

# 1. Die ‚Melancholische Komödie‘

## 1.1 Künstlerische Strömung oder neues Genre?

Bevor folgende Kapitel die Merkmale der Melancholischen Komödie darlegen und damit diese Begriffsbildung sinnfällig machen werden, möchte ich einige Überlegungen zu Art und Zweck dieser Kategorisierung vorausschicken.

Über die Assoziation dieser Filmauswahl soll der Blick für eine Tendenz geschärft werden, die in mehrerer Hinsicht symptomatisch für eine Entwicklung innerhalb des US-amerikanischen Films der letzten Jahre ist. Diese Entwicklung betrifft *erstens* den seit Längerem sich vollziehenden und bereits viel besprochenen Wandel der Produktions- und Distributionsbedingungen. Bei allen Beispielen handelt sich um Filme, die im Zeichen der in den letzten Jahrzehnten stattfindenden Aufweichung der Grenzen zwischen Independent- und Mainstreamproduktionen stehen. In seinem Buch über die „Sundance Kids“ zählt der britische Filmjournalist James Mottram ihre Regisseure zu einer neuen Generation von Hollywood-kreativen, deren Karriere in Verbindung mit Robert Redfords *Sundance Institute* und dem gleichnamigen Festival für Independent-Filme steht (vgl. Mottram 2006).<sup>1</sup> Ihr Schaffen nimmt teil an der allmählichen Verschmelzung des New Hollywood der Blockbuster ab Mitte der 1970er Jahre mit der kreativen ersten Periode von 1968 bis 1974 (vgl. Tschütscher 2004). Seit dem weltweiten Erfolg von *SEX, LIES AND VIDEOTAPES* (USA 1989, Steven Soderbergh) und *THE CRYING GAME* (USA 1992, Neil Jordan) setzen Major Studios auf eine Diversifikationsstrategie, d.h. sie produzieren einerseits Blockbuster und andererseits Arthouse-Filme, die gemessen an ihren günstigen Entstehungskosten ebenfalls einnahmeträchtig sind.

In die Nähe des Mainstreamkinos rückt die eingangs genannten Filme ihre Finanzierung und ihr Vertrieb durch große Studios oder deren Arthouse-Abteilung (*Universal, Columbia TriStar, Buena Vista, Fox Searchlight, Miramax, New Line* usw.), die Besetzung mit bekannten Schauspielstars wie Bill Murray, Anjelica Huston, Gwyneth Paltrow, Ben Stiller, Cate Blanchett, John Cusack, Cameron Diaz, Nicolas Cage, Meryl Streep, Jim Carrey, Kate Winslet, Adam Sandler, Natalie Portman usw. und nicht

1 Zu diesen zählt Mottram neben den Machern der Filme, um die es hier gehen wird, auch Regisseure wie Quentin Tarantino, David Fincher und Steven Soderbergh, deren Spielfilmkarriere bereits Ende der 1980er Jahre begann.

zuletzt ihr durch Werbung, Presse und Preisverleihungen<sup>2</sup> erreichter Bekanntheitsgrad. Mit Independent-Produktionen lassen sie sich jedoch zum einen hinsichtlich ihrer moderaten Budgets<sup>3</sup> vergleichen. Zum anderen heben sie sich als künstlerischer Ausdruck von Autorenfilmern<sup>4</sup> und Kreativteams, die den Zuschauer mit unkonventionellen Storys, Charakteren und Ästhetiken konfrontieren, von Hollywood-Massenproduktionen ab. An der Schnittstelle von Autorschaft und Mainstreamkino lösen sich die Werke solcher ‚Hollywood-auteurs‘ von konservativer Genrefixierung und erweitern so auch den Erwartungshorizont des Publikums.

*Zweitens* zeichnet sich mit den Machern der ausgewählten Filme wie bereits erwähnt auch eine Art künstlerische Strömung ab – eine Entwicklung, die ebenfalls ohne die strukturellen Umwälzungen durch New Hollywood nicht denkbar ist. Ein Blick auf die Biografien der genannten Regisseure zeigt, dass es sich um ein Generationenphänomen handelt: Die meisten sind Kinder der 1970er Jahre<sup>5</sup>, die ausgewählten Filme gehören zu ihren ersten Arbeiten für die große Leinwand und stehen damit noch am Anfang ihrer Karriere. Der Ton der Werke knüpft z.B. an den lakonischen Humor in den Filmen Jim Jarmuschs und die skurrilen Filmuniversen von Joel und Ethan Coen an. Diese sind jedoch eher als Väter denn als Teil der neuen Generation zu betrachten. Auch wenn sich zumindest Jarmuschs jüngstes Werk *BROKEN FLOWERS* (USA 2005), das von der melancholisch-komischen Reise eines einmal mehr von Bill Murray verkörperten Lakonikers zu seinen ehemaligen Geliebten erzählt, thematisch in die Gruppe eingliedern ließe, unterscheidet sich sein stilistischer Minimalismus doch stark von ihrer Ästhetik.

