham, Md. (u.a.): Scarecrow Pr. 2001.

Cervantes Saavedra, Miguel de: Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von La Mancha. Hamburg: Rütten & Loening 1961.

Cremonini, Giorgio: Playtime: viaggio non organizzato nel cinema comico. Torino: Lindau 2000.

Csobádi, Peter (Hrsg.): Die lustige Person auf der Bühne: gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993. Band 1. Anif: Müller-Speiser 1994.

Csobádi, Peter (Hrsg.): Die lustige Person auf der Bühne: gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993. Band 2. Anif: Müller-Speiser 1994.

Dietzsch, Steffen (Hrsg.): Luzifer lacht: philosophische Betrachtungen von Nietzsche bis Tabori. Leipzig: Reclam 1993.

- Erasmus, Desiderius: Das Lob der Torheit. Zürich: Manesse-Verl. 2002.
- Erdmann, Eva (Hrsg.): Der komische Körper: Szenen – Figuren – Formen. Bielefeld: Transcript 2003.
- Faulstich, Werner: Einführung in die Filmanalyse. Tübingen: Narr 1994.
- Faulstich, Werner: Filmgeschichte. Paderborn: Fink 2005.
- Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München: Fink 2002.
- Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart (u.a.): Metzler 2005.
- Fo, Dario: Manuale minimo dell'attore. Turin: Einaudi 1997.
- Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Frankfurt am Main/Hamburg: Fischer-Bücherei 1958.
- Frölich, Margrit (Hrsg.): Lachen über Hitler - Auschwitz-Gelächter?: Filmkomödie, Satire und Holocaust. München: Ed. Text + Kritik 2003.
- Gronemeyer, Andrea: Film. Köln: DuMont 1998.
- Guidi Guerrera, Guido: Benigni ragazzo di Prato. Firenze: Loggia de' Lanzi 1999.
- Haider-Pregler, Hilde (Hrsg.): Komik: Ästhetik, Theorien, Strategien. Wien (u.a.): Böhlau 2006.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Sämtliche Werke Bd. 14. Vorlesungen über Ästhetik. III. Jubiläumsausgabe. Stuttgart: Frommann 1964.
- Hickethier, Knut (Hrsg.): Komiker, Komödianten, Komödienspieler. Schauspielkunst im Film: viertes Symposium (2000). Remscheid: Gardez!-Verlag 2005.
- Hösle, Vittorio: Woody Allen: Versuch über das Komische. München: Beck 2001.
- Koch, Gerd (Hrsg.): Lach- und Clownstheater: die Vielfalt des Komischen in Musik, Literatur, Film und Schauspiel. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel 1995.
- Koebner, Thomas (Hrsg.): Filmgenres. Komödie. Stuttgart: Reclam 2005.
- Koebner, Thomas: Schriften zum Film. Wie in einem Spiegel. St. Augustin bei Bonn: Gardez!-Verl. 2003.
- Kuchenbuch, Thomas: Filmanalyse: Theorien, Methoden, Kritik. Wien (u.a.): Böhlau 2005.
- Landmann, Salcia (Hrsg.): Der jüdische Witz: Soziologie und Sammlung. Düsseldorf: Patmos 1999.

Lessing, Gotthold Ephraim: Briefe, die neueste Literatur betreffend. Stuttgart: Reclam 1972.

Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Stuttgart: Reclam 1999.

Levi, Primo: Se questo è un uomo? Opere Vol. I. Collezione diretta di Paolo Fassati. Torino: Einaudi 1993.

Lommel, Michael/Maurer Queipo, Isabel (Hrsg.): Theater und Schaulust im aktuellen Film. Bielefeld: Transcript-Verl. 2004.

Melchinger, Siegfried: Harlekin: Bilderbuch der Spaßmacher. Basel: Basilius Presse 1959.

Mertens, Mathias: Buñuel, Bachtin und der karnevaleske Film. Weimar: VDG 1999.

Möllendorff, Peter von: Grundlagen einer Ästhetik der Alten Komödie: Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin. Tübingen: Narr 1995.

Monaco, James: Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der [Neuen] Medien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002.

Moscatti, Massimo: Benignaccio: con te la vita è bella. Milano: BUR 1999.

Müller, Gottfried: Theorie der Komik: über die komische Wirkung im Theater und im Film. Würzburg: Triltsch 1964.

