

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 33 (1981)
Heft: 22

Artikel: Genre und Parodie (III) [Schluss]
Autor: Seesslen, Georg
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-933146>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Genre und Parodie (III)

Wie in allen Mythologien, so sind auch in denen der Film-Genres die einzelnen Komponenten (der Held, der Gegner, der Weg, der Kampf, die Belohnung) in einem ausgesprochen labilen Gleichgewicht miteinander verbunden. Da sie aus Widersprüchen komponiert sind, drohen alle Helden und alle «Behauptungen» einer Mythologie oder eines Genres gewissermassen in ihre Bestandteile zu zerfallen. In einem besonderen Fall produziert dieser Zerfallsprozess Komik.

Die parodistische Zeichnung eines Helden zerlegt ihn, nimmt ihn auseinander mit den verschiedensten Techniken, sowie die parodistische Szene eine Genretypische Szene auseinandernimmt, eine parodistisch angelegte Geschichte eine Genre-typische Geschichte auseinandernimmt usw. Es fehlt etwas, etwas störendes ist da, etwas ist nicht am richtigen Ort, etwas hält sich nicht an die Regeln. Das hat Folgen und bringt alles durcheinander. Die Widersprüche, aus denen unsere Mythen bestehen, werden deutlich, und wir suchen unser Heil in «befreiendem Lachen».

Eine Form der «solidarischen» Parodie, die letztlich bestätigende Ironie, die es auch in den Legenden gibt, verwendet das Fehlerhafte, das Ungewohnte, das (scheinbar) Unpassende als Ausgangspunkt, um schliesslich doch die Regeln des Genres wieder ins Recht zu setzen. Da mag Doris Day im Wilden Westen aufkreuzen, und das verwirrt die Männer, die nicht mehr so ganz nur Mord und Totschlag sind; ganz heiter und alltäglich werden sie ein bisschen gezähmt, und dies ist ja gut so, führt es doch ins heutige Alltagsleben hinein, in dem wir uns als lebenswürdige Nachfahren der auf so charmante Weise gezähmten Pioniere fühlen dürfen. Oder Bob Hope ist plötzlich da, unbeholfen, feige, egoistisch, wie er eben ist, und er erlebt den Westen als einzige Nervenbelastung, denn mit der Art, wie man sich hier auseinandersetzt, hat er nichts zu tun. Und doch trifft beides nicht wirklich die Seele des Western, denn es ist nur eine oberflächliche Begegnung,

kein eigentliches Aneinander-Messen, was hier stattfindet. Vor dem Hintergrund des Westens ist Doris Day immer noch Doris Day.

Techniken der Parodie

Es gibt drei grundsätzliche, wenn auch variantenreiche Techniken der Parodie auf eine heroische Mythologie:

1. Der Held ist über die Massen töricht, versteht gar nicht, was über ihn hereinbricht und um ihn vorgeht. Seine Naivität mag ihn das einmal instand setzen, gewissermassen Wunder zu wirken; indem er die Regeln seiner Umwelt ignoriert, kann er verblüffend kreative Lösungen für seine existentiellen Probleme erlangen. Oder er kann durch sein «regelwidriges» Verhalten dem Angreifer den Wind aus den Segeln nehmen, wenn der immer das richtige/falsche von ihm erwartet. Dieser Pseudo-Held kann dabei so anmassend und selbstgerecht sein wie Inspektor Clouseau alias Peter Sellers in den von Blake Edwards inszenierten Filmen der «Pink Panther»-Serie, der durch die Welt des Verbrechens und der *detection* taumelt, ohne je sich darüber klar zu werden, was passiert, sich dennoch jeden auch noch so dummen Zufall als eigenen Verdienst anrechnet. (Ganz folgerichtig ist es auch in mehreren Filmen der Serie sein eigener Chef, der zur Bedrohung wird, nachdem Clouseau ihm den letzten Nerv geraubt hat.) Er kann aber auch so ahnungslos und verängstigt sein wie Jerry Lewis, wenn er in den Weltraum («Way...way out») oder in den Westen («Pardners») kommt. Auf einem sicher eher niedrigeren Niveau der Filmkomödie wird eine solche Figur zum reinen «Prügelknaben», so wie Franco und Ciccio, die sich, immerhin, im Westen, der von Django und ähnlichen Gestalten unsicher gemacht wird, eine «Tankstelle» für Pferde eingerichtet haben.

