



Die Fee, der Nachtportier und das Baby

Das Slapstick-Märchen LA FÉE als Kommentar zu Körperkomik und Gender

Bettina Henzler, Berlin

„Comedy is a man in trouble“ – dieses Zitat von Jerry Lewis legt nahe, dass die (Anti-)Helden des Slapstick, die sich gegen die Widrigkeiten der Welt behaupten, ihr mal mit Missgeschick, mal mit akrobatischem Geschick begegnen, Männer sind.¹ Auch die zeitgenössische Forschung ist sich darin einig, dass weibliche Hauptfiguren im Slapstick nur selten vorkommen: Slapstick-Komikerinnen – wie Mabel Normand oder Coleen Moore – sind nicht in den Kanon der berühmten Slapstick-Komiker eingegangen. Dies liegt, so die wiederholt geäußerte These, an der Diskrepanz zwischen der Körperkomik und Weiblichkeitsbildern, die die westliche Kulturgeschichte und die Geschichte des Kinos bestimmt haben.

Die zeitgenössische Komödie LA FÉE (2011) bricht mit diesem Tabu, indem sie der männlichen Hauptfigur eine ebenbürtige Partnerin an die Seite stellt und indem sie weibliche Körpererfahrungen wie Schwangerschaft und Geburt zum Motiv des Slapstick macht. Ich möchte im Folgenden aufzeigen, wie LA FÉE in seinen Slapstick-Performances das Verhältnis von Slapstick und Gender thematisiert, und dabei die Frage verfolgen, worin die in der Forschungsliteratur behauptete Unvereinbarkeit des Slapstick mit filmischen Konventionen der Weiblichkeitsdarstellung liegt. LA FÉE ist einer von bisher vier abendfüllenden Spielfilmen des belgisch-kanadischen Komikerpaars Fiona Gordon und Dominique Abel. In den ersten drei Filmen² haben Abel/Gordon bereits – wie ihre erklärten Vorbilder Charles Chaplin und Jacques Tati – unverwechselbare Figuren geschaffen, die von Film zu Film wiederkehren, selbst wenn sich die Geschichten, Rollen und Settings ändern. Sie spielen in allen Filmen ein Paar, dessen Liebe in einer Krise auf die Probe gestellt wird oder das sich gegen äußere Widrigkeiten behaupten muss: In L'ICEBERG ist es die Sehnsucht der Frau nach dem Nordpol, die sie aus dem kleinbürgerlichen Leben ausbrechen lässt. In RUMBA ist

¹ Zitiert nach Alan Dale, der sein Buch zum Slapstick mit *Comedy is a man in trouble* betitelt hat (Dale 2000).

² Der neueste Film PARIS PIEDS NUS startet 2016.

es ein Unfall, bei dem die Frau ein Bein und der Mann den Verstand verliert – was die gemeinsame Begeisterung für den Rumba-Tanz gefährdet. In *LA FÉE* schließlich muss sich das Liebespaar Dom und Fiona erst kennenlernen und in der zweckrationalen, ökonomische Realität des zeitgenössischen Le Havre einen Platz für das Glück zu zweit finden. Wie die berühmten Slapstick-Stars der Stummfilmzeit kommen auch Abel und Gordon von der Bühne, wo sie seit den 1980er Jahren ihre Komik in Interaktion mit dem Publikum entwickelten, bevor sie in den 1990er Jahren erste Kurzfilme produzierten und schließlich 2005 mit dem Regisseur Bruno Romy ihren ersten abendfüllenden Spielfilm produzierten (Hoyd 2010: 47). Ihre Referenz auf den Stummfilm-Slapstick zeigt sich im Fokus auf den Körper des Darstellers bei weitgehendem Verzicht auf die Sprache als Quelle der Komik sowie im Einsatz von einfachen Tricktechniken des analogen Films, die die Wahrnehmung des Publikums täuschen.

Slapstick kann in zweierlei Hinsicht verstanden werden. Zum einen handelt es sich um eine Form der *Komödie*, die in der Stummfilmzeit ihre Blüte als populäres Genre hatte und nach dem Einzug des Tonfilms und sprachbasierter Komödienformate bis auf wenige Ausnahmen ihr Ende fand.³ Zum anderen handelt es sich, dem Begriff des Slapstick entsprechend,⁴ um eine Form des *Gags*, die Körperkomik, welche die Slapstick-Filme prägte und nach der Stummfilmzeit in verschiedenen anderen Genres (u.a. der Screwballcomedy oder TV-Comedy-Serien) weiter existierte. Abel/Gordon können in eine Reihe mit den französischen Slapstick-Künstlern Jacques Tati und Pierre Etaix gestellt werden, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Tradition der Slapstick-Komödie auch im Tonfilm fortsetzten. Diese Regisseure und Performer beziehen sich mit einem cinéphilen Gestus auf die Stummfilmtradition. Ihre Filme können als eine Reflexion des Slapstick verstanden werden, da sie an die Slapstick-Tradition anknüpfen, diese zitieren und weiterentwickeln.

1. Zur Frau im Slapstick

„Hollywood slapstick has tended to revolve around the activity of a central male figure, with women often serving as little more than comic props.“ (Clayton 2007: 154) So bringt

³ Natürlich gab es auch im Tonfilm Hollywoods weiterhin Slapstick-Stars wie Jerry Lewis und die Marx Brothers, zudem haben auch Stummfilmstars wie Stan Laurel und Oliver Hardy oder Charles Chaplin weiterhin Tonfilme gedreht. Allerdings sind dies eher Ausnahmereischeinungen. Das Slapstick-Genre wird in der Sekundärliteratur durchgehend in der Stummfilmzeit verortet. So macht beispielsweise Brent Maddock erst in Jacques Tati einen ebenbürtigen Nachfolger der Stummfilmkomiker aus (Maddock 1984: 9f.). Ein Charakteristikum des frankophonen Slapstick scheint mir das in den Filmen verhandelte Bewusstsein von Filmgeschichte zu sein. Die Filme von Abel/Gordon gehören eher in den Arthausbereich, sie sprechen ein filmgeschichtlich geschultes, cinéphiles Publikum an. *LA FÉE*, eine Produktion von MK 2, erreichte in Frankreich rund 90 000 Zuschauer.

⁴ Slapstick bedeutet im Deutschen „Pritsche“. Das ist ein Instrument, mit dem Clowns Schläge austeilen, die – obwohl keiner getroffen wird – laut klatschen. Der Begriff des Slapstick beinhaltet gleichermaßen die Dimension der körperlichen Auseinandersetzung wie die anarchistische Lust an der Regelverletzung. Es handelt sich um eine Komik, die bereits lange vor dem Kino im Zirkus und Vaudeville existierte, aus dem sich die Stummfilmkomödien entwickelt haben. Dale führt ihn bis auf das antike griechische Theater zurück (Dale 2000: 1).

