

der Filmkunst durch Pier Paolo Pasolini, der Totò in seinem Film *Uccellacci e uccellini* (1966) in der Rolle des *frate francescano* ein einziges Mal aus den Rollenzwängen des Komischen befreite, änderte daran nichts. Im aufgeheizten ideologischen Klima der späten 1970er Jahre kann Goffredo Fofi nicht umhin, in seinem sonst so klugen Essay darauf hinzuweisen, dass Totò einerseits eine unübersehbare Neigung zum »familismo piccolo borghese« – »kleinbürgerlichen Familiarismus« aufweise und dass selbst seine »comicità sottoproletaria« – »subproletarische Komik« drohe, im »qualunquismo« – »für jedermann«, einem ganz besonders übel beleumundeten Ideologem in den Augen der marxistischen italienischen Literatur- und Filmkritik,¹⁰ zu versanden. Totò sei also, so ließe sich Fofi resümieren, doch noch um einiges vom rechten Klassenstandpunkt entfernt. Zum Glück für Totò hat Fofi für die Figur soviel echte Sympathie übrig, dass er sie – etwas bemüht – doch noch rettet: »[...] in questa convivenza ideologica [von »comicità sottoproletaria« und »comicità piccolo-borghese«, R.S.] possono ritrovarsi anche strati proletari veri e propri [...]«¹¹ – »in diesem ideologischen Zusammenspiel kann man jedoch auch wahre und wirkliche proletarische Schichten entdecken [...]«. Damit klettert Totò wieder ein Stück auf der Leiter zur *political correctness* empor.

Solche subtilen ideologischen Sophismen erscheinen aus heutiger Sicht wenig erhellend. Die Figur Totò hat sich jedenfalls über sie hinweggesetzt. Ich denke, sie wird weiterleben als ein Teil des italienischen Selbstverständnisses, als Figur, die sich als Pulcinella redivivus ebenso wie als vom Schicksal getretener »povero diavolo« – »armer Teufel« zum Ziel setzt: »cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio«¹² – »suchen und erkennen können, wer und was, inmitten des Infernos, kein Inferno ist, es andauern lassen, ihm Raum geben«, wie Italo Calvino einmal gesagt hat.

Richard Schwaderer

Monty Python's Flying Circus

Als die BBC am 5. Oktober 1969 eine neue Comedy-Serie startete, war weder damit zu rechnen, dass die Sketche von Monty Python's Flying

10. Vgl. F. Faldini/G. Fofi (Hg.): *Totò*, S. 86.

11. Ebd., S. 86f.

12. Italo Calvino: *Le città invisibili*, Turin: Einaudi 1972, S. 170.

Circus Kult-Status erreichen und Mediengeschichte schreiben würden, noch dass das Adjektiv »pythonesque« (*pythonic*; dt. »pythonesk«) als Bezeichnung für eine spezielle Art von Humor Eingang in die Wörterbücher finden würde. So ist »pythonesque« zunächst als eine Form absurden und surrealistischen Humors definiert, der ferner die Qualitäten des Unvorhersagbaren und Überdreht-Hanswurstigen beigemessen werden. In einem weiteren Sinne definiert sich das Pythoneske als distinktiver komischer Stil durch die Vermengung von Satire und Parodie, durch Anachronismen und die harten Schnitte, mit denen Intellektualismus und Slapstick, Hochkultur und Trivialekultur, Wortwitz und Körperwitz zusammengebracht werden¹; gemäß dem in diesem Bezug programmatischen Motto – »... and now for something completely different« – werden in surrealistischer Manier zufällige Begegnungen und Verbindungen zwischen disparaten Elementen hergestellt. Dass dieses Motto nicht nur zu einem Schibboleth der Monty-Python-Fangemeinde wurde, sondern als geflügeltes Wort Eingang in die englische Gegenwartssprache fand, ist auch ein Beweis für die Nachhaltigkeit des Monty-Python-Phänomens.