Die Frage ist also, welches Prinzip obliegt, das Prinzip der (unschuldigen) Regelverletzung oder das Prinzip der Regelerfüllung. Durch den komischen Bruch wird jedenfalls deutlich, dass es

eine solche Regel gibt. Unpassendes Verhalten mag aber nicht nur die Folge geistiger Begrenztheit oder grenzenloser Naivität sein, sondern sie kann sich ebenso auch auf einen Unterschied der Kulturen gründen. So kommt, um im Genre des Western zu bleiben, das ja immer noch Genre aller Genres ist (auch wenn es kaum noch existiert), in *«The Sheriff of Fractured Jaw»* (*«Sheriff wider Willen»*, 1958) von Raoul Walsh der Engländer Jonathan Tibbs (Kenneth Moore) in den Westen. Es macht ihm nichts aus, dass er die Indianer, die seine Postkutsche überfallen, auf ihr ungebührliches Verhalten aufmerksam machen muss (und sie so tatsächlich bezwingt), dass aber im Saloon des Western-Städtchens kein Tee zu bekommen ist, verkraftet er nur schwer. Da er nie wirklich begreift, in welcher Gefahr er steckt (so ziemlich jeder trachtet ihm nach dem Leben), kann dieser Held zum Friedensstifter werden. Diese Form der Helden-Parodie wird begrenzt auf der einen Seite von der Mär vom tapferen Schneiderlein (also von dem Helden, der, was ihm an Stärke und Vermögen fehlt, durch List ausgleicht) und auf der anderen Seite durch die vom *«Hans im Glück»* (also dem Helden, der zufrieden damit, alles zu verlieren). Ein Happy-End in einer solchen Geschichte kann also eigentlich nur in einer neuen Art von Respekt füreinander liegen (wobei natürlich dieses Happy-End seinerseits Gegenstand der Parodie sein kann). Dieser Unschuldige, der die Regeln verletzt, sich ständig und so beharrlich unangemessen verhält, kann die Barbaren erlösen, kann so unschuldig, wie er gekommen ist, weiterziehen, oder er kann seine Unschuld so gründlich verlieren wie Gene Wilder als Mel Brooks' *«Young Frankenstein»* (wie überhaupt Gene Wilder in der neuen amerikanischen Filmkomödie der Prototyp des *«Unschuldslammes»* ist – obwohl schon ein wenig neurotisiert, sodass er schliesslich doch auf zumindest einen Teil seiner Unschuld verzichten muss).

2. Der Held kann so über die Massen gewitzt, dabei nicht interessiert an der Tradition sein, dass er es nicht nötig



Parodie auf den Horrorfilm: *«Young Frankenstein»* von Mel Brooks.

hat, sich als Stärkster *innerhalb der Regeln* zu beweisen. So ist Terence Hill in den von E. B. Clucher (= Enzo Barboni) inszenierten beiden Filmen um die Figuren von *«Bambino»* (Bud Spencer) und Trinità (Hill) ganz einfach zu faul, um sich immer nach den Regeln zu richten. Nicht einmal die kleinen Selbstverständlichkeiten, etwa das Reiten auf einem Pferd, wie es sich für einen Westerner gehört, erfüllt er, vielmehr lässt er sich von seinem Pferd auf einer Art Bahre ziehen, wie sie die Indianer benutzen. In Sergio Leones/Tonino Valeriis *«Il mio nome e Nessuno»* (*«Mein Name ist Nobody»*, 1973) wird Terence Hill alias Nobody gar zum Inszenator der Legende, von der er profitiert. Diese Helden haben die Regeln durchschaut und verwenden sie deshalb konstruktiv, wenn auch längst nicht so kreativ wie die Helden, die von ihnen keine Ahnung haben.

Dass man aber tatsächlich zugleich zuviel und zuwenig wissen kann von den Regeln, ist eine relativ neue Variante,

die vor allem in den Filmen von Woody Allen ausprobiert und in denen von Brooks auf freilich ganz andere Art fortgesetzt worden ist. Der unschuldige Blick auf die Katastrophen ringsumher kann da ganz plötzlich in zynische Einsichten umschlagen. Ganz ähnlich ist der Held in *«Monty Python's Life of Brian»* weder unschuldig noch völlig souverän in den Mythen seines Genres.