Alex Clayton in *The Body in Hollywood Slapstick* die Seltenheit von weiblichen Slapstick-Figuren auf den Punkt. Seine Vermutung lautet, dass die Körperkomik, die den Kontrollverlust ebenso wie die akrobatische Geschicklichkeit inszeniert, Idealbildern der begehrten Frau grundlegend entgegensteht: „the dominant ideal of feminine beauty [...] seems fundamentally at odds with the clumsiness, contorsions and spectacular activity that characterize the slapstick body.“ (Clayton 2007: 146) Er ist sich darin mit anderen Autor*innen einig, die in ihren Publikationen weiblichen Slapstick-Figuren jeweils nur ein Kapitel widmen, ohne sie systematisch in ihre Ausführungen zum Slapstick einzubeziehen (Dale 2000: 92-131, Clayton 2007: 145-167, Bilton 2013: 137-154, Ellenbürger 2015: 153-192), sie beziehen sich dabei auf ganz unterschiedliche Künstlerinnen, ebenso wie auf das Crossdressing männlicher Schauspieler.⁵

Dale verweist beispielsweise darauf, dass es im Slapstick zahlreiche komische Nebendarstellerinnen gibt. Sie werden meist von Frauen gespielt, die nicht den gängigen Schönheitsidealen entsprechen. Weibliche Hauptfiguren, auf die sich das Begehren der Slapstick-Helden richtet, sind dagegen ebenso wie die Mütter der Helden (anders als die Stiefmütter) nur selten Angriffspunkte der Komik. In Bezug auf Frauenrollen scheinen das Komische und das Begehrte unvereinbar (Dale 2000: 98ff.). Als herausragende Ausnahme befassen sich Dale und Clayton bezeichnenderweise mit der Performance von Katherine Hepburn in *BRINGING UP BABY*, einer Screwballcomedy, also einem Genre des Tonfilms, das den Geschlechterkampf wortgewandter Helden und Heldinnen inszeniert (Clayton 2007: 150ff., Dale 2000: 125ff.).

Bilton widmet sich dagegen der Komikerin Mabel Normand, einer Ausnahmeerscheinung der Stummfilmzeit. Als Star in den Komödien der Keystone Studios verkörperte Normand die attraktive Partnerin männlicher Slapstick-Stars wie Charles Chaplin und Fatty Arbuckle und wurde wie diese in Kämpfe, *pratfalls* und dynamische Akrobatik verwickelt. Allerdings geschah dies in einem deutlich geringeren Maße als ihre männlichen Partner, seltener als komische Figur und vor allem in vollkommen divergenten Rollen, in denen sie mal als moralische Instanz, mal als Chaotin, mal als Kriminelle, mal als schönes Objekt des Begehrens auftritt (Bilton 2013: 144). Dass Normand, anders als Komiker wie Keaton oder Chaplin, keine unverwechselbare Slapstick-Figur entwickelte, führt Bilton unter anderem auf die widersprüchlichen Anforderungen (des Publikums, der Filmproduzenten) an weibliche Schauspielerinnen sowie auf die Widersprüche zwischen der im Vaudeville entwickelten Slapstick-Komik und der sich in Hollywood herausbildenden Filmästhetik zurück, die Frauen zum Objekt des Blicks stilisierte (Bilton 2013: 149). „Mabel embodies the impossibility of the female clown and paradoxically makes this her central joke.“ (Bilton

⁵ Neben den bereits erwähnten Schauspielerinnen Coleene Moore und Mabel Normand, werden u.a. Gloria Swanson, Beatrice Lillie, Marion Davies, Betty Balfour, Mary Pickford genannt. Die Disparität der Ansätze deutet darauf hin, dass die weibliche Figur im Slapstick bisher nicht systematisch erforscht wurde.

2013: 151)⁶ Slapstick stellt einen Angriff auf die Normen und Werte der bürgerlichen Kultur Amerikas Anfang des 20. Jahrhunderts – der sogenannten *genteel culture* – dar. Dieser wird aber meist über männliche Helden ausagiert. Frauenfiguren repräsentieren dagegen diese Werte als Ehefrau oder als heiratsfähiges Mädchen, die mit der Institution der Ehe auch den Eintritt in die Gesellschaft verlangen oder versprechen. Daher war es laut Bilton tabu, dass Frauenfiguren selbst die gesellschaftlichen Normen subvertieren: „Women could act as markers of these ideals, marking social acceptance and rehabilitation, but to actively disrupt such codes appears a ‚desecration of her sex‘ and thus implicitly a step too far [...].“ (Bilton 2013: 148)

Ellenbürger erweitert diese Perspektive, indem sie auch soziologische und psychologische Forschungen aus den 1970er bis 1990er Jahren hinzuzieht, um die grundsätzliche Diskrepanz der sozialen Rolle von Frauen (in westlichen Kulturen) und dem im Slapstick inszenierten „Verlust der Würde“ aufzuzeigen (Ellenbürger 2015: 172).⁷ Dementsprechend wäre Körperkomik – weit über die filmgeschichtliche Epoche des Stummfilms hinausgehend – eine ‚Sache der Männer‘.

Die Seltenheit von weiblichen Slapstick-Stars wird in der Forschung somit in dreierlei Weise begründet: mit Bezug auf zeitgenössische Weiblichkeitsbilder und Genderzuschreibungen, mit Bezug auf Begehrensstrukturen, die in den Filmen inszeniert werden (und die sozialen Geschlechterverhältnisse bestimmen) und mit Bezug auf narrative und ästhetische Konventionen des (Hollywood-)Kinos, die von solchen Begehrensstrukturen mitgeprägt wurden. Ich werde mich in der folgenden Analyse auf die beiden zuletzt genannten Punkte beziehen und die Inszenierung von Gender in *LA FÉE* als eine Bearbeitung der von Clayton formulierten Spannung zwischen Slapstick-Komik und Inszenierungen des weiblichen Körpers untersuchen.

2. Die Geschlechterkonstellation: Verlieben – Begehren

LA FÉE ist eine Mischung aus Märchen, Tanzfilm und Slapstick-Komödie, in der Fiona, eine selbsternannte Fee, dem Nachtportier Dom die Erfüllung von drei Wünschen in Aussicht stellt und damit für (erotische) Verwicklungen sorgt. Die Figur der Fee Fiona ist mehrfach kodiert: Sie ist – nach der Logik des Märchens und der romantischen Komödie – die Frau (bzw. die Prinzessin), auf die sich das Begehren des Helden richtet. Er muss die Hindernisse auf dem Weg zu ihr überwinden, um das Glück zu zweit zu erreichen (vgl.

⁶ Analog macht auch Claudia Preschl Konventionen des sich in Europa in den 1920er Jahren etablierenden abendfüllenden Spielfilms als Hindernis für weibliche Komikerinnen aus. Preschl zufolge boten die kurzen subversiv-anarchistischen Formate im europäischen Kino der 1910er Jahre, die sie als Grotteske bezeichnet, eine Bühne für zahlreiche Komikerinnen, die dann aber mit der Entwicklung des abendfüllenden Formats mit seiner Zentrierung auf einzelne Charaktere und „bürgerlich-patriarchale Familienkonflikte“ verschwanden (Preschl 2008: 70).

⁷ Ellenbürger präzisiert nicht die konkreten gesellschaftlichen und historischen Kontexte, auf die sich ihre Feststellungen beziehen.

Dale 2000: 124). Sie ist aber als Fee auch diejenige, die dem Helden bei seiner Suche Hilfe leistet und die seine Wünsche überhaupt erst in ihm weckt. Schon die narrative Grundkonstellation des Films gibt damit eine aktive Rolle der weiblichen Figur vor. Nicht zuletzt ist der Kontrast zwischen der (in unserer Imagination angesprochenen) Märchenwelt und dem in der Gegenwart Le Havres angesiedelten Slapstick eine Quelle der Komik. Denn Fiona ist – wie man erst im Nachhinein erfährt – aus einer psychiatrischen Klinik entflohen, in der ihr der Glaube, eine Fee zu sein, ausgetrieben werden soll.