Preisendanz, Wolfgang (Hrsg.): Das Komische. München: Fink 1976.

Rabelais, François: Gargantua und Pantagruel. Frankfurt am Main: Insel-Verl. 2003.

Ränsch-Trill, Barbara: Harlekin: zur Ästhetik der lachenden Vernunft. Hildesheim (u.a.): Olms 1993.

Schweikle, Günther (Hrsg.): Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen. Stuttgart: Metzler 1990.

Seeßlen, Georg: Klassiker der Filmkomik. Geschichte und Mythologie des komischen Films. Reinbek: Rowohlt 1982.

Sierek, Karl: Ophüls - Bachtin: Versuch mit Film zu reden. Basel (u.a.): Stroemfeld/Nexus 1994.

Škutina, Vladimír: Was ist Komik?: Vladimír Škutina über Humor und Charles Chaplin Zürich (u.a.): Bohem Press 1990.

Sucher, Bernd (Hrsg.): Theaterlexikon. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1996.

Sutton, Dana F.: The Catharsis of Comedy. Lanham, Md.(u.a.): Rowman & Littlefield 1994.

Theile, Wolfgang (Hrsg.): „Commedia dell’arte“. *Commedia dell’arte. Harlekin auf der Bühne Europas*. Bamberg: Bayrische Verlagsanstalt 1981.

Wallochny, Beatrix: Streitszenen in der griechischen und römischen Komödie. Tübingen: Narr 1992.

Wende, Waltraud (Hrsg.): Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002.

Wolff, Uwe: Alles über die gefallenen Engel: aus dem Wörterbuch des Teufels. Stuttgart (u.a.): Kreuz 2002.

7.2. Unselbstständige Beiträge

Bergson, Henri: Das Lachen. In: Dietzsch, Steffen (Hrsg.): *Luzifer lacht: philosophische Betrachtungen von Nietzsche bis Tabori*. Leipzig: Reclam 1993.

Bleicher, Joan Kristin: Zwischen Horror und Komödie: *Das Leben ist schön* von Roberto Benigni und *Zug des Lebens* von Radu Mihaileanu. In: Wende, Waltraud (Hrsg.): Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002.

Eco, Umberto: Was zum Lachen ist- und wie. Ein Essay zur Philosophie und Poetik des (dramatischen) Humors. In: *Theater heute. die deutsche Theaterzeitschrift*. Heft 7, 1988.

Erstic, Marijana: Zwischen „fingere sempre di avere capito“ und „belle nuit d’amour“: Theatralität und Improvisation in Roberto Benignis Film *LA VITA È BELLLA*. In: Lommel, Michael/Maurer Queipo, Isabel (Hrsg.): *Theater und Schaulust im aktuellen Film*. Bielefeld: Transcript-Verl. 2004.

Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. In: Bachmaier, Helmut (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart: Reclam 2005.

Jauss, Hans Robert: Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden. In: Preisendanz, Wolfgang (Hrsg.): *Das Komische*. München: Fink 1976.

Kohl, Christiane: „Die Reinheit schützen“. Der italienische Komiker und Regisseur Roberto Benigni über Tragik und Gelächter. In: *Der Spiegel*, Nr. 46. Hamburg: Spiegel-Verl. Augstein 1998.

Lachmann, Renate: Vorwort. In: Bachtin, Michail M.: *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.

Laster, Kathy/Steinert, Heinz: Eine neue Moral in der Darstellung der Shoah? In: Frölich, Margrit (Hrsg.): *Lachen über Hitler - Auschwitz-Gelächter?: Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München: Ed. Text + Kritik 2003.

Maintz, Christian: „Könntest du einen Mann lieben, der so klein ist wie ich“. Der Körper des Komikers – Die Komik des Körpers. In: Hickethier, Knut (Hrsg.): *Komiker*,

Komödianten, Komödienspieler. Schauspielkunst im Film: viertes Symposium (2000). Remscheid: Gardez!-Verlag 2005.

Paech, Joachim: Das Komische als reflexive Figur im Hitler-oder Holocaust-Film. In: Frölich, Margrit (Hrsg.): Lachen über Hitler - Auschwitz-Gelächter?: Filmkomödie, Satire und Holocaust. München: Ed. Text + Kritik 2003.

