

## Parodie des Kriminalfilms: Verbrechen und Detektion in den selbstreflexiven Komödien *Sherlock jr.* und *Funny Bones*

Michael Meyer, Universität Koblenz-Landau

Es ist merkwürdig, dass die Allgegenwart von Verbrechen und Parodie in Literatur und Film umgekehrt proportional zur wissenschaftlichen Kritik zu stehen scheint.<sup>1</sup> So gibt es in einschlägigen englischen und deutschen Bibliographien, der MLA und der Bibliographie der deutschen Sprache und Literatur, unter dem Schlagwort Parodie relativ wenige Treffer, zur Parodie von Krimis oder zur Krimikomödie noch weniger Treffer. Dies mag daran liegen, dass Krimis wie Parodien meist der populären Unterhaltung zugeschrieben werden. Zwar gerieten Krimis in den letzten Jahrzehnten mehr in den Blickwinkel akademischer Betrachtung, haben sich jedoch noch nicht breit etabliert. Parodie ist schlecht beleumundet: Sie gilt vielen als parasitär und konservativ.<sup>2</sup> Krimiparodie ist also mit einem doppelten Stigma belastet, dem hier anhand von zwei Beispielen widersprochen werden soll. Zuerst ist das Konzept der Parodie zu diskutieren, dann deren (komisches) Potenzial in der Filmkomödie und mit Bezug zum Krimi, um schließlich die selbstreflexiven Parodien zwei typischer Subgenres mit dem Fokus auf Aufklärung oder Verbrechen zu analysieren: Buster Keatons *Sherlock jr.* (1924) als Prototyp der komischen Parodie der Detektivgeschichte, und *Funny Bones* (1995) als Paradebeispiel spielerischer Meta-Parodie, die Krimi und Komödie dialogisch reflektiert. Während *Sherlock jr.* als Meisterwerk anerkannt ist, wenn auch mehr als Varieté-artige Komödie und weniger als Parodie, hat der großartige Film *Funny Bones* wenig Publikum und leider noch weniger Kritiker gefunden, denn „it is likely to struggle to find an audience, since it is that rarest of things, a British film which asks intellectual questions. It's an exploration of and a disquisition on the morality of slapstick, yet it also wants to be funny at the same time, to anatomise comedy while keeping the gags flowing thick and fast.“<sup>3</sup> *Funny Bones*

---

<sup>1</sup> Vgl. Earl F. Bargainnier, „Preface“. In: *Comic Crime*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987, S. 5, und Dan Harries, *Film Parody*. London: British Film Institute, 2000, S. 3. Selma Alic widmet der Krimikomödie gerade mal einen knappen Absatz in *Comedy Narrative. Erzählstrukturen und Komik in der Hollywood-Komödie*. Marburg: Tectum Verlag, 2014, S. 86. John Kennedy Melling dokumentiert die schiere Menge an Krimiparodien, ohne diese jedoch gründlich zu analysieren: *Murder done to death. Parody and pastiche in detective fiction*. Lanham: Scarecrow Press, 1996.

<sup>2</sup> Robert Chambers, *Parody: The art that plays with art*. New York: Peter Lang, 2010, S. 63; Linda Hutcheon, *A theory of parody*. London: Methuen, 1985, S. 100.

<sup>3</sup> Andy Medhurst, „Unhinged Invention“. *Sight and Sound*, 1995, S. 7.

leistet noch mehr, denn der Film zeigt und reflektiert ein breites Spektrum der Produktion und Rezeption von Komik im Alltag wie in heterotopischen Räumen.