Dieser Kontrast zwischen dem im Titel angedeuteten Märchen und den Figuren zeigt sich insbesondere auch in einem *running gag* des Films: Doms unangemessener Reaktion auf Fionas wiederholtes Angebot, seine Wünsche zu erfüllen. Bei der ersten Begegnung interessiert sich Dom nicht für das Angebot der Fee, die ihn dabei stört, sein Abendbrot vor dem Videorekorder zu genießen. Später wünscht er sich „einen Motorroller und Benzin auf Lebenszeit“. In beiden Fällen setzt er auf die Befriedigung seiner momentanen (körperlichen und imaginären) Bedürfnisse. Der Wunsch nach „Benzin auf Lebenszeit“ deutet zwar eine vorausschauende Planung an, wird aber spätestens, wenn der von Fiona beschaffte Benzintank explodiert, ad absurdum geführt. Dies entspricht dem von André Bazin in Bezug auf Chaplin beschriebenen Verhältnis des Slapstick-Helden zur Zeit, dessen Tendenz, „den Moment niemals zu überschreiten“.⁸

Komik entsteht hier aus dem Kontrast zwischen dem Verharren des Slapstickhelden in den banalen materiellen Notwendigkeiten der Gegenwart und dem vom Märchen nahegelegten Anspruch auf die Ewigkeit. Nachdem sich die beiden ineinander verliebt haben, wird Dom jedesmal, wenn Fiona ihn fragt: „Was ist Dein dritter Wunsch?“ („C'est quoi, ton troisième souhait?“), antworten: „Ich weiß nicht“ („Je sais pas“) – und das auch in den prekärsten Situationen, wenn sie von den Hütern des Gesetzes verfolgt werden oder gerade in den Abgrund stürzen. Mit Fiona zusammen scheint er wunschlos glücklich. Von ihr getrennt, muss er einen Weg zu ihr finden. Als Fiona wieder in der psychiatrischen Klinik gefangen ist, eilt Dom auf seinem Moped zur Rettung. Das Märchenmotiv der Wunscherfüllung gibt somit – trotz seines Dysfunktionierens im Detail – die Grundstruktur der Handlung vor. Es geht um die Überwindung einer Kluft zwischen den Liebenden, um das Streben nach Glück in der Zweisamkeit. Und es geht auch um eine Verzauberung durch Liebe, die den ökonomischen und institutionellen Ordnungen der Gesellschaft entgegensteht.

Wie wird nun diese Beziehung des Paares, das Begehren, das sie aneinander bindet, inszeniert? Und welche Rolle spielen dabei Genderzuschreibungen, die wir unter anderem aus dem Märchen kennen? Zunächst einmal ist festzuhalten, dass – anders als Liebespaare im Märchen – weder Dom noch Fiona als Idealbilder ihres Geschlechts in Erscheinung treten. Beide sind nicht mehr jung, eher unvoreilhaft gekleidet, nicht für einen Blick ‚hergerichtet‘.

⁸ „C'est que Charlot y pousse jusqu'à l'absurde sa tendance fondamentale à ne pas dépasser l'instant.“ (Bazin 1958: 101)

Wie im Stummfilm-Slapstick oder auch bei Tati verkörpern die beiden gesellschaftliche Randfiguren, denen kein gesellschaftlicher Aufstieg (zur Macht, zum Reichtum) vorbehalten ist: „Clowns are people who are powerless in a world that dominates them, people who are too slow in a world where you need to move fast, people who don't have an attractive physique in a world where everyone must look good.“ (Dominique Abel zit. n. Hoyd 2010: 50) In ihren Performances spielen sie die Diskrepanz zwischen den Figuren und kulturellen Idealbildern der Weiblichkeit und Männlichkeit aus. Beispielsweise wenn in der Eingangsszene Dom auf dem Weg zur Arbeit, völlig durchnässt, von Plastiktüten nur mäßig gegen den Regen geschützt, mit seinem Fahrrad kämpft, dessen Kette immer wieder abspringt, und es schließlich entnervt auf seinen Rücken hievt. Oder wenn Fiona beim ersten Zusammentreffen der beiden in Sportkleidung mit ungekämmten Haaren auftritt und wie eine Kampfsportlerin agiert.

Das erste Zusammentreffen gestaltet sich dementsprechend nicht wie eine Liebe auf den ersten Blick. Als Fiona in dem Hotel, in dem Dom als Nachtportier arbeitet, erstmals aufkreuzt und ihm die Erfüllung dreier Wünsche in Aussicht stellt, fühlt sich Dom beim Abendessen nur gestört. Die Liebe kommt erst später auf, nachdem Dom, der mit dem Sandwich auch den Deckel der Ketchup-Flasche verschluckt hat und mit dem Atem ringt, von Fiona aus der Todesgefahr befreit wird. Diese Rettung kehrt die Subjekt-Objekt-Konstellation um, die laut Clayton die männlichen und weiblichen Rollen im Slapstick charakterisiert. Dom schnappt nach Luft, sein Körper versteift sich, wird zu einem leblosen Objekt, das Fiona mit eher unsanften Bewegungen traktiert, um die 'Blockaden' zu lösen und ihn wieder zu beleben. Erst hievt sie ihn auf den Tisch und stößt mit einem Anlauf ihren Kopf in seinen Magen, dann massiert sie den erschöpft am Boden liegenden Dom, indem sie mit ihren Füßen auf ihm balanciert.

Der Kontakt zwischen den beiden wird dabei nicht über die Körperteile hergestellt, die in Filmen üblicherweise Liebesbegegnungen andeuten und erotisch markiert sind: also gegenseitige Blicke und Berührungen durch Hände oder Mund. Ganz im Gegenteil: Fionas Kopf stößt in Doms Bauch, ihre sichtbar dreckigen Füßen treten auf seinem Rücken. In diesen Anordnungen entsteht Liebe nicht über den Anblick des Anderen, also als ein Begehren, das laut psychoanalytischer Theorie auf (Ideal-)Bildern des Anderen und damit auf „Verkennung“ beruht.⁹ Liebe entsteht vielmehr – der Slapstick-Komik entsprechend – durch handfesten Körperkontakt und durch die Befriedigung konkreter physischer Bedürfnisse.

⁹ Siehe dazu beispielsweise Klaus Theweleits Ausführungen in *Objektwahl* (1990): Freud zufolge beruht Liebe auf Idealbildern des Anderen. Das geliebte Objekt verkörpert das, was man haben möchte, oder das, was man sein möchte. „Liebesheirat ist eine Art Wahnsinn, sagt Freud. Ein Wahn, der aber Regeln folgt. Die Grundregeln sind leicht anzugeben: anstelle des üblichen Erkennens der Realität nach bestimmten Erfordernissen des Realitätsprinzips steht hier eine Verkennung (eine Schädigung des Ichs, sagt Freud), eine grundsätzliche Verkennung des Liebesobjekts, deren Hauptzug die maßlose Überschätzung des geliebten Objekts ist, insbesondere eine Sexualüberschätzung des Objekts und seine Idealisierung; es folgt eine Identifizierung des Verkennenden mit diesem überschätzten Verkannten, genauer, mit dieser Verkannten, denn es handelt sich im Prinzip um ein männliches Verfahren.“ (Theweleit 1990: 14).