Roesner, David: Zweideutigkeit als komisches Erfolgsrezept. Komik und Kommerz in der *Commedia dell'arte* und den *Silent Slapstick Comedies*. In: Haider-Pregler, Hilde (Hrsg.): Komik: Ästhetik, Theorien, Strategien. Wien (u.a.): Böhlau 2006.

Schmidt, Siegfried J.: Komik im Beschreibungsmodell kommunikativer Handlungsspiele. In: Preisendanz, Wolfgang (Hrsg.): Das Komische. München: Fink 1976.

Stollmann, Rainer: Das Lachen und seine Anlässe. In: Haider-Pregler, Hilde (Hrsg.): Komik: Ästhetik, Theorien, Strategien. Wien (u.a.): Böhlau 2006.

Turner, Christina: Komische Melancholie. Slapstick-Zitate bei Meg Stuart und Joachim Schlömer. In: Haider-Pregler, Hilde (Hrsg.): Komik: Ästhetik, Theorien, Strategien. Wien (u.a.): Böhlau 2006.

Velten, Hans Rudolf: Grotesker und komischer Körper. Für ein performatives Körperkonzept. In: Erdmann, Eva (Hrsg.): Der komische Körper: Szenen - Figuren – Formen. Bielefeld: Transcript 2003.

7.3. Internet Quellen

<http://lotsch.de/Leseproben/Pfitz/pfitz.html> Zugriff: 9.10.2008

<http://www.cineastentreff.de/interview/Roberto-Benigni.html> Zugriff: 1.7.2008

http://www.zeit.de/2006/10/Roberto_Benigni?page=all Zugriff: 9.10.2008

8. Abstract

Der Film *La vita è bella* von Roberto Benigni löste durch die heikle Thematik des Holocaust in Kombination mit einer Komödie heftige Diskussionen über jenes Genre aus. Diese Arbeit nimmt jene Diskussion als Ausgangspunkt um sich näher mit dem Wesen der Komik und im speziellen jener in den Filmen von Roberto Benigni zu beschäftigen.

Unter Berücksichtigung seiner kulturellen Wurzeln und künstlerischen Laufbahn wird seine Art der Komik mithilfe klassischer Theorien, allen voran jenen von Henri Bergson, Sigmund Freud und Michail Bachtin, untersucht.

Der italienische Komiker Roberto Benigni verbindet in seinen Filmen klassische Methoden der Silent-Slapstick Komödianten mit innovativen sozialkritischen Provokationen. Im Anschluss an die Tradition der Typenfigur der „Lustigen Person“ und beeinflusst durch die toskanische Improvisationskunst erschafft er *Cioni*. Er kreiert jenen komischen Charakter als einen quirligen und naiven Narren, der stets seinen eigenen Regeln folgt, das Leben mit all seinen, vor allem leiblichen, Vorzügen liebt und gerne gegen festgefahrene Konventionen rebelliert. Als unverbesserlicher Optimist lässt er sich auch in der aussichtslosesten Situation nicht in seinem Lebensmut beirren, ständig bemüht sein Umfeld mit seiner Lebensfreude anzustecken.

Die Komik entsteht in Benignis Filmen vor allem dadurch, indem er mit den Erwartungshaltungen seines Publikums bricht. Klassische Komiktheorien haben gezeigt, dass komische Effekte die Folge eines wahrgenommenen Gefühls der Inkongruenz sind. Wiederholung, Verschiebung und der überraschende Momente sind hierfür wichtige Beispiele. Ebenso hat sich Bachtins Gedanke eines karnevalesken Weltbildes und sein Konzept des Körper-Dramas als treffend für die Auseinandersetzung mit Benignis Komik erwiesen. Seine „leibliche“ Art zu improvisieren, seine übersteigerte Mimik und Gestik, und nicht zuletzt seine verbale Ausdrucksstärke sind charakteristische Merkmale seiner Schauspielkunst.

Arbeitet Benigni in seinen jüngeren filmischen Werken noch mit vergleichsweise harmloser und „banaler“ Komik, so wagt er sich in seinen späteren Filmen in zunehmend riskantere Gebiete und gewinnt gleichsam an Tiefe. Einfaches Lachen schlägt quasi um in eine Art Lebenshumor. Vorwürfe, sich mit seinem Film *La vita è*

bella in ein von der Komik besser unberührtes Gebiet gewagt zu haben, wurden argumentativ ausgeräumt.