- 2 Unter anderem war die Mehrzahl der Filme in unterschiedlichen Kategorien für den wohl populärsten Filmpreis, den *Academy Award* nominiert: *THE ROYAL TENENBAUMS* für das Drehbuch; *BEING JOHN MALKOVICH* für die weibliche Nebenrolle, die Regie und das Drehbuch; *ADAPTATION.* für die männliche Hauptrolle, die weibliche Nebenrolle und das Drehbuch; *ETERNAL SUNSHINE* für die weibliche Hauptrolle; *LOST IN TRANSLATION* für die männliche Hauptrolle, die Regie und als bester Film. Den *Oscar* gewonnen haben Chris Cooper als bester männlicher Nebendarsteller in *ADAPTATION.*, Charlie Kaufman für sein Drehbuch zu *ETERNAL SUNSHINE* und Sofia Coppola für das Drehbuch von *LOST IN TRANSLATION*.
- 3 Nach Schätzwerten der *Internet Movie Database* belaufen sich die Kosten für *GARDEN STATE* als billigste Produktion bei 2,5 Mio. \$. Die Budget-Obergrenze liegt bei etwa 25 Mio. \$ für *THE LIFE AQUATIC* und *PUNCH-DRUNK LOVE*, was gemessen an anderen Hollywoodkomödien der letzten Jahre wie *ALONG CAME POLLY* (42 Mio. \$), *MEET THE FOCKERS* (80 Mio. \$), *50 FIRST DATES* (75 Mio. \$) oder *HITCH* (70 Mio. \$) vergleichsweise wenig ist (vgl. [www.imdb.com](http://www.imdb.com)).
- 4 Aufgrund der Tatsache, dass die Regisseure der Filme in fast allen Fällen auch Autoren oder Co-Autoren des Drehbuchs sind bzw. im Falle von *BEING JOHN MALKOVICH*, *ADAPTATION.* und *ETERNAL SUNSHINE* eng mit Charlie Kaufman zusammengearbeitet haben, entsprechen sie dem Verständnis des Autorenfilmers nach der *politique des auteurs* (vgl. Astruc 1948).
- 5 Michel Gondry ist 1963 geboren, Wes Anderson wie Spike Jonze 1969, Paul Thomas Anderson 1970, Sophia Coppola 1971 und Zach Braff 1975. (vgl. [www.imdb.com](http://www.imdb.com)).

Bei einem Blick auf die Credits fällt nicht nur auf, dass jeder dieser Autorenfilmer häufig dieselben Mitarbeiter um sich gruppiert, sondern auch, wie viele Überschneidungen es zudem unabhängig von der Regie zwischen den Produktionsteams der verschiedenen Filme gibt. Bill Murray spielt in allen drei Anderson-Filmen sowie in *LOST IN TRANSLATION*; Brian Cox hat Nebenrollen in *RUSHMORE* und *ADAPTATION*. Jon Brion lieferte für *ETERNAL SUNSHINE* und *PUNCH-DRUNK LOVE* den Soundtrack. Lance Acord zeichnet für die Kameraarbeit in *BEING JOHN MALKOVICH*, *ADAPTATION*. und *LOST IN TRANSLATION* verantwortlich, K.K. Barrett für das Szenenbild in *ADAPTATION*. und *LOST IN TRANSLATION*. Abgesehen von diesen Parallelen verbinden die Beteiligten auch familiäre und freundschaftliche Bezüge.<sup>6</sup> Im Hinblick auf vergleichbare Produktionsbedingungen und den offensichtlichen künstlerischen Austausch erscheint es legitim, hier von einer neuen Strömung im Hollywoodkino zu sprechen.

*Drittens* – und dies ist unabhängig von den Produktionsumständen der entscheidende Anlass, diese Filme unter einem Begriff zu subsumieren, – sind ihre Motivik und Ästhetik beispielhaft für eine besondere Spielart der Komödie, die sich als eine Art Genre oder Subgenre beschreiben lässt und nicht unbedingt das Gesamtwerk der genannten Regisseure umfasst. Diese dritte Ebene ist es, auf der die ‚Melancholische Komödie‘ im Folgenden über generische Charakteristika bestimmt werden soll.

Die Vorstellung von ‚Genre‘ erweist sich im alltäglichen Sprechen über Film so weit verbreitet und brauchbar wie problematisch. Genreformeln ermöglichen seit der klassischen Ära v.a. im Mainstreamkino Hollywoods die Standardisierung der arbeitsteiligen Produktion und erlauben über konventionalisierte Produktversprechen die gezielte Vermarktung von Filmen. Der Filmwissenschaft dient die Kategorisierung von Filmen zur Organisation des Analysematerials, dem Kritiker gibt sie Möglichkeiten zur Einordnung und zu Vergleichen an die Hand, über die er den Leser orientieren kann. Für den Zuschauer bedeuten Genreschemata nicht nur eine Entscheidungshilfe bei der Auswahl eines Films, sie leiten auch seine kognitive und emotionale Verarbeitung während des Rezeptionsprozesses. Genretypologien zeigen, wie heikel weil vielgestaltig deren Definitionen häufig sind, zumal Indika-