Die Lockerung der Versteifung und der körperlichen Blockade gewinnt damit eine sexuelle Dimension. Zugleich wird mit den Schönheitsidealen in den Köpfen der Zuschauer gespielt. Wenn Fiona bei der ‚Fuß-Massage‘ von Dom kurzzeitig die Figur des Spitzentanzes andeutet, evoziert sie die Grazie einer Balletttänzerin oder auch die ‚körperlose‘ Leichtigkeit einer Fee. Die Vorstellung von Feen als „Geisterwesen“ im Märchen, die „von besonderer Schönheit und Heiterkeit und alterslos“ sind und „den Menschen Glück [bringen]“, steht dabei in einen komischen Kontrast zu Fionas glanzlosem Äußeren und ihrem ruppigen Auftreten. (Petzold 1995: 72f.) Dennoch erzielt Fiona auf ihre Weise eine magische Wirkung: auf Dom, der die Massage offenbar genießt, aber auch auf den Zuschauer, der einer Massagetechnik zuschaut, die sich den Gesetzen der Schwerkraft zu entziehen scheint.¹⁰

Die kulturelle bzw. filmische Konstruktion von Gender wird in dieser Szene somit nicht nur durch die Diskrepanz zwischen dem Slapstick-Körper und Schönheitsidealen sowie durch die performative Umkehrung von Geschlechterrollen thematisiert. Sie zeigt sich auch in der Blickanordnung. Die – in der psychoanalytischen Filmtheorie herausgestellte – Konstellation des begehrenden männlichen Blicks auf die Frau als erotisches Schauobjekt wird hier offensichtlich unterlaufen. Und zwar sowohl auf Figurenebene als auch auf Ebene des Zuschauers. Laura Mulvey hat auf die voyeuristische Dimension der (im klassischen Hollywood-Kino üblichen) Fragmentierung des weiblichen Körpers in Detailaufnahmen verwiesen, die den dreidimensionalen Handlungsraum durch ein zweidimensionales Bild, das Bild der weiblichen Schönheit, ersetzt (Mulvey 2003: 398).

LA FÉE verweigert jedoch diese Blickkonstellation, indem – wie im Slapstick üblich – Totale und Halbtotale der im Raum agierenden Körper dominieren. In der Massagesituation sind die Füße der Fee als Detail zu sehen, sie ragen aber in eine amerikanische Einstellung des am Boden liegende Dom hinein, die gewissermaßen zur Bühne ihrer Aktivität wird. Zwar stellt auch die Slapstick-Performance einen ‚Schauwert‘ dar, der den narrativen Fortgang unterbricht (Gunning 2010). Aber die Verbindung von körperlicher Akrobatik und Kontrollverlust durchkreuzt gleichermaßen Vorstellungen von der aktiven Erschließung des Raumes durch den ‚männlichen‘ Helden wie von der Frau als erotisches Bild, als passives Objekt des Blicks.

3. Die Herstellung von Gender: der weibliche Slapstick-Körper

Die Diskrepanz zwischen dem Slapstick-Körper und Weiblichkeitsbildern macht LA FÉE im weiteren Verlauf explizit zum Thema. Denn die Anfangs geschlechtlich wenig differenzierten Körper von Fiona und Dom verwandeln sich im Zuge der Verliebtheit in Mann und Frau. Die Zuschauer wohnen gewissermaßen der performativen Herstellung von Geschlecht bei, und zwar im Wesentlichen über die äußere Erscheinung. Bei Dom verläuft diese Verwandlung unspektakulär, indem er zum ersten Rendezvous in Jackett erscheint

¹⁰ Hier wird filmisch mit einem einfachen Trick gearbeitet: die Kamera zeigt uns nur die Füße und kaschiert damit eventuelle Hilfsmittel, an denen die Darstellerin sich festhält.

und sein Fahrrad durch das von der Fee gewünschte Moped ersetzt wird, auf dem sie künftig zu zweit fahren können. Die Verwandlung von Fiona wird dagegen als Performance eines komischen Ankleidungsprozesses vorgeführt. Sie klaut sich die notwendigen Utensilien – Kleid, Schuhe und Schminke – aus verschiedenen Geschäften und kleidet sich noch auf der Flucht vor den Bestohlenen ein.

Dabei wird das Motiv der Füße wieder aufgegriffen, die in der zuletzt besprochenen Szene noch nackt waren und nun in hochhackige Schuhe gesteckt werden. Der Blick auf den weiblichen Unterschenkel im hochhackigen Schuh gehört zum gängigen Repertoire erotischer Weiblichkeitsdarstellung im Film – wie sie beispielsweise François Truffauts *VIVEMENT DIMANCHE* vorführt, wenn die weibliche Hauptfigur vor dem Kellerfenster auf- und abgeht, um die Blicke des im Keller eingeschlossenen Mannes auf ihre Beine zu lenken. Wie bereits ausgeführt unterläuft die Massagesituation in *LA FÉE* jedoch diese Blickkonstellation, da die Füße dort zwar eine erotische Dimension im direkten Körperkontakt mit Dom haben, als Massageinstrumente, aber *nicht* als Blickfänger für die männliche Figur oder den Zuschauer auftreten.

In der Verkleidungsszene wird die Diskrepanz zwischen der Funktionslosigkeit des erotischen Fetischs (also seiner *alleinigen* Bestimmung als Blickobjekt) und der körperlichen Funktion der Füße weiter auf die Spitze getrieben. In einer Totalen sehen wir im Schuhgeschäft die Verkäuferin (zunächst noch allein), die in hochhackigen Schuhe von einem Bein aufs andere tritt, schließlich die offensichtlich unbequemen Schuhe auszieht, die Zehen streckt und sich zum Entspannen auf eine Stuhlreihe legt, wo sie von der eintretenden Fiona aufgeschreckt wird. Fiona lässt sich nacheinander zwei Paar Schuhe geben, die sie anprobiert: Das paar gelbe Pumps passt gut zu ihrem neuen mit bunten Blumen gemusterten blaugrundierten Kleid. In den Turnschuhen macht sie zur Probe ein paar Luftsprünge, bevor sie, in einer für die Käuferin wie für die Zuschauer überraschenden Wendung, blitzschnell aus dem Geschäft läuft – das Paket mit den gelben Schuhen in der Hand. Die die Verwandlung in eine schöne Frau erweist sich als umkehrbar. Die gelben Pumps können jederzeit gegen Turnschuhe ausgetauscht werden, die zum Weglaufen vor den Verfolgern viel besser geeignet sind. Fiona hat in ihren Turnschuhen einen offensichtlichen Vorteil gegenüber der Schuhverkäuferin, die ihr in Pumps hinterherläuft. Damit wird die prinzipielle Dysfunktionalität hochhackiger Schuhe, die ihnen eigene Fetichisierung des weiblichen Beins, ausgestellt und ironisch kommentiert.