In theaterwissenschaftlicher Hinsicht hat sich der Begriff der *Katharsis* für die Beschäftigung mit Benignis Komik ebenso als aufschlussreich erwiesen. Laut Gelotologie, der Lachforschung, hat das Lachen über eine komische Situation ein befreiendes, gereinigtes Gefühl beim Zuseher zur Folge und wird hier als das wesentlichste Merkmal der Komödie angenommen. Benigni, der als Komiker entsprechende Rahmen für solch eine Entladung an komischen Reizen schafft, kann demnach als Befreier im kathartischen Sinn gesehen werden.

9. English Abstract

When in 1997 Roberto Benigni's film *La vita è bella* came out, it raised a lively discussion about the genre of comedy. Combining a delicate topic like the holocaust with a comedy brought up the question of eventual limits of comicality. Are there any fields that a comedian should not touch? Are there any limits for comedy? Which importance is attached in this context to laughing?

This diploma thesis follows those questions about comicality regarding Benigni's way of comic expressions in his cinematic works.

The Italian comedian Roberto Benigni combines in his films classical methods of the great silent slapstick comedians and innovative socio-critical provocations. Following the traditions of a typical character-comedian and influenced by his theatrical origin and especially the Tuscan improvisational way of performing, he creates *Cioni*. This comic persona is an exuberant ingenuous zany who is only obeying his own rules, loving life and revolts against gridlocked conventions. He represents the absolute freedom of the human being with all its creature comforts of being in existence. As an inveterate optimist, he never resigns, no matter how hopeless a situation may appear, always eager to grab his fellow human beings with his never-ending exuberance.

Comedy arises in Benigni's films by breaking the expectations of his audience using methods like repetition, translation and surprising effects. Classical comedy theories showed that as a consequence of perceiving a feeling of incongruity comical reactions are released. The ideas of Henri Bergson, Sigmund Freud and especially Michail Bachtin were proven to be appropriate for the analysis of Benigni's way of comicality.

Bachtin's theory on a carnivalesque world view and his concept of the body-drama in particular were much enlightening for the studies of Benigni's physical way of bringing out laughable reactions. Indeed, his style of improvisation and exaggerated mimic and gestures are distinctive features of his acting skills.

Starting with a more simple way of comedy, his later movies became increasingly riskier as well as more profound. His stories are taking place in more precarious settings like the holocaust or the war in Iraq. Easy laughing turns into a kind of life humour.

In reference to dramatic studies, the term *catharsis* seems by studying Benigni's films conclusive as well. Laughing about a comic situation results in feeling liberated or purified and therefore is here supposed to be the principal effect of comedy.

Benigni as a comedian creates settings that provoke the release of such comical stimulations and so he can be considered a liberator in a cathartic meaning.

Lebenslauf

Katharina Rumpold

Persönliche Daten

Geburtsdatum: 15.07.1984
Geburtsort: Wien
Staatsangehörigkeit: Österreich
Sprachkenntnisse: Deutsch, Englisch, Italienisch, Französisch

Ausbildung

1994 – 2002 Besuch/Matura Gymnasium BG 18, Klostergasse, 1180 Wien
WS 2002 Beginn des Diplomstudiums der Theater- Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
WS 06/07 Auslandssemester an der Università di Bologna/Italien; Dipartimento di Musica e Spettacolo

Bisherige Berufserfahrung

5,6/2003 Regiehospitant bzw. Inspizienz im Schlosstheater Schönbrunn; Shakespeare, *Die beiden Herren aus Verona*; Regie: Paul Burian; Produktion des Max Reinhardt Seminars Wien
9,10/2003 Regieassistent im Schlosstheater Schönbrunn; Camus, *Die Gerechten*; Regie: Peter Hailer; Produktion des Max Reinhardt Seminars Wien
11/2005- 6/2006 Praktikum am Theater an der Wien / Mozartjahr 2006: Presse & PR, Leitung: Sabine Seisenbacher, Intendanz: Roland Geyer
Seit 2008 Regelmäßiges Engagement im Verein „STUTHE.Studierende-Theater“
9/2008 Produktionsleitung Uraufführung „NUKLEUS“ v. A. Reinprecht/ 3raum Anatomietheater im Rahmen der STUTHE.Studierende-Theater