## 1. Merkmale von Parodie, Filmkomödie, und Kriminalfilm

Eine einfache Definition der Parodie stößt an Grenzen, da sich Parodie historisch mit ihren Kontexten wandelt, weshalb Rose beispielsweise antike, moderne und postmoderne Parodie voneinander abgrenzt, und sich Hutchinson auf moderne und postmoderne Parodie beschränkt. Die meisten Theorien bewegen sich mit ihrem Verständnis der Parodie zwischen den Polen der Nachahmung bzw. innovativen Variation eines Textes und der kritischen Distanzierung von Konventionen,<sup>4</sup> sehen Parodien selbst als Varianten auf dieser Skala<sup>5</sup> oder verknüpfen die beiden Pole.<sup>6</sup>

Rose zufolge greift die Definition von Parodie als "die Nachahmung und komische Umfunktionierung einer präformierten Vorlage"<sup>7</sup> zu kurz, da Parodie die Vorlage auch potenzieren, modernisieren, und reflektieren kann.<sup>8</sup> Hutcheon zufolge muss die Parodie als „repetition with critical difference“<sup>9</sup> nicht unbedingt komisch sein. Rose, Hutcheon und Chambers beziehen sich auf die russischen Formalisten, wenn sie Selbstreflexivität, Verfremdung und Entautomatisierung als produktive Funktionen der Parodie in der historischen Entwicklung von Kontinuität und Wandel literarischer Formen annehmen.<sup>10</sup> Parodie ist paradox, so Hutcheon, da die Nachahmung trotz Überschreitung der Normen dem Vorbild seine Reverenz erweist und dessen Autorität anerkennt, also kritische Distanz mit „complicity and accord“<sup>11</sup>

---

<sup>4</sup> Vgl. Uwe Wirth und Arne Kapitza, „Literaturtheorie“. In: Komik: Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler, 2017, S. 128-130

<sup>5</sup> Robert Chambers, Parody: The art that plays with art, S. 3-11, 20-23.

<sup>6</sup> Rose, Margaret A. Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2006, S. 7; Linda Hutcheon, A theory of parody, S. 7-9; Dan Harries, Film Parody, S. 6-8.

<sup>7</sup> Margaret A. Rose, Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit. Bielefeld: Aisthesis, 2006, S. 7 (Kursiv im Original).

<sup>8</sup> Ebd., S. 7-9.

<sup>9</sup> Ebd., S. 20. Vgl. Geoff King, Film comedy, London: Wallflower, 2006, S. 114.

<sup>10</sup> Linda Hutcheon, A theory of parody, S. 35-36; Robert Chambers, Parody: The art that plays with art, S. 42-43, 177-188.

<sup>11</sup> Linda Hutcheon, A theory of parody, S. 53.

verknüpft. Das „paradox of its authorized transgression“<sup>12</sup> sei ähnlich strukturiert wie Bachtins „intertextual dialogism.“<sup>13</sup>

Zur näheren Bestimmung der Formen und Funktionen von Parodie bedient sich Hutcheon der Ironie.<sup>14</sup> Parodie und Ironie beruhen auf dem gleichen Prinzip (ähnlich der Satire, würde ich hinzufügen), der „superimposition“ oder Überlagerung zweier semantischer Ebenen in der Ironie und zweier textueller Ebenen in der Parodie, die mit einem Signifikanten zwei Signifikate evozieren.<sup>15</sup> Die Umkehr von Bedeutungen und die Verlagerung von Kontexten sind zentrale Strategien: „Ironic versions of ‘trans-contextualization’ and inversions are its major formal operatives, and the range of pragmatic ethos is from scornful ridicule to reverential homage.“ Parodie sei der Satire ähnlich, aber ihr liege ein anderes Ethos zugrunde, „the ruling intended response achieved by a literary text“<sup>16</sup>: „Satire is a lesson, parody is a game.“<sup>17</sup> Chambers nimmt dies gar als zentrales Kennzeichen der Parodie, die deswegen notwendig reflexiv sei: „Parody is the art that plays with art.“<sup>18</sup> Satire zielen meist auf die Verbesserung von Moral und Gesellschaft, Parodie auf einen Text oder Diskurs, wobei Parodie auch gesellschaftliche und ideologische Implikationen haben könne.<sup>19</sup> Während die Satire deutlich auf das Verlachen zielt, könne Parodie spielerisch, anerkennend oder aggressiv sein.<sup>20</sup> Beide können sich in der parodistischen Satire ergänzen.<sup>21</sup>