Die anschließende slapstick-typische Verfolgungsjagd kehrt im Film in Variationen wieder. In einer Totalen sehen wir frontal Fiona (anfangs gemeinsam mit einem gleichzeitig fliehenden illegalen Einwanderer), die auf die Kamera zuläuft – hinter ihr die immer größer werdende Schar an Verfolgern: bestohlene Geschäftsleute, Wachleute, später auch Ärzte

und Polizisten.¹¹ Sie klagt auf dem Weg noch Schminkzeug aus der Auslage eines Schau- fensters, was die Zahl der Verfolger erhöht, und zückt den Spiegel, um sich die Lippen zu schminken. Der vom Laufen bewegte Körper ruckelt in der Nahaufnahme auf und ab, so dass das Schminken zum Kunststück wird, dessen Ergebnis wir aufgrund der Bewegung im Bild gar nicht wahrnehmen können. Die Unmöglichkeit dieser Geste in Verbindung mit dem Märchenmotiv des Spiegleins scheint wie ein ironischer Kommentar dazu, dass die Dynamik des Slapstick-Körpers mit der Etablierung eines schönen (Spiegel-) Bildes nicht vereinbar ist. Die im Slapstick ausgestellte Beweglichkeit scheint sich einer Fixierung in Bilder grundsätzlich zu widersetzen. Natürlich gehört (anmutige) Bewegung auch zu den gängigen Rollenmustern/Performanzen der attraktiven Frau – vielleicht am deutlichsten verkörpert in der Figur der Tänzerin (Ellenbürger 2015: 164). Aber diese Bewegungen dienen der (erotischen) Präsentation des Körpers, sie sind (kontrollierte) ästhetische Formationen. Man merkt ihnen gewissermaßen den ‚Schweiß‘ der Bewegung nicht an, weder den akrobatischen Kraftakt, noch die Gefahr einer unkontrollierten Körperreaktion, die gerade in den Stürzen der Slapstick-Figuren zum Ausdruck kommt:

[...] it isn't too much to say, that slapstick is a fundamental, universal, and eternal response to the fact that life is physical. Of the two components, body and soul, we have empirical proof of the first alone. It's the body that we can see interacting with physical forces and objects, and our intense exasperation that this interaction doesn't run smoother [...] stimulates the urge to tell a story in a slapstick mode. (Dale 2000: 11)

In LA FÉE wird diese physische Dimension des Slapstick von beiden Figuren, Dom und Fiona, ausagiert. Beide sind gleichermaßen Objekte und Subjekte der Ereignisse/Handlung. Denn die eingangs beschriebene Konstellation kehrt sich im Verlauf des Films auch um. Nicht nur Fiona muss den nach Luft ringenden, versteiften Körper von Dom wiederbeleben, sondern auch Dom muss später die von einer Überdosis an Medikamenten betäubte Fiona wach rütteln, um sie aus der psychiatrischen Klinik zu befreien. Er handhabt sie dabei wie eine leblose Puppe. Die Brüste werden zu Haltegriffen, mit denen er den entgleitenden Körper festhält. Diese ‚Zweckentfremdung‘ eines eigentlich erotisch konnotierten Körperteils ist ebenfalls eine wiederkehrende Quelle des Gags in LA FÉE. Die Körperteile, die das Kleid besonders wirkungsvoll zur Schau stellen, Brust, Po und Beine, werden umfunktioniert – sie dienen teils als Objekte für den Zugriff anderer (z.B. der Krankenschwester, die Fiona eine Spritze setzt), teils als Akteure der Handlung.

Diese doppelte Funktion des weiblichen Körpers führt der dramatische Höhepunkt des Films besonders eindrucksvoll vor. Dom und Fiona verfolgen darin ihr neugeborenes Baby, das sie versehentlich auf der Kühlerhaube eines Autos abgelegt haben. Als das Auto

¹¹ Auch dieses ‚Leitmotiv‘ kann als eine Reflexion des Slapstick-Films verstanden werden. Die Verfolgungsjagd gehört zu den genretypischen Formen, die hier aber weniger in mit spannungsgeladenen, akrobatischen Stunts als in der symbolischen Dimension ausgestellt wird: Sie verweist auf den Verstoß gegen Gesetze bzw. den gesellschaftlichen Ausschluss der Slapstick-Figur (Dale 2000: 7).

wegfährt, holen sie es mit ihrem Moped ein und versuchen, auf der Fahrt das Baby zu greifen, das fröhlich auf dem Auto hin- und her rutscht. Fiona gelingt es irgendwann, einen Fuß auf die Kühlerhaube zu setzen. Die Verlangsamung des Mopeds zwingt sie daraufhin zur Grätsche, die sie mit je einem Bein auf dem Moped und auf dem Auto vollzieht. Der Blick unter den Rock bzw. das Hochrutschen des Rockes hat in dieser Performance seine erotische Aufladung verloren, für die das berühmte Bild von Marilyn Monroe mit wehendem Rock über dem Lüftungsschacht aus *THE SEVEN YEAR ITCH* zur Ikone geworden ist. Denn diese Performance eines Kontrollverlust und einer Kraftanstrengung zeigt uns den Körper nicht als zu enthüllendes Geheimnis, sondern eher als einen Körper bei der Arbeit.¹² Fiona ist – wie Buster Keaton oder Charles Chaplin – der Eigendynamik der Maschinen unterworfen und bewältigt diese Fremdbestimmung in einer akrobatischen Meisterleistung.¹³

Clayton hat auf diesen Dualismus des Slapstick-Körpers hingewiesen, der gleichermaßen Objekt und Subjekt des Handelns ist: „[...] at once an object within the world [...] and a subject action on the world [...]“. Mit Bezug auf die phänomenologischen Theorie von Maurice Merleau-Ponty weist er nach, dass dadurch eine existentielle Grundbedingung des Menschseins artikuliert wird: insofern der Mensch als handelndes Subjekt auf die Welt einwirkt und Autonomie anstrebt, sich aber zugleich als Körper, als Teil der Materie, erfährt, deren Objekten und Kräften er ausgesetzt ist: „We might say that physical comedy also discovers this crucial feature of human embodiment, through comic manifestation's of the body's interactions with the world.“ (Clayton 2007: 147) Clayton betont auch, dass dieser Dualismus nur sehr selten den weiblichen Figuren im Slapstick zugestanden wird. Zwar werden sie zu „Requisiten“ (Clayton 2007: 154), zu Objekten der Aktionen männlicher Figuren, aber gerade die Kehrseite der Slapstick-Figuren, die sich in einer ständigen Bewegung gegen die Übermacht der Welt zur Wehr setzen, fehlt. Genau diese Logik durchkreuzt *LA FÉE*, indem er die existentielle Dimension des Slapstick-Körpers beiden Geschlechtern, Fiona und Dom, zugesteht.

4. Utopie der Gleichheit: Frau und Mann

Inszeniert *LA FÉE* die Herausbildung einer Geschlechterdifferenz als Folge des Begehrens, so vollzieht er auch eine Gegenbewegung: nämlich die utopische Angleichung und Verschmelzung der Körper. Gender wird dabei durch die Slapstick-Performance in zweierlei Hinsicht durchkreuzt: zum einen in Bezug zum biologischen Geschlecht, zum anderen in Bezug zu universellen physischen Grundbedürfnissen, die das später hinzukommende Baby verkörpert.

¹² Siehe dazu Ellenbürgers Studie zur Arbeit im Slapstick-Film (2015).

¹³ Zu Slapstick und Maschine siehe u.a. Gunning 2010, Bilton 2013.