6 Sofia Coppola ist die Kusine sowohl von Nicolas Cage als auch von Jason Schwartzman, außerdem war sie mehrere Jahre mit Spike Jonze verheiratet. Im Abspann von *LOST IN TRANSLATION* dankt sie u.a. Wes Anderson. In einem Interview spricht Regisseur Alexander Payne, nach Mottram ebenfalls ein „Sundance Kid“, von einer freundschaftlichen Beziehung dieser neuen Hollywoodgeneration, die er als „the Class of ’99“ (Gritten 2005) bezeichnet – dem Jahr, das für die meisten der Regisseure den Durchbruch bedeutete. (In diesem Jahr kamen *MAGNOLIA* (P.T. Anderson), *THE VIRGIN SUICIDES* (Coppola) und *BEING JOHN MALKOVICH* (Jonze/Kaufman) in die Kinos. Wes Andersons *RUSHMORE* lief Ende 1998 in den USA an.)

toren ganz unterschiedlicher Ebenen die Zugehörigkeit bestimmen: Handlungsort, -zeit und eine hochgradig stereotypisierte Ikonografie beim Western, die narrative Funktion diegetischer Musik beim Musical, die intendierten Zuschaueraffekte bei der Komödie, beim Thriller oder beim Melodrama usw. Uneindeutigkeiten bei der Zuordnung einzelner Filme liegen in der Natur dieser diffusen Kriterien, die Vermarkter wie Kritiker häufig zu Subgenre-Betitelungen anregen, bei denen verschiedene Merkmalsebenen kombiniert werden.<sup>7</sup>

Die ‚Melancholische Komödie‘ ist vorerst nur im weitesten Sinne als ‚Genre‘ zu verstehen, nämlich als Bezeichnung für eine Reihe von Filmen, die sich über bestimmte Gemeinsamkeiten zusammen gruppieren lassen.<sup>8</sup> Schließlich kann im Sinne eines filmhistorischen Genreverständnisses erst ein „praktisch wirksame[s] Genrebewußtsein [...] dafür [sorgen], daß das Konzept ‚Genre‘ sowohl bei der Filmproduktion als auch bei der Rezeption als Orientierungsgröße funktioniert“ (Schweinitz 1994: 113). Da die Filme in einer bestimmten Zeitspanne realisiert wurden, könnten sie als vorübergehender *cycle*<sup>9</sup> innerhalb der Komödie betrachtet werden. Allerdings wurde dieser nicht von einem bestimmten Studio bewusst kreiert, um nach dem Modell erfolgreicher Einzelfilme lukrative Folgeproduktionen zu schaffen (vgl. Altman 1999: 54ff.). Die Benennung folgt also keiner historischen oder ökonomischen Logik, sondern vor allem wirkungsästhetischen Kriterien. Gleichwohl ist diese Klassifizierungsmaßnahme nicht reiner Selbstzweck. Vielmehr könnte diese Hilfskonstruktion im Anschluss als Anknüpfungspunkt für weiterführende Überlegungen dienen, z.B. für Fragen einerseits nach der Verortung der Tendenz innerhalb der Entwicklung der Hollywoodkomödie und andererseits nach ihrer Positionierung gegenüber anderen Phänomenen zeitgenössischer Kunst und Kultur, ihrer soziokulturellen Bedingtheit usw. Zudem schließt diese Vorgehensweise an verschiedene Bemühungen um eine generelle Neukonzeptualisierung des Genrebegriffs an, die zeigen, auf welch unterschiedliche Weise solcherart Typologien fruchtbar gemacht werden können.<sup>10</sup>

7 Beispiel wäre eine Bezeichnung wie Teen-Horror-Komödie für Filme wie *SCREAM* (USA 1996, Wes Craven) und *THE FACULTY* (USA 1998, Robert Rodriguez), die Personal, Wirkung und Struktur zugleich benennen.

8 „The word ‚genre‘ generally just means a category or a set of categories used to describe some general features in works of fiction“ (Grodal 1997: 162).

9 Allerdings um einen *cycle*, der abweichend von der üblichen Bedeutung des Wortes nicht von einem bestimmten Studio bewusst kreiert wurde, um nach dem Modell erfolgreicher Einzelfilme lukrative Folgeproduktionen zu schaffen (vgl. Altman 1999: 54ff.).

10 Zum Beispiel prägte Stanley Cavell für sieben zwischen 1934 und 1949 entstandene Hollywoodfilme die Genrebezeichnung „comedy of remarriage“, die in seinen Augen die endgültige Manifestation des Tonfilms als Kunst darstellen (vgl. Cavell 1991); Linda Williams fasst unter den Begriff der ‚Body Genres‘ Filme, deren Kernziel sie visuell wie narrativ in der Darstellung emotionalen Exzesses und seines