Um Parodie erkennen und wertschätzen zu können, muss der Rezipient nicht nur die Hypotexte und Genres kennen, sondern die enkodierte doppelte Bedeutung der ironischen Verwandlung des Modells dekodieren können. Dazu müssen die Rezipienten auf eine Intention schlussfolgern und sich auf das Spiel mit ihren Erwartungen einlassen.<sup>22</sup>

Die Filmkomödie realisiert Parodie mit spezifischen Mitteln der Figurengestaltung, Handlungen, Situationen, der Informationsvergabe und Montage. Der groteske Körper mit seinen Ausscheidungen lässt die

---

<sup>12</sup> Ebd., S. 76.

<sup>13</sup> Ebd., S. 72; vgl. Dan Harries, *Film parody*, London: British Film Institute, 2000, S. 23.

<sup>14</sup> Ebd., S. 37.

<sup>15</sup> Ebd., S. 54.

<sup>16</sup> Ebd., S. 55.

<sup>17</sup> Nabakov zitiert in Linda Hutcheon, *A theory of parody*, S. 78.

<sup>18</sup> Robert Chambers, *Parody: The art that plays with art*, S. 189.

<sup>19</sup> Linda Hutcheon, *A theory of parody*, S. 16, 54, 103.

<sup>20</sup> Ebd., S. 63, 101.

<sup>21</sup> Ebd., S. 62-63; Vgl. Robert Chambers, *Parody: The art that plays with art*, S. 60-63. Dan Harries versteht Parodie, da sie Normen kritisiere, immer als satirisch im allgemeinen Sinne in *Film parody*, S. 32.

<sup>22</sup> Linda Hutcheon, *A theory of parody*, S. 23, 34, 84-85, 94-95; Dan Harries, *Film parody*, S. 36.

Grenzen des Körpers im wahrsten Sinne des Wortes fließen und markiert den Kontrollverlust des Individuums, der eines Erwachsenen unwürdig ist.<sup>23</sup> Ebenso wenig ist der mechanische Mensch Herr seiner selbst oder der Situationen, welche die Figuren immer wieder vor Überraschungen und Schwierigkeiten stellen, die im Alltagsleben entweder in dieser Form selten passieren oder gemeistert werden. Die körperliche wie sprachliche Interaktion bietet reichlich Stoff für Komik über Abweichungen von konventionellen Erwartungen an situativ angemessenes und adressatengerechtes Verhalten, indem interagierende Figuren beispielsweise verschiedenen semantischen Rahmen oder performativen Skripten folgen.<sup>24</sup> Die Informationsvergabe zwischen Figuren im Film und den Zuschauern spielt mit dem Wissensstand der Zuschauer, deren Erwartungen durch den Film, die Alltagserfahrung und das Genre generiert werden.<sup>25</sup> So entsteht Spannung zwischen Erwartung und ihrer Erfüllung bzw. Verweigerung.<sup>26</sup> Die Montage inkongruenter Szenenfolgen, Bilder und Einstellungen schafft komische Effekte, z.B. Spiel mit „reverse-angle-perspective“, in dem eine gegenwärtige Einstellung die Erwartungen, die durch die vorangehende Einstellung geweckt werden, konterkariert.<sup>27</sup>

Filmparodie, konstatiert Harries, spielt mit Ähnlichkeiten und Unterschieden auf der Ebene (1) lexikalischer Elemente, wie Figuren oder Settings, (2) syntaktischer Elemente, d.h. das Verhältnis von Antagonisten, Handlungsmuster von Konflikten und Lösungen, und (3) des Stils eines einzelnen Films oder Genres. Harries identifiziert sechs Methoden der Parodie: „reiteration, inversion, misdirection, literalisation, extraneous inclusion and exaggeration“.<sup>28</sup> Wiederholung weckt die Erinnerung an die Vorlage und Erwartungen an die Folge von Ereignissen; Inversion oszilliert zwischen Ähnlichkeit mit und Differenz von der Vorlage; bei Irreführung ( „misdirection“) folgt die Parodie zunächst der Vorlage, nimmt dann aber eine unerwartete Wende; Literalisierung bedeutet die wörtliche Realisierung metaphorischer Sprache oder filmischer Elemente, die selbstreflexiv auf die Parodie als Film rückverweist; die Einbindung fremder Elemente verletzt Genrekonventionen und macht diese so bewusst; Übertreibung