In der Slapstick-Performance mit dem schwangeren Körper wird die biologische Differenz der Geschlechter ins Spiel gebracht, die das neugeborene Baby gewissermaßen bezeugt. Sie umfasst die Entdeckung der Schwangerschaft, erst durch Fiona, dann durch Dom, die Rettung Fionas aus dem Krankenhaus sowie eine Tanzperformance, die in die Geburt des Kindes mündet. Der schwangere Körper steht für die Reproduktionsfähigkeit und setzt die ‚primäre‘ Funktion des weiblichen Körpers als Objekt des männlichen Begehrens außer Kraft. Vermutlich ist dies ein Grund dafür, warum Schwangerschaft und Geburt, im Gegensatz zu Tod und Mord beispielsweise, bis heute verhältnismäßig selten im Kino zur Schau gestellt werden.

Allerdings wird dieser Bezug zur Biologie in *LA FÉE* umgehend durchkreuzt. Denn der Bauch, der Fiona in der psychiatrischen Klinik wächst, ist offenbar ein Ballon, der sich aufbläst – das sekundenschnelle Wachsen stellt die Künstlichkeit (und den Trick) gewissermaßen selbst zur Schau. Und kurz danach legt sich Dom ebenfalls einen Bauch zu, um als Onkel eines Insassen verkleidet in die Klinik eindringen und Fiona retten zu können. Als er sie, betäubt mit Medikamenten, auf ihrem Krankenbett liegen sieht, stellt er fest, dass ihr Körperumfang sich wie seiner geändert hat. Es folgt eine längere Performance, in der Dom Fiona vor seinen Bauch schnallt, um sie unter dem Mantel versteckt aus der Klinik schmuggeln zu können. Der Mann geht also gewissermaßen mit der Frau schwanger, die vom gemeinsamen Kind schwanger ist. Musste in der eingangs besprochenen Szene Fiona zur Kampfsportlerin werden, um Dom das Leben zu retten, so muss sich Dom dem schwangeren Körper anverwandeln, um Fiona zu befreien. Diese Performance kann als Ausdruck eines Glückszustands in der körperlichen Einheit gedeutet werden oder als eine Utopie der Liebe, in der beide zugleich Mann und Frau sind.

Diese Angleichung und Durchkreuzung von Gender wird in dem Film auf ganz unterschiedlichen Ebenen durchgespielt. Sie zeigt sich narrativ in dem bereits beschriebenen Rollentausch, wenn jede/r zum leblosen Objekt wird, das von dem/der anderen wiederbelebt und gerettet werden muss. Sie zeigt sich in visuellen Analogien, wenn beispielsweise beide den Motorradhelm als Kopfbedeckung tragen und auf dem Moped die unterschiedlichsten Positionen (wer fährt und wer gefahren wird) durchprobieren. Und sie wird auch in den Tanzeinlagen vorgeführt, die Abel/Gordon bereits in dem vorherigen Film *RUMBA* als ‚Oden‘ an die Liebe inszeniert haben.¹⁴ In *LA FÉE* ist die Zeugung ein Tanz auf dem Meeresgrund, in dem sich die beiden im Adam- und Eva-Kostüm begegnen, und mit einem Tanz auf dem Dach eines Hochhauses feiern sie ihre Wiedervereinigung, die in die Geburt ihres Kindes mündet. Diese Tanzszenen greifen die Gender-Performance eines Paartanzes auf, die auf ritualisierten, asymmetrischen Formationen beruhen (der Mann ‚führt‘ die

¹⁴ Bereits in dem vorherigen Film *RUMBA* haben Fiona Gordon und Dominique Abel ein Paar gespielt, das gemeinsam Rumba tanzt. Wie in *LA FÉE* sind auch in *RUMBA* die Tanzeinlagen Ausdruck der Liebe als ein Moment der Freiheit. Ein besonders schönes Beispiel hierfür ist die Szene in *RUMBA*, in der die beiden nach dem Unfall, der Fiona an den Rollstuhl fesselt, als Schatten ihre Körper verlassen, um wieder zusammen zu tanzen.

Frau), überführen sie in parallele Anordnungen (vor allem ein spiegelverkehrtes Wackeln mit der Hüfte) oder variieren sie in grafisch anmutenden Figuren, mit anrührend ungraziösen, eckigen Formen und Bewegungen. Auch die Tanzperformances thematisieren somit die Herstellung von Geschlecht und dessen Aufhebung in der konkreten Interaktion der Körper. In der Geburtsszene wird die performative Angleichung der Geschlechter auf die Spitze getrieben. Als bei Fiona die Wehen einsetzen und sie schreiend mit dem Liegestuhl zusammenbricht, beginnt auch Dom zu schreien, dessen Finger unter dem Stuhl eingequetscht wurde. Die Geburt wird in einer in die Tiefe gestaffelten Einstellung gezeigt, in der im Vordergrund Doms Finger verbunden wird und im Hintergrund Fiona das Baby zwischen ihren Beinen hervorzieht. Abgesehen davon, dass diese Anordnung den Tricktechniken geschuldet sein dürfte (das Baby muss Fiona Gordon vom Zuschauer ungesehen von hinter der Bühne gereicht werden) – fungiert sie doch auch als ironische Kommentierung der Geschlechterhierarchie im Film. Sie thematisiert die bis heute in der Mehrzahl der Filme vorhandene Zentrierung auf männliche Hauptfiguren und die vergleichsweise häufige Ausblendung grundlegender weiblicher Erfahrungen, wie Schwangerschaft und Geburt, die hier buchstäblich in den Hintergrund verbannt werden. Zugleich verschiebt sich erneut die Hierarchie zwischen männlicher Aktivität und weiblicher Verletzbarkeit: Gegen die Vorstellung von einem aktiven männlichen Helden, der keinen Schmerz kennt, wird hier der wehleidige Dom mit seinem verletzten Finger gesetzt.

Linda Williams hat darauf verwiesen, dass in den sogenannten Body Genres (Pornografie, Horrorfilm, Melodrama) der Schmerz und die Lust des weiblichen Körpers zur Schau gestellt werden, um die Affekte des Zuschauers anzusprechen. Am „Spektakel des weiblichen Opfers“ wird stellvertretend die Verletzlichkeit und das Abjekte des menschlichen Körpers verhandelt, seine instabilen Grenzen, die sich in den Körperflüssigkeiten zeigen (Williams 2009: 732). Michel Chion hat dementsprechend den Schrei des weiblichen Opfers als dramatisches Zentrum des Horrorfilms bestimmt (Chion 1982: 67-70). *LA FÉE* greift das Motiv des Schreis und des Schmerz erleidenden Körpers auf, verschiebt aber den Fokus auf den Schmerz der männlichen Figur. Zugleich wird dieser Schmerz relativiert – durch die Geringfügigkeit und Unsichtbarkeit der Verletzung, insbesondere im Vergleich zum Schmerz der gebärenden Fiona im Hintergrund. Die Verletzung wird zwar im Schauspiel hervorgerufen, aber nicht gezeigt: Wir sehen kein Blut.

Williams hat den Slapstick, den ich als das ‚Body Genre der Komödie‘ bezeichnen würde, in ihrer Definition ausgeblendet, mit der Begründung, dass, anders als in den anderen Body Genres, hier nicht auf das mimetische Mitempfinden des Zuschauers gezielt wird, sondern eine Distanzierung erfolgt: Der Zuschauer lacht über die leidenden Protagonisten. Dementsprechend ist es gewissermaßen eine Vorbedingung des Komischen im Slapstick, dass der Körper zwar Angriffen, Unfällen, Kämpfen aller Art ausgesetzt ist, aber zugleich auf magische Weise unverwundbar bleibt. Vielleicht ist dies auch ein Grund dafür, dass die Attacken hier bevorzugt auf männliche (statt auf weibliche) Körper erfolgen: Körper, die

sich aufgrund ihrer widerständigen Aktivität nicht als passives Opfer eignen. LA FÉE thematisiert in der Geburtsszene gewissermaßen diese ‚prekäre‘ Situation des Schmerzes, der körperlichen Verletzung im Slapstick. Die Distanz zum leidenden Körper wird förmlich ausgestellt, indem Fiona in den Hintergrund verbannt wird. Die körperliche Erfahrung der Geburt wird – wie zuvor die Sexualität – vorgeführt, ohne sie voyeuristisch auszuschlachten.