Zu verstehen sind die Anfänge von Monty Python's Flying Circus eigentlich nur aus dem Zeitgeist, der Kultur der 1960er Jahre. Damit ist zunächst die Subkultur der »Swinging Sixties«, die Beatles-Ära,² gemeint, dann auch das Klima des Kalten Krieges (ikonographisch und thematisch angedeutet durch die Motive von Zerstörung, Explosionen, Liquidationen). Unter medien- und einflussgeschichtlichem Aspekt setzt Monty Python die Innovationen von gleichermaßen »kultigen« *radio comedies* (z.B. *Goon Show* oder Spike Milligans *Q5*) im Fernsehen fort. Zusammen mit *Beyond the Fringe*, einem zwischen 1961 und 1966 höchst erfolgreichen Sketch- und Nonsensprogramm für die Bühne (in der Besetzung: Alan Bennett, Peter Cook, Dudley Moore, Jonathan Miller), ist Monty Python oft als *Oxbridge Revolution*, als Erneuerung der komischen Tradition aus überdrehtem akademischen Humor (*overgraduate humour*), bezeichnet worden.³ Mit Ausnahme des Amerikaners Terry Gilliam (*1940), der für die Cartoons, Zeichentrickelemente, Animationen und sonstigen graphischen Einsprengsel verantwortlich zeichnete, sind die Pythons Absolventen der beiden Elite-Universitäten

1. Vgl. Greg. M Smith: »To Waste More Time, Please click Here Again!«: Monty Python and the Quest for Film/CD-ROM Adaptation«, in: Greg M. Smith (Hg.): *On a Silver Platter: CD-ROMs and the Promises of a New Technology*, New York, London: New York University Press, 1999, S. 58-86, hier S. 60.

2. Vgl. Reinhard Gratzke: »Nachwort«, in: Reinhard Gratzke (Hg.): *Monty Python's Flying Circus. Selected Sketches*, Stuttgart: Reclam 1995, S. 205-211, hier S. 207.

3. Vgl. Anthony Davis: *TV Laughtermakers*, London: Boxtree 1989, S. 104-109.

von Cambridge – Graham Chapman (1941-1989), John Cleese (*1939), Eric Idle (*1943) – und Oxford – Terry Jones (*1942) und Michael Palin (*1943).⁴ Bevor sie bei verschiedenen Arbeiten für die BBC zusammenfanden, hatten die Pythons schon Bühnenerfahrung in studentischen und semi-professionellen Theatergruppen wie den legendären *Cambridge Footlights* sammeln können. Vor diesem Hintergrund ist der akademische ›Ballast‹ zu sehen, aus dem sich große Teile der Sketche speisen bzw. gegen den die Körper-Geist-Dichotomien in den Späßen ausgespielt werden.

Zwischen dem 5. Oktober 1969 und dem 5. Dezember 1974 strahlte die BBC 45 (jeweils 30-minütige) Folgen von *Monty Python's Flying Circus* in vier Staffeln aus.⁵ Drei selbständige Kinofilme fassen verschiedene Sketche zusammen und können quasi als Anthologien betrachtet werden: *And Now For Something Completely Different/Monty Pythons wunderbare Welt der Schwerkraft* (GB 1971), *Monty Python Live at the Hollywood Bowl* (USA/GB 1982) und *Monty Python's The Meaning of Life/Der Sinn des Lebens* (GB 1983).⁶ Als Monty-Python-Produktionen im engeren Sinne müssen auch die Spielfilme *Monty Python and the Holy Grail/Die Ritter der Kokosnuss* (GB 1974), eine parodistische Behandlung des Artus-Stoffes, und *Monty Python's Life of Brian/Das Leben des Brian* (GB 1979), eine Art heroisch-komisches Epos über einen Zeitgenossen Jesu, erwähnt werden.⁷

4. Zu biographischem und bibliographischem Material (d.h. auch zur gesamten Mediendokumentation) siehe insbesondere Kim ›Howard‹ Johnson: *The First 200 Years of Monty Python*, New York: St. Martin's Press 1989; Douglas L. McCall: *Monty Python. A Chronological Listing of the Troupe's Creative Output, and Articles and Reviews about Them, 1969-1989*, Jefferson, NC, London: MacFarland 1991; George Perry: *Life of Python*, Boston, Toronto, London: Little, Brown and Company 1983 (erweiterte Ausgabe: London: Pavilion Books 1999); Robert Ross: *Monty Python Encyclopedia*, London: Batsford 2001.

5. Als Texte sind die Sketche dokumentiert in Colin Chapman u.a. (Hg.): *Monty Python's Flying Circus. Just the Words*, 2 Bde., London: Methuen 1989; Heiko Arntz (Hg.): *Monty Python's Flying Circus. Sämtliche Worte*, Zürich: Haffmans 2000. Vgl. auch R. Gratzke (Hg.): *Monty Python's Flying Circus. Selected Sketches* sowie die Zusammenfassungen bei Andreas Pittler: *Monty Python. Über den Sinn des Lebens*, München: Heyne 1997. Die z.Zt. umfangreichste und informativste Website ist »Monty Python's Flying Circus in Australia« unter <<http://www.stone-dead.asn.au/main.html>>, eingesehen am 16. Juni 2003.