3. Der Held kann auch ganz in Übereinstimmung mit den von ihm und uns akzeptierten Regeln des Genres handeln, aber seine Umwelt verändert sich, der Hintergrund wird gewissermassen verschoben, andere Personen der Handlung gehen über ihn hinweg, und man lässt ihn komisch verzweifelt einen Kampf mit einer Welt bestehen, die er eigentlich nicht mehr versteht, oder die doch gründlich durcheinandergeraten ist. Burt Lancaster in John Sturges' *«The Hallelujah Trail»* (*«Vierzig Wagen westwärts»*, 1965) ist eigentlich ein *straight hero*, um den herum aber – es geht um den Transport einer Wagenladung Whisky – von der Armee über die durstigen Bürger und die Indianer bis hin zu antialkoholischen Frauengruppen alle mehr oder weniger durchdrehen. Auch George Hamiltons Graf Dracula in Stan Dragotis *«Love at First Bite»* ist eigentlich aristokratisch und wehmütig wie je, erst seine Konfrontationen mit dem Leben im zeitgenössischen New York ergeben eine komische Wirkung.

Parodien begleiten die Entwicklung der Genres

Dies alles sind Grundlagen für Geschichten, und beinahe jede dieser Geschichten liesse sich auch als Drama, als Tragödie erzählen (wie jede Ungleichzeitigkeit ja den Kern zu einer Tragödie in sich birgt). Aber leichter fällt uns, sie zu akzeptieren, wenn sie in Form der Komödie daherkommt, zumindest so lange, wie wir den Helden einer gewissen Mythologie zwar in die Schranken weisen, eben «kritisieren», aber bestimmt nicht vernichten wollen. Wo sich zwei Elemente in einem mythologischen System, der Held und seine

Aufgabe, so offensichtlich in einem Missverhältnis befinden (unabhängig vom Ausgang der Geschichte), da wird uns der Spielcharakter, der darin verborgen ist, bewusst und erleichtert uns. Edwin S. Porter, der 1903 mit *«The Great Train Robbery»* den Film gedreht hatte, der als erster Western in die Filmgeschichte eingegangen ist (freilich ist das nicht im heutigen Sinne einer perfekten historischen und universalen Form zu verstehen, und immerhin war der «Wilde Westen» damals fast noch ein Stück Gegenwart), liess ihm nur zwei Jahre später eine Selbstparodie folgen. Für *«The Little Train Robbery»* drehte er den ganzen Film nahezu einstellungsgleich noch einmal, mit dem einzigen Unterschied, dass alle Darsteller Kinder und ihre Waffen entsprechend harmlos waren. Eine ganz ähnliche Verkleinerung nahm Alan Parker in seinem Film *«Bugsy Malone»* aus dem Jahr 1976 vor: Was die Kinder in ihrem Spiel von den grossen Dramen wiederholen, die sie aus dem Film, dem Fernsehen, den Comics usw. erfahren, das steckt, gewissermassen als verborgene Anlage zur Kindischkeit (zum kindischen Spiel) schon in jeder Genre-Mythologie.

Ein Genre wird, denke ich, im allgemeinen durch fünf Komponenten strukturiert: die Figur des Helden/der Helden, das Repertoire der zu erzählenden Geschichten nebst der in ihnen enthaltenen Moral, den Problemen und den Aufgaben, den geografisch-mythischen Ort (also das Dekor, die Landschaft, auch die idealen Landschaften, die Kleidung, Symbole, Architekturen usw.), die Werte eines Genres (Männlichkeit, Naturliebe, Pioniergeist und vieles mehr, was durch ein bestimmtes Verhältnis zu Geschichte, Recht, Natur, Zivilisation, Liebe etc. konstituiert wird) und gewissermassen als Metaphysik die Summe unserer Wünsche, die in ihm enthalten und verborgen sein können und was man, sehr forsch allerdings, auch den «utopischen Charakter» eines Genres nennen könnte. (Mel Brooks beispielsweise versteht es in seinen Genre-Parodien uns unsere eigenen verborgenen Phantasien, die wir ins Gewand gewisser gleichbleibender vieldeutiger Bilder



Parodie auf den Gangsterfilm: «Bugsy Malone» von Alan Parker.

gesteckt haben, lustvoll um die Ohren zu hauen).

Der parodistische Impetus kann sich nun gegen jede dieser Komponenten und natürlich gegen mehrere davon richten (nicht aber gegen alle gleichzeitig, denn nur durch die Widersprüche, die sich durch das Gegeneinander von Funktionieren/Nicht-Funktionieren von «Bausteinen» der Mythologie einstellen, ergibt sich die Logik des Gags). Und jede Konvention muss erst scheinheilig aufgebaut werden, damit sie dann umso genüsslicher zerstört werden kann.