5. Das Baby als dritter Körper

Die Komik der beschriebenen Szenen entsteht unter anderem aus dem Verweis auf die biologische Differenz der Körper, die zugleich performativ aufgehoben wird. Die Performance macht sichtbar, dass die Körperzustände der beiden Darstellern nur ‚gespielt‘ sind, und zielen auf eine utopische Angleichung in der Liebesbeziehung. Diese wird durch das Auftreten eines ‚dritten Körpers‘, des Babys, gleichermaßen in Frage gestellt und bestätigt. Denn auch das Baby wird einerseits in Bezug zum Symbolischen (hier: zur Familie) gesetzt, und andererseits in seiner Körperlichkeit, insbesondere seine Hilfsbedürftigkeit und Verletzlichkeit, vorgeführt.

Mit der Ankunft des Babys konstituiert sich eine Familie und damit eine Konstellation, die gesellschaftlich und kulturell die Zuschreibung von Geschlechterrollen und Codierungen maßgeblich bedingt. LA FÉE greift in verschiedenen Szenen die (visuelle) Anordnung von Vater und Mutter mit Kind auf, um sie zu variieren. Der Film mündet jedoch in die Aufhebung dieser asymmetrischen, stabilen, auf das Kind zentrierten Anordnung, wenn Dom und Fiona am Ende mit dem Baby vor einer Schar von Gesetzeshütern (Krankenschwestern, Polizisten, Geschäftsleuten) fliehen.

Auf die Einstellung des fröhlich lachenden Babys im Kinderwagen folgt ein Gegenschuss auf Fiona und Dom, frontal zur Kamera, je mit einer Hand am Kinderwagen, hinter ihnen die Verfolger, analog zu der bereits beschriebenen ersten Verfolgungsszene. Fiona und Dom schauen nicht in Richtung der Kamera (und damit zum Baby), sondern sich gegenseitig in die Augen. Damit wird eine Einstellung aufgegriffen, die leitmotivisch den Film durchzieht: der in planparalleler Anordnung gezeigte Blick in die Augen des/der Anderen. Es ist das Bild zweier Liebender, die nichts um sich herum wahrnehmen, und gleichzeitig das Bild einer Liebe, die nicht auf dem Anblicken (eines Idealbildes), sondern auf der symmetrischen Versenkung in den Blick des anderen beruht.¹⁵ Dieser Blick, der kein Off kennt und damit momentan auch das Baby aus der Zweisamkeit ausschließt, wird dann in einer (vor-)letzten Totalen wieder aufgehoben,¹⁶ in der die Familie von hinten vereint

¹⁵ Die Blicke scheinen sich ineinander zu verhaken, eine Verhakung – die auch physisch – nur mit Mühe von mehreren Polizisten getrennt werden kann.

¹⁶ Die letzte Einstellung zeigt drei Flüchtlinge, die aus dem Kofferraum eines Autos steigen und aufs Meer schauen – es handelt sich dabei um einen Seitenstrang des Films, in dem Flüchtlinge von Le Havre nach England übersetzen wollen.

gezeigt wird: Dom und Fiona laufen mit dem Kinderwagen im Zickzack auf den Horizont über dem Meer zu. Die Familie bzw. Ehe ist im Film meist eine symbolische Institution, die am Ende eines Films die ‚Legalisierung‘ der Liebe durch den Eintritt des Paares in die Gesellschaft besiegelt und die, wie Bilton es dargelegt hat, im Slapstick ein bevorzugtes Ziel anarchistischer Zerstörungslust ist, der die in der Ehe verkörperten Wertvorstellungen attackiert. Diese gesellschaftliche Funktion der Ehe wird in den letzten Einstellungen von LA FÉE infrage gestellt. Denn sie zeigen uns ein Paar, dessen Liebe nicht nur auf das Kind zentriert ist, und sie zeigen die Familie als prekäre Einheit, die außerhalb des Gesetzes steht und von dessen Hütern sogar bedroht wird. So inszeniert LA FÉE – wie THE KID von Charlie Chaplin – eine Familie, die auf Liebe beruht, als ein gefährdetes Unterfangen jenseits der sozialen Ordnung.

Unabhängig von der symbolischen Dimension der Familie bringt LA FÉE aber auch den Babykörper ins Spiel. Werden Babys, stärker noch als weibliche Figuren, in Slapstick-Filmen meist eher wie Requisiten behandelt, so nimmt LA FÉE den Babykörper zum Ausgangspunkt für eine Reihe von Gags.¹⁷ Dementsprechend wird in LA FÉE eine Analogie des Babykörpers zum Slapstick-Körper nahegelegt. Die Szenen, in denen elementare Bedürfnisse des Babys artikuliert werden (das Trinken, das Greifen von Händen, das Schreien, das Schlafen, das Getragenwerden und das Fallen), spiegeln analoge Szenen, in denen auch Fiona und Dom mit grundlegenden Bedürfnissen und Beschwerden des Körpers konfrontiert sind, begonnen beim Essen, von dem Dom am Anfang abgehalten wird, über den Schlaf, in den Fiona durch die Medikamente versetzt wird, und das gemeinsame Schreien bei der Geburt bis hin zu den für das Genre des Slapstick typischen Stürzen – eine Inszenierung der Macht der Schwerkraft, der alle drei unterworfen sind. LA FÉE greift damit einen Topos auf, der die Filmgeschichte seit der Stummfilmzeit durchzieht: die Analogie des Slapstick-Körpers zum Kind. Die (wissenschaftlichen) Diskurse zum Slapstick wimmeln von Vergleichen der Slapstick-Komiker mit Kindern oder einer Betonung ihres ‚kindlichen‘ Verhaltens. Aber auch in Filmen wird diese Analogie vielfach bearbeitet wie beispielsweise in THE KID, in dem der Tramp und das Kind sich in ihren Performanzen gegenseitig spiegeln. Diese Analogien, die ich hier nicht genauer ausdifferenzieren kann, beziehen sich einerseits auf die anarchistischen Impulse der Slapstick-Figuren, auf ihre Lust an der Regelverletzung und Ordnungszerstörung, die mit „Lausbubenstreichen“ verglichen wird (Dreux 2008: 322). Andererseits beziehen sie sich auf die ungehemmte Artikulation der grundlegenden Bedürfnisse des Körpers und seiner materiellen Begrenzungen sowie auf eine Welt, in der die Dinge sich nicht beherrschen lassen, sondern eine gefährliche (möglicherweise unheimliche) Eigendynamik entwickeln (Bilton 2013: 78-109). Der von Clayton herausgestellte Dualismus des Slapstick-Helden, als Subjekt und Objekt der Handlung, wird hier mit Vorstellungen von Kindheit in Verbindung gebracht.