6. Weniger bekannt sind die deutschen Filmproduktionen: *Monty Python in Deutschland* (1972); *Monty Python Bloeden* [sic] *für Deutschland* (1973); vgl. A. Pittler: *Monty Python*, S. 102-103.

7. Zu den Aktivitäten der einzelnen Gruppenmitglieder nach ›Python‹ siehe Kim ›Howard‹ Johnson: *Life Before and After Monty Python. The Solo Flights of the Flying*

Die komische Wirkung der Monty-Python-Skette ist immer vielfältig und mehrdimensional. In formal-rhetorischer Hinsicht lassen sich fünf Haupttypen isolieren:⁸ Umkehrsketch (*reversal sketch*; eine Grundannahme wird umgedreht und *ad absurdum* geführt), Format-sketch (Parodie und Travestie, bezogen vor allem auf Quizsendungen, Talkshows und Nachrichtenformate der BBC), Eskalationssketch (Wiederholung mit Variation, Listen, Reihung von Absurditäten), *lateral-thinking*-Sketch (eine Art Bewusstseinsstromtechnik, die vor allem in den Cartoon-Sequenzen als Bricolage Disparates zusammenstellt), Meta-Sketch (eine Form von Metadrama bzw. Metafiktion: Die Bewusstmachung der jeweiligen Techniken als *foregrounding/ostranenie* begleitet den Ablauf des Sketches bzw. es wird ganz anti-aristotelisch ein vorzeitiges Ende – vor Erreichen der Pointe – herbeigeführt durch abruptes Einblenden von Zwischentiteln, ein 16-Tonnen Gewicht oder durch den Eingriff von Figuren, die den Sketch als zu albern empfinden).

Die Komik der Monty-Python-Skette wäre aber unzureichend erfasst, wollte man sie lediglich auf Rhetorik und die Strategien der Texte reduzieren. Betrachtet man Monty-Python-Skette an ihren ursprünglichen Medienorten als Fernseh- bzw. Theaterskette, drängen sich Ikonographie und *mise en scène* als komische Potenziale auf, und der komische Körper tritt in den Vordergrund.

Samuel Beckett sprach einmal anlässlich einer Rezension über Sean O'Casey von *dehiscence*, der Dissoziation von Geist und Welt, als dem Kennzeichen von »Farce«.⁹ Solche Dehiscenz ist als Strukturmuster auch auf Monty-Python-Skette anwendbar, denkt man nur an die Explosionen, Implosionen, die Techniken des *dismemberment*, die Verselbständigung von Körperteilen. Um mit Michail Bachtin zu reden, es werden bei Monty Python »Akte des Körper-Dramas«, besonders »Tod, Zerfetzung, Zerteilung, Verschlingung durch einen anderen Leib«¹⁰, inszeniert und es wird uns der »groteske«¹¹ Leib vorgeführt.

Circus, London: Plexus 1993; R. Ross: *Monty Python Encyclopedia*; A. Pittler: *Monty Python*, S. 172ff.

8. Vgl. die Typologie bei Roger Wilmut: *From Fringe to Flying Circus. Celebrating a Unique Generation of Comedy, 1960-1980*, London: Methuen 1982, S. 198-205; zur Ergänzung siehe auch Steve Neale/Frank Krutnik: *Popular Film and Television Comedy*, London: Routledge 1990, S. 196-208.

9. Vgl. Samuel Beckett: *Disjecta*, Ruby Cohn (Hg.), London: John Calder 1983, S. 82-83; lat. *dehiscere*: »sich klaffend auftun«, »aufbrechen«.

10. Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt am Main: Fischer 1990, S. 17.

11. Damit ist eine Spezifizierung des Monty-Python-Humors gegeben, die allerdings auch andere Theorien des Grotesken anspricht, die über Bachtins am Mittelalter

Der komische Körper wird vordergründig am auffälligsten in den Intermezzi der Cartoons und Zeichentricksequenzen verhandelt. Hier findet die Demontage des grotesken Leibes statt, der in der Tradition von Hieronymus Bosch und Pieter Bruegel d.Ä. fantastisch-albtraumhaft und karikaturistisch-überzogen gestaltet ist. Das konkrete Material für seine Körperwelten, mit dem auch wesentlich der atmosphärisch-ikonographische Eindruck der gesamten graphischen Sequenzen von *Monty Python's Flying Circus* geprägt wird, fand T. Gilliam hauptsächlich in amerikanischen Warenhauskatalogen der 1920er Jahre (Sears and Roebuck).