Es gibt eine Reihe von Techniken der Parodie, so die Verkleinerung, die Verzerrung, den Anachronismus, die Profanierung des Verklärten (die ums Lagerfeuer sitzenden, Bohnen essenden und furzenden Cowboys in Brooks' «*Blazing Saddles*», Frankenstein's Monster, das

Step tanzt und das Wallstreet Journal liest in «*Young Frankenstein*» oder auch, viel früher, Ben Turpin als Sheriff, der so hoffnungslos schießt, dass er mit seinem Revolver nicht viel ausrichten kann). Und natürlich ist auch die filmverrückteste Genre-Parodie mit Gags versetzt, die nicht direkt einen Verweis aufs Genre vermitteln. Doch was sich an eigentlicher Kritik an der Mythologie eines Genres realisiert, lässt sich am Verhältnis des Helden zu seiner Geschichte ausmachen.

Parodien begleiten die Entwicklung eines jeden Genres, aber gelegentlich scheint es, als wollten nur noch Parodien zustande kommen. Beispiele dafür sind die immer überdrehter werdenden Big Caper-Movies à la «*Rififi*» und die mehr und mehr ins Komödiantische umkippenden Agentenfilme in den sechziger Jahren, die Welle der Hallelujah-Western in den Siebzigern und nun die Abkehr des Kung Fu-Films von allzu ern-

sten, blutigen Themen. Dieser Umschlag ins Slapstickhafte mag daher rühren, dass gewisse beschränkte Genres wie Big Caper-Filme, Agentenfilme, Italowestern oder Kung Fu-Filme von ihrer Fähigkeit zu Effekten mehr leben als von der, Geschichten zu erzählen. Wo der klassische Western noch mit sieben Themen ausgekommen ist (wie Frank

Gruber meint), so sind diese Genres mehr oder weniger mit einem einzigen ausgekommen und dementsprechend anfällig für die Auflösung in blosser Form und Ritual. Und so haben sich diese Genres von ihren parodistischen oder slapstickorientierten Widerparts auch kaum neue Anregungen holen können. Möglicherweise ist ein solches Schicksal, in einer Welle von unernsten Beispielen zu versiegen, gerade jenen Genres bestimmt, die in ihrem Ansatz besonders humorlos sind, also keinen Raum für den *comic relief*, die Befreiung durch Komik in einer Nebenhandlung oder -figur bieten.

Bücher zu Film-Genres

Im Rowohlt Taschenbuchverlag, Reinbek, erscheint seit 1979 die zehnbändige Reihe «Grundlagen des populären Films», herausgegeben von Bernhard Roloff und Georg Seesslen. Die Bücher, geschrieben von Georg Seesslen (Ko-Autor der beiden ersten Bände: Claudius Weil), erschliessen die wichtigsten Genres des Unterhaltungsfilms, beschreiben ihre Geschichte, erklären ihre Merkmale und ermitteln ihre sozialen Bezüge. Bisher erschienen sind die ersten acht Bände, der Erscheinungstermin der beiden letzten ist noch unbestimmt.

- 1 *Western Kino*. Geschichte und Mythologie des Western-Films
- 2 *Kino des Phantastischen*. Geschichte und Mythologie des Horror-Films
- 3 *Der Asphalt-Dschungel*. Geschichte und Mythologie des Gangster-Films
- 4 *Kino des Utopischen*. Geschichte und Mythologie des Science-fiction-Films
- 5 *Kino der Angst*. Geschichte und Mythologie des Film-Thrillers
- 6 *Kino der Gefühle*. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams
- 7 *Asthetik des erotischen Kinos*. Geschichte und Mythologie des erotischen Films
- 8 *Mord im Kino*. Geschichte und Mythologie des Detektiv-Films
- 9 *Der Abenteurer*. Geschichte und Mythologie des Abenteuer-Films
- 10 *Klassiker der Filmkomik*. Geschichte und Mythologie des komischen Films

Vorschlag für einen Raster

Will man die Genre-Parodie als «Nebeneingang in die Filmgeschichte» benutzen, tut man vermutlich gut daran, sich einen Raster für die Problemstellung zurechtzulegen, für die nun abschliessend nach diesen sehr exkursiven Anregungen ein Vorschlag gemacht werden soll:

1. Die Genre-Parodie als karikierende Abbildung einer Mythologie: die Kritik an ihren schwachen Stellen, an denen notwendig die Widersprüche zutage treten müssen. Kritik an den Werten, an den Erzählhaltungen (Sentimentalität, tall stories, heroische Pose usw.), Kritik am Heldenbild.
2. Die Genre-Parodie als notwendige ästhetische Nebenlinie in der Entwicklung eines Filmgenres: ein stetiger Versuch, die Übermenschlichkeit von Helden und Schurken durch Menschlichkeit zu ersetzen, an die Möglichkeit bescheidenerer Motive zu erinnern. (Möglicherweise kann sich ein Genre nur durch ständige Dialoge mit einer komödiantisch-satirischen Seitenlinie vital erhalten. Gibt es einen solchen Dialog nicht, erstarrt es in Formelhaftigkeit, Abstraktion und Distanzierung des Helden von jeder Alltagserfahrung. So wäre die Genre-Parodie unser demokratisches Oppositionsrecht gegenüber Helden, die sich von uns zu weit entfernt haben und die in ihrer Arroganz unsere, des Publikums, Wünsche vergessen.)