¹⁷ Ich habe dies an anderer Stelle ausführlicher dargelegt: Bettina Henzler: Das Baby im Slapstick: LA FÉE. www.film-und-kindheit.de (ab Herbst 2016 online).

LA FÉE pointiert diesen Aspekt, indem er die Analogie der erwachsenen Figuren zum Baby als einem besonders abhängigen und verletzbaren menschlichen Körper ausspielt. Zugleich steht das Baby – folgt man beispielsweise der psychoanalytischen Theorie – auch für einen Zustand der Einheit mit den Dingen, in dem sich das Subjekt noch nicht seiner selbst bewusst ist und von der Welt entfremdet hat. Mit der Angleichung von Fiona und Dom wird dementsprechend in LA FÉE ein Glückszustand verhandelt, in dem zu Wünschen nichts mehr übrig bleibt, in der alle körperlichen und imaginären Bedürfnisse erfüllt scheinen. Dieser Zustand, daran lässt der Film hingegen auch keinen Zweifel, ist prekär und steht im Widerspruch zur gesellschaftlichen Ordnung. Er beruht auf einer Einheit und Gleichheit der Körper, die die Produktion von Bildern des anderen aussetzt.

Wie ich in der Analyse gezeigt habe, verhandelt LA FÉE das subversive Potential der Slapstick-Komik, Genderzuschreibungen und -performanzen zu durchkreuzen, indem diese ausgestellt und variiert werden. Er inszeniert den Einspruch der konkreten Körper gegen stabile (soziale und imaginäre) Identitäten. Der Slapstick artikuliert gleichermaßen die kulturellen Einschreibungen in den Körper wie auch dessen Widerständigkeit im Exzess, in der Dynamik, der multiplen Funktionalität der Körperteile, der Spannung zwischen Kontrollverlust und akrobatischer Performance. Insofern der weibliche Körper in der westlichen Kulturgeschichte als Zeichen für das Andere fungiert – sei es als Idealbild, auf das sich das Begehren richtet, sei es als Verkörperung des Abjekten¹⁸ –, durchkreuzt der weibliche Slapstick-Körper diese Zuschreibungen und die damit einhergehenden Blickkonstellationen: Seine Beweglichkeit und Materialität verunmöglicht eine Fixierung in Bildern. Zugleich Subjekt und Objekt der Handlung, erscheint er den Widerständen der äußeren Wirklichkeit ausgesetzt und doch unverwundbar. Wenn laut Clayton diese Grundbedingung des Menschseins im klassischen Slapstick nur männlichen Helden vorbehalten ist, so wird diese universelle Disposition in LA FÉE auch dem weiblichen Körper zugestanden.

LA FÉE führt die performative Herstellung von Geschlecht (als Folge des Begehrens) vor Augen und arbeitet zugleich auch an deren utopischer Aufhebung. Die Gleichheit der Menschen wird über einen dritten Körper vermittelt, das geschlechtlich noch unbestimmte Baby. Denn dieser führt uns die existentiellen Grundbedingungen menschlichen Lebens vor Augen, denen alle – ob Mann, ob Frau – unterworfen sind.

¹⁸ Simone de Beauvoir hat diese Zuschreibung in *Das andere Geschlecht* (1998, Orig. 1949) als erste herausgearbeitet, seither wurde diese These in der feministischen Theorie vielfältig aufgegriffen und ausdifferenziert.

Über die Autorin

Bettina Henzler, Dr. phil., ist seit 2006 wissenschaftliche Mitarbeiterin der Universität Bremen, Institut für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik mit Schwerpunkt Filmvermittlung und Filmwissenschaft. Derzeit leitet sie das DFG-Projekt „Filmästhetik und Kindheit“. Zudem ist sie seit 1998 freiberuflich als Autorin, Referentin, Projektleiterin in der Filmvermittlung tätig. Publikationen: *Filmästhetik und Vermittlung. Zu Alain Bergalas Ansatz – Kontexte, Theorie und Praxis* (2013); zus. mit Winfried Pauleit (Hg.): *Vom Kino lernen. Internationale Perspektiven der Filmvermittlung* (2010), *Filme sehen, Kino verstehen. Methoden der Filmvermittlung* (2008); zus. mit Manuel Zahn und Winfried Pauleit (Hg.): *Filmvermittlung* (nachdemfilm.de Nr. 13, 2013).

Filme

BRINGING UP BABY (LEOPARDEN KÜSST MAN NICHT, USA 1938, Howard Hawks)
 LA FÉE (DIE FEE, Frankreich, Belgien 2011, Dominique Abel, Fiona Gordon, Bruno Romy)
 L'ICEBERG (Belgien 2005, Dominique Abel, Fiona Gordon, Bruno Romy)
 THE KID (DER VAGABUND UND DAS KIND, USA 1921, Charlie Chaplin)
 PARIS PIEDS NUS (Frankreich, Belgien 2016, Dominique Abel, Fiona Gordon)
 RUMBA (Frankreich, Belgien 2008, Dominique Abel, Fiona Gordon, Bruno Romy)
 THE SEVEN YEAR ITCH (DAS VERFLIXTE SIEBTE JAHR, USA 1955, Billy Wilder)

Literatur

Bazin, André (1958): Introduction à une symbolique de Charlot. In: Ders.: Qu'est-ce que le cinéma 1. Ontologie et langage. Paris: Editions du Cerf, S. 97-106.
 Bilton, Alain (2013): Silent Film Comedy and American Culture. New York: Palgrave.
 Chion, Michel (1982): La voix au cinéma. Paris: Cahiers du cinéma.
 Clayton, Alex (2007): The Body in Hollywood Slapstick. Jefferson (USA), London: McFarland & Company.
 Dale, Alan (2000): Comedy is a Man in Trouble. Slapstick in American Movies. Minneapolis: University of Minnesota Press.
 de Beauvoir, Simone (1998): Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Hamburg: Rowohlt.
 Dreux, Emmanuel (2008): Cinéma burlesque. Des enfants petits et grands. In: Julie Barillet et al. (Hg.): L'enfant au cinéma. Artois: Presses Université, S. 321-328.
 Ellenbürger, Judith (2015): Fun Works. Arbeit in der Filmkomödie von den Lumières bis Chaplin. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
 Gunning, Tom (2010): The Mechanisms of Laughter. In: Tom Paulus/Rob King (Hg.): Slapstick Comedy. London: Routledge, S. 137-150.
 Maddock, Brent (1984): Die Filme von Jacques Tati. München: Raben Verlag.

Mulvey, Laura (2003): Visuelle Lust und narratives Kino. In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.); Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam, S. 187-408.

Petzold, Leander (1995): Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister. München: C.H. Beck.

Preschl, Claudia (2008): Lachen und Kino der 1910er Jahre. Wien: Österreichisches Filmmuseum.

Theweleit, Klaus (1990): Objektwahl (All You Need Is Love...). Über Paarbildungsstrategien & Bruchstück einer Freudbiographie. Frankfurt am Main: Stroemfeld.

Van Hoeij, Boyd (2010): Dominique Abel & Fiona Gordon. In: 10/10. 10 Directors – 10 Years of French-Language Belgian Cinema, the 2000s. Brüssel: Wallonie Bruxelles Images.

Williams, Linda (2009): Film Bodies. Gender, Genre and Excess. In: Leo Baudry/Marshall Cohen (Hg.): Film Theory and Criticism. Introductory Readings. New York: Oxford University Press, S. 727-737.