---

<sup>23</sup> Vgl. Geoff King, *Film comedy*, S. 65; Uwe Wirth und Arne Kapitza, „Literaturtheorie“, S. 128-130.

<sup>24</sup> Uwe Wirth und Arne Kapitza, „Literaturtheorie“, S. 128-132.

<sup>25</sup> Geoff King, *Film comedy*, S. 48.

<sup>26</sup> Ebd., S. 48-49.

<sup>27</sup> Ebd., S. 44.

<sup>28</sup> Dan Harries, *Film parody*, S. 37.

ist wohl die bekannteste parodistische Strategie, welche die Vorlage auf häufig ironische Art und Weise verfremdet.<sup>29</sup>

Das Verständnis der Parodie des Krimis setzt die Kenntnis seiner Gattungskonventionen voraus. Hier stellt sich das Problem, spezifische Texte einer allgemeinen Struktur unterzuordnen, und Texte, die nicht in diese Struktur passen, als schlechte Beispiele des Genres zu identifizieren, oder umgekehrt Texte deswegen als ästhetisch hoch einzuschätzen, weil sie in besonderem Maße von vorgegebenen Schemata abweichen.<sup>30</sup> Ironischer Weise trifft Todorovs Definition literarischer Meisterwerke zentrale Merkmale der Parodie, die entlang und entgegen vorgegebener Modelle arbeitet und lange genau den entgegengesetzten Ruf des Derivativen genoss, bis sie als Strategie ästhetischer Neuerung verstanden wurde.

Todorov zufolge stellt sich jedoch bei populärer Literatur wie dem Detektivroman dieses Problem von Regel und Beispiel bzw. Ausnahme nicht, da die besten Texte gleichermaßen die besten Beispiele ihres Genres seien.<sup>31</sup> Nicht jeder teilt die Meinung, dass mangelnde ästhetische Qualität, etwa im Sinne flacher Charaktere und schematischer Handlungsführung, den Krimi per se kennzeichnen, da es in diesem Genre wie im Roman allgemein einfache wie komplexe Beispiele gibt. Abgesehen davon hat die Postmoderne den Grenzzaun zwischen unterhaltsamer und ernster Kunst eingerissen, wenn auch nicht ganz abgeschafft.

Thematisch gesehen bewegen sich Krimis auf einer offenen Skala zwischen mehr oder weniger sensationellen Verbrechen auf der einen und analytisch-rationaler Aufklärung auf der anderen Seite. Ein Verbrechen allein macht noch keinen Krimi. Sonst wäre ein Großteil der Weltliteratur, in denen Verbrechen jeglicher Art eine Rolle spielen, Krimis.<sup>32</sup> Neben thematischen sollten auch formale und pragmatische Kriterien für die Definition von Krimis herangezogen werden.

Thematisch ist das Verbrechen zentral, aber ‚Verbrechen‘ ist nicht trivial. Voraussetzung für Verbrechen ist eine gesetzliche Ordnung, deren Normen Verfehlungen definieren, die zu erkennen und zu bestrafen sind.<sup>33</sup> Die Aufspürung, Verfolgung und Bestrafung von Verbrechen hängt von der Macht, den Einstellungen, dem Willen und den Fähigkeiten von Individuen und gesellschaftlichen Instanzen ab.

---

<sup>29</sup> Dan Harries, *Film parody*, S. 37-38.