Zu einer Art Markenzeichen oder Logo der Serie wurde ein im Sinne der grotesken Tradition verselbständigter Körperteil, ein Fuß, den Gilliam einem Gemälde Agnolo Bronzinos (1503-1572) mit dem Titel *Allegorie der Liebe/Venus and Cupid* (National Gallery, London) entnahm – quasi als seziertes Zitat.

In den szenischen Darstellungen fungiert das Körperliche strukturell als Bathos, als humoristische Wende und Auflösung einer im Geistig-Intellektuellen verorteten Erwartung (so wird der erste Preis im Finale des nationalen Proust-Zusammenfassungswettbewerbs einer beliebigen Kandidatin allein aufgrund ihrer Oberweite zugesprochen). In thematischer Funktion ist das Körperliche in seiner extremen Form grotesk und mit einem Grauen (an der Grenze des guten Geschmacks) verbunden, das unter anderen Vorzeichen, d.h. ohne die intertextuellen und selbstreferentiellen Bezüge, sich zum Horror gestalten könnte. Als Beispiel wäre der Sketch »Salad Days« – »Salat-Tag« (Staffel III, Folge 7, 30. November 1972) zu nennen, eine Satire auf die Blutorgien in den Western von Sam Peckinpah. »Salad Days« wird als Peckinpahs neuester Film vorgestellt: Eine Gartenparty und Tennisesellschaft der Oberschicht ergeht sich in Smalltalk, bis es zu einer Eskalation von Gewalt kommt und das Sprudeln von (Theater-)Blut aus Stümpfen und Eingeweiden kein Ende nehmen will. Der Sketch endet auf der Meta-Ebene mit einer im Abspann eingeblendeten Entschuldigung der BBC, gefolgt von einem Dementi zu eben dieser Erklärung. Er zeigt auf modellhafte Weise die Verflechtung verschiedener komischer Strategien, die ebenso charakteristisch ist für Monty Python wie die Lust am Körper-Drama der Zergliederung, an der (natürlich ironisch gemeinten) Darstellung körperlicher Gewalt.¹²

und an François Rabelais geschulten Definitionen hinausgehen; vgl. das Dossier theoretischer Texte bei John O. Thompson (Hg.): *Monty Python. Complete and Utter Theory of the Grotesque*, London: British Film Institute 1982.

12. Die Geschichte von Mr. Creosote, dem dicksten Mann der Welt, der ein Minzplätzchen zuviel zu sich nimmt und daraufhin explodiert, ist eine Parallele aus dem Spielfilm *Monty Python's The Meaning of Life* (vgl. A. Pittler: *Monty Python*, S. 168-169)

In Ergänzung zur Körper-Komik als Manifestation des Grotesken wird eine zweite Traditionslinie von Theorien des Komischen besonders an einem Sketch deutlich, der vielleicht zum bekanntesten der ganzen Serie avancierte, zumindest aber so fest mit der Person von John Cleese assoziiert wurde, dass er diesem buchstäblich zum Fluch wurde: Gemeint ist »The Ministry of Silly Walks/Das Ministerium für alberne Gangarten« (Staffel II, Folge 1, 15. September 1970). Der Minister (John Cleese) bewegt sich mit einem übertriebenen militärischen Stehschritt und mit akrobatischen Verrenkungen fort, die extrem unnatürlich und mechanistisch wirken. Damit ist das Stichwort gegeben, und es scheint, als sei der Sketch wie eine Illustration zur Bergson'schen Theorie des Lachens geplant: »*Stellungen, Gebärden und Bewegungen des menschlichen Körpers sind in dem Maß komisch, als uns dieser Körper dabei an einen bloßen Mechanismus erinnert.*«¹³ Das »Mechanische als Kruste über Lebendigem«¹⁴ hat eindeutig Verweischarakter, und die Karikatur dieser militärischen Gangart ist zugleich ein Lächerlichmachen jeglicher Autoritätsfiguren. John Cleese war sich dieses besonderen Ausdeutungspotenzials immer bewusst¹⁵, und hierin liegt auch – mehr als in der grotesken Komik des Leibes – eine sozialkritische, wenn nicht gar aggressiv-anarchische Einstellung gegenüber dem Establishment¹⁶, signalhaft repräsentiert durch die BBC und die verschiedenen Oberschicht-Typen, die der satirischen Behandlung unterzogen werden, wie z.B. in »Upperclass Twit of the Year«/»127. Meisterschaft zur Ermittlung des Obertrottels der feinen Gesellschaft« (Staffel I, Folge 12, 4. Januar 1970).