3. Arbeitsweisen der Parodie: Verkleinerung, Verzerrung, Profanierung, ein Die-Dinge-beim-Namen-nennen, eine realistischere Sicht auf die Motive der Helden (Eigennutz ist ein allemal plausibler Grund für Heldentaten als Altruismus und Verpflichtung), Anachronismen und Zitate aus disparaten Lebensbereichen/Filmkonventionen.

4. Die Genre-Parodie als Entspannung gegenüber einem allzu stark gewordenen Gemütsdruck durch die in verschiedenen Genres praktizierte Ästhetik des Schocks (Vereinfacht gesagt: Nach einer gewissen Zeit sind die in manchen Genres angerichteten Blutbäder ganz einfach nicht mehr zu ertragen).

5. Die Genre-Parodie als Hommage und «Nostalgie». Zu manchen Formen des

populären Films gibt es keinen anderen Zugang mehr als über die (vielleicht auch sanfte) Parodie; dazu gehören etwa der romantische, abenteuerliche Kostümfilm, der «gotische» Horrorfilm oder der viktorianische Detektivfilm.

6. Nicht zuletzt sind Genre-Parodien dazu angetan, uns die «Sprache des Kinos» zu lehren, wo sie bewusst einen Bruch zwischen dem Bezeichnenden und dem Bezeichneten entstehen lassen. Zu den beliebtesten Gags in vielen dieser Filme gehören solche, die sich auf die Technik der Filmherstellung beziehen. Genre-Parodien sind gleichsam die widerborstigen Essays über eine Sprache, in der es sich so leicht träumen und so schwer denken lässt.

Georg Seesslen

FILMKRITIK

Die bleierne Zeit

BRD 1981. Regie: Margarethe von Trotta (Vorspannungaben s. Kurzbesprechung 81/282)

Am 28. Oktober 1977 wurden in Stuttgart die deutschen Terroristen Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan Carl Raspe beerdigt. Bei dieser Gelegenheit lernte Margarethe von Trotta, die mit ihrem Mann Volker Schlöndorff und Alexander Kluge Aufnahmen für den Film «Deutschland im Herbst» machte, Gudruns Schwester Christiane kennen. Daraus entwickelte sich ein enger Kontakt zwischen den beiden Frauen, in dessen Verlauf Margarethe von Trotta viel über die beiden Schwestern, ihre Jugendzeit in einer protestantischen Pfarrersfamilie und ihre weitere, von den Ereignissen des Jahres 1968 beeinflusste Entwicklung vernahm. Die dubiosen Umstände, unter denen die drei Terroristen im Stammheimer Gefängnis starben, gelten offiziell als geklärt. Mit der staatlichen Selbstmord-Version konnte sich jedoch die Journalistin Christiane Ensslin nicht abfinden. Sie machte es sich zur Lebensaufgabe, zu

beweisen, dass die Selbstmordtheorie nicht stimmen kann. Ihr Buch über die Todesumstände ihrer Schwester soll noch in diesem Jahr im Verlag 2001 erscheinen.

Diese Begegnung mit Christiane Ensslin und das Schicksal der beiden Schwestern bilden den Ausgangspunkt zum Film «Die bleierne Zeit». Er sollte ursprünglich «Die deutschen Schwestern» heißen, weil so viel «typisch Deutsches» im Lebensweg der beiden Frauen aufscheint. Dieser Titel wurde jedoch fallen gelassen, weil Margarethe von Trottas vorangehender Film bereits «Schwestern oder Die Balance des Glücks» heisst. «So kam ich auf «Die bleierne Zeit», ein Hölderlin-Zitat, das in meinem Film vorkommt. Auch schienen mir schon die fünfziger Jahre in Deutschland eine «bleierne Zeit», und die heutige Zeit, in der ich lebe, empfinde ich als bleiern, weil sich nichts fortbewegt.» Dass sich Margarethe von Trotta in zwei von ihren drei Filmen mit einer Schwester-Beziehung befasst, hat auch autobiografische Gründe. Margarethe von Trotta ist allein aufgewachsen. Sie wusste nicht, dass sie eine Schwester hatte, bis sich nach dem