<sup>30</sup> Tzvetan Todorov, „The Typology of Detective Fiction (1966)“. In: *Crime and Media: A Reader*. London: Routledge, 2010, S. 294.

<sup>31</sup> Ebd., S. 294.

<sup>32</sup> Ulrich Suerbaum, *Krimi: Eine Analyse der Gattung*. Stuttgart: Reclam, 1984, S. 30.

<sup>33</sup> Heather Worthington, *Key concepts in crime fiction*. London: Palgrave Macmillan, 2011, S. 53-55.

Probleme auf der Seite der Aufklärung können sich in unterschiedlichen ‚Kapazitäten‘ von Detektiv und Polizei äußern, wie etwa Sherlock Holmes die Schwächen von Scotland Yard offenbart und kompensiert. Im film noir bremsen individuelle Schwächen und weit verbreitete Korruption Aufklärung und Verfolgung.

Krimis thematisieren die ganze Bandbreite von Verbrechen und ihrer Verfolgung in unterschiedlichen Subgenres, die hier nicht breit ausdifferenziert werden können.<sup>34</sup> Für unsere Zwecke reicht Todorovs recht grobe Unterscheidung von zwei Subgenres, weil sich die gewählten Filmbeispiele an deren Konventionen orientieren: der klassische Detektivroman der 20er und 30er Jahre, der ‚Whodunit‘, und der Thriller der 40er und 50er Jahre.<sup>35</sup> Der klassische Detektivroman folge der doppelten Zeitachse der vergangenen Geschichte des mysteriösen Verbrechens, mit deren Endpunkt, meist einem Mord, die gegenwärtige Geschichte seiner Aufklärung beginne. Der Erzähler – meist der Begleiter des Detektivs – schildere, wie der Detektiv mit seiner Aufklärungsarbeit die erste Geschichte rekonstruiert. Somit bilden der Detektiv, der Spuren liest, und der Erzähler, der dies nachvollzieht, Modelle des Lesers. Die Aufklärung führt zur Wiederherstellung der Ordnung als Methode und Ziel der Detektivgeschichte<sup>36</sup>: Der Detektiv kann die ultimative Macht der Einsicht in das Verborgene als Bedingung der Restitution gesellschaftlicher Ordnung repräsentieren (z.B. Sherlock Holmes), oder aber als tiefere Suche nach Bedeutung im Allgemeinen (etwa in True Detective).

Der ‚Thriller‘ dagegen, so Todorov, löse die doppelte Zeitstruktur auf, indem er die lineare Entwicklung des Verbrechens und seine Verfolgung in einer Geschichte schildere, in welcher der Detektiv sich in der gleichen Welt wie die Verbrecher bewege und daher auch in Sex, Gewalt und Korruption verwickelt werden könne. Hier orientiere sich die Erzählperspektive daher nicht auf die Vergangenheit, sondern auf die Bewältigung der Gegenwart und Zukunft. Weder abschließende Gewissheit noch beruhigende Gerechtigkeit können erreicht werden. Während also die doppelte Erzählstruktur seiner Kommunikationsform den klassischen Typus des Detektivromans kennzeichne, seien es im Falle des Thrillers das urbane Milieu, die Figuren, Motive und Handlungen.

Mit der stärkeren Entfaltung des kriminellen Milieus, würde ich argumentieren, werden Überwachung und Verfolgung nicht etwa

---

<sup>34</sup> Mehr dazu in Scaggs 2005, Nickerson 2010, Nicol/Pulham/McNulty 2011, Worthington 2011, Messent 2013.

<sup>35</sup> Tzvetan Todorov, „The Typology of Detective Fiction (1966)“, S. 295-298.