Der komische Körper wird selbstironisch inszeniert in einem (Meta-)Sketch, der unter verschiedenen Titeln bekannt ist: »Lecture on Humour/Slapstick/Hey Vance/Custard Pie Sketch«.¹⁷ Ein Dozent gibt

und thematisiert ebenfalls diesen infantilen bzw. zivilisationsgeschichtlich tabuisierten Destruktionstrieb.

13. Henri Bergson: *Das Lachen*, Meisenheim am Glan: Westkulturverlag Anton Hain 1948, S. 21.

14. Vgl. ebd., S. 26.

15. Vgl. David Nathan: *The Laughtermakers*, London: Peter Owen 1971, S. 186. »Calling Henri Bergson« heißt interessanterweise das Monty-Python-Kapitel in Jonathan Margolis' Cleese-Biografie: *Cleese Encounters*, London: Chapmans 1992, vgl. besonders S. 125-127.

16. Robert Hewison: *Monty Python. The Case Against*, London: Eyre Methuen 1981 dokumentiert die Schwierigkeiten der Pythons mit jeglicher Form von Zensur und mit dem Medien-Establishment.

17. Der Sketch wurde lediglich in die Bühnenprogramme aufgenommen (z.B. *Monty Python Live at the Hollywood Bowl*); vgl. K. H. Johnson: *The First 200 Years*, S. 190;

einen pseudo-wissenschaftlichen Überblick über diverse Formen von körperbetonter Komik – von einfachen ›Präzipitations‹-Scherzen (Sturz über eine Bananenschale oder einen weggezogenen Stuhl) zu Slapstick-Späßen mit Variationen über Techniken des Sahnetorte-Werfens in Laurel-and-Hardy-Manier. Diese Parodie von Gelehrsamkeit stellt quasi eine Summa typischer Monty-Python-Motive dar, die vornehmlich auf dem Kontrast zwischen intellektuellem Pathos, hier der hochgestochenen Diktion, und elementaren, ›primitiven‹ Formen von Körperkomik beruhen.

Werner Huber

Die Comics von Claire Bretécher

Für eine bestimmte Art von Bildgeschichten hat sich im Deutschen die Bezeichnung des Comics eingebürgert, was – entgegen der ursprünglichen Bedeutung – heute nicht immer heißen muss, dass diese Geschichten komisch sind.¹ Während der Comic in Amerika unter *popular culture* figuriert, preisen die Franzosen die *bande dessinée* als *9^e art*, als neunte Kunst. Selbst als Genre der Kunst ist der Comic jedoch schwer einzuordnen, denn er enthält durch die Zeichnung Bestandteile der Malerei und durch den Text Bestandteile der Literatur. Trotz aller Vorbehalte und Widerstände findet die Gattung seit den 1970er zunehmend das Interesse der Forschung, nicht zuletzt durch den Erfolg bei einem breiten Publikum.

Wegbereiter und Vorläufer der Comics sind vor allem im Europa des 18. und 19. Jahrhunderts zunächst Karikaturisten wie William Hogarth, Honoré Daumier, Gustave Doré, später auch Zeichner von Bildgeschichten wie der Schweizer Rodolphe Töpfer, der ab 1830 sieben Alben (*Histoires en estampes*) veröffentlichte, in denen er bereits einzelne mit einem Untertext versehene Bilder aneinander reihte. Da er als erster die entsprechende Technik anwandte, um Bild und Text ge-

ders.: *Life Before and After Monty Python*, S. 8, 12; G. Perry: *Life of Python*, S. 50; A. Pittler: *Monty Python*, S. 164.

1. Der Begriff wird seit etwa 1900 in den USA und Großbritannien verwendet. In Frankreich war zunächst der Begriff *illustrés* üblich, seit etwa Mitte der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts hat sich der Begriff *bande dessinée* – »gezeichneter Streifen« durchgesetzt. Das »Komische« ist möglicherweise deshalb lexikalisch nicht Bestandteil des französischen Begriffes, weil es zu dieser Zeit schon eine Vielzahl von auch ernsthaften Comicgattungen gab.