<sup>36</sup> John Scaggs, Crime fiction. London, New York: Routledge, 2005, S. 46-47.

ausgehebelt, sondern doppelt besetzt. Gangster bilden eine Subkultur mit eigenen Regeln parallel zur gesellschaftlichen Ordnung, gegen die sie verstoßen, aber umgekehrt eigene Vergehen definieren und verfolgen. Gefahr und Verfolgung drohen nicht nur von rivalisierenden Gangs, sondern auch innerhalb der eigenen Gang. Daher gewinnt hier die Hermeneutik des Verdachts, die auch den Detektivroman kennzeichnet, eine existenzielle Bedeutung, da der leiseste Verdacht – ob berechtigt oder nicht – den Verdächtigten das Leben kosten kann. Die Spannung für den Leser oder Zuschauer, die im Detektivroman mit dem Prozess der Aufklärung des Verbrechens verknüpft ist, beruht hier eher darauf, die Planung und Entwicklung eines Verbrechens mit zu erleben wie die Entstehung und Lösung von Konflikten innerhalb der Gang oder zwischen Gangs. Diese Struktur wird potenziert, wenn eine Figur auf Seiten der Polizei wie des Verbrechens arbeitet, wie etwa in *The Departed* oder *Funny Bones*.

Zunächst einmal scheinen sich Krimi und Parodie auszuschließen, denn Verbrechen ist ‚wirklich‘ nicht lustig. Dennoch ordnet Northrop Frye zumindest eine Form, die Detektivgeschichte, der Komödie zu, da sie sich von Unordnung zur Ordnung bewegt, in der die gesellschaftliche Harmonie am Ende wieder hergestellt wird.<sup>37</sup> Jenseits dieser globalen Kategorisierung, die bei weitem nicht alle Krimis einschließt, lassen sich Elemente des Humors in Krimis finden, etwa im Verhältnis des brillanten Detektivs zu weitaus weniger brillanten Assistenten, in schrägen Polizisten wie Verbrechern, in ironischen Beschreibungen und Kommentaren, in Szenen von ‚comic relief‘ nach spannenden Szenen, oder im schwarzen Humor als Distanzierung vom Schrecken.<sup>38 39 40 41</sup> Der Unterschied zwischen in der Regel vereinzelt komischen Elementen als Kontrapunkt zum spannenden Geschehen im konventionellen Krimi und der ‚komischen Krimiparodie‘ liegt darin, dass in der Parodie ein Großteil des ‚Texts‘ dialogisch oder ironisch auf zwei Ebenen zu lesen ist.

## 2. Analyse von Krimiparodie

In den zwanziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts wurde in Fiktion und Kritik die orthodoxe Detektivgeschichte als Norm etabliert,

---

<sup>37</sup> Earl F. Bargainnier, „Preface“, S. 1.

<sup>38</sup> Vgl. Ebd., S. 1-3.

<sup>39</sup> H.R.F. Keating, „Comedy and the British Crime Novel“. In: *Comic crime*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987, S. 9, 14-15.

<sup>40</sup> Barrie Hayne, „What's Funny about Sherlock Holmes?“. In: *Comic crime*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987, S. 145-165.

<sup>41</sup> Frederick Isaac, „Hard-Boiled Humor“. In: *Comic crime*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987, S. 24-32.

wie in S.S. van Dines Geschichten des Detektivs Philo Vance und in seinen ‚Twenty Rules for Writing Detective Stories‘ (1928). Ironischerweise sind diese Regeln so apodiktisch formuliert, dass sie an Parodie grenzen bzw. diese geradezu herausfordern.<sup>42</sup> Allerdings ist Buster Keaton in Sherlock jr. von 1924 van Dine zuvorgekommen, oder hat etwa Van Dine seine Regeln als Antwort auf die Parodie geschrieben? Die Regeln besagen, z.T. zusammengefasst: „Leser und Detektive müssen gleichwertige Möglichkeiten haben, das Geheimnis zu lösen.“<sup>43</sup> Wenn dem so wäre, würde Watson die Fälle lösen und keinen Sherlock benötigen, da eben nicht alle Hinweise immer „deutlich konstatiert“ werden, wie van Dine fordert. Nicht Zufall, sondern wissenschaftliche Analyse und Logik sollen das Geheimnis um einen Mord lösen. Der Täter soll weder Berufsverbrecher noch der Diener sein, denn dies wäre zu einfach, sondern eine Figur von Interesse für den Leser. Die Detektivgeschichte darf nicht durch eine Romanze verwässert werden. Es erübrigt sich fast, zu sagen, dass Keatons Film so ziemlich jede dieser Regeln verletzt.

## 2.1 Parodie der Detektivgeschichte: Sherlock jr.

Buster Keaton schuf mit Sherlock jr. einen Prototyp der Parodie der Detektivgeschichte, weil der Film selbstreflexiv und humorvoll die Beziehungen zwischen (fiktionaler) Wirklichkeit und Fantasie, Leben und Film, Genre und Parodie auslotet: „the film’s world throughout is a unified vision of a fantastic reality, or of a realistic fantasy, seen by a creative and transforming eye.“<sup>44</sup> Der Titel, Sherlock Jr., ruft die Figur des berühmten Vorbilds auf, der souverän durch genaue Beobachtung und scharfsinnige Schlussfolgerung ein mysteriöses Verbrechen zur eigenen spielerischen Beschäftigung seines Geistes – und zur Verwunderung seines Freundes Watson – klärt. Doyles Original zeigt auch schon komische Seiten, etwa in seiner übertriebenen Überheblichkeit, die seine mangelnden sozialen Fähigkeiten wohl kompensieren sollen, oder in seiner engen Freundschaft zu Watson (anstatt der Beziehung zu einer Frau), die in der modernen BBC-Adaption noch verstärkt werden. Schon vor Keaton gab es literarische

---

<sup>42</sup> Vgl. Ulrich Suerbaum, *Krimi: Eine Analyse der Gattung*, S. 15.

<sup>43</sup> S.S. van Dine, „Zwanzig Regeln für das Schreiben von Detektivgeschichten: (1946)“. In: *Der Kriminalroman: Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, München: Fink, 1971, S. 143.

<sup>44</sup> Daniel Moews, *Keaton: The silent features close up*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1977, S. 76.



und filmische Parodien Sherlocks, welche seine absurden Aspekte aufs Korn nahmen, aber diese reichen nicht an die Qualität von Sherlock jr. heran.<sup>45</sup>

Keatons Film zitiert erst zahlreiche Regeln des klassischen Whodunit, wechselt dann in das Subgenre ‚Thriller‘, nur um die Konventionen teilweise umzukehren und zu durchbrechen. Buster Keaton parodiert alle zentralen Elemente der Detektivgeschichten von Doyle: die Figur des Detektivs schwankt zwischen Genie und Antiheld, das mysteriöse Verbrechen erweist sich als banaler Diebstahl, das detektivische Vorgehen als unnötig kompliziert, da die einfachste Lösung außer Acht gelassen wird. Schließlich kontrastiert Keaton das banale Leben des armen Filmvorführers in der Rahmenhandlung mit dem Traum vom Detektiv als Held, indem er die Binnenhandlung des Films in die Filmfantasie eines naiven Träumers verlagert. Zudem verknüpft der Film die Aufklärung mit der Handlung einer romantischen Komödie und verstößt damit gegen van Dines Regel Nr. 3.<sup>46</sup> Durchgehend verwendet der Film die meisten Techniken der Parodie: Übertreibung, Literalisierung, Wiederholung, Inversion und Irreführung.

In der Rahmenhandlung kehrt sich die vermeintliche Überlegenheit des Mächtigen-Detektivs genau um, da er sich als einfach zu übertölpelndes Opfer entlarvt. Buster Keaton spielt wortwörtlich einen jungen Filmvorführer, der gerne Detektiv wäre. Mit erkennbar aufgeklebtem Bart und Vergrößerungsglas bewaffnet, studiert der junge Mann das Buch *How to be a Detective*, welches mit seinen einfachen Regeln die Grundprinzipien detektivischer Arbeit parodistisch wiederholt und damit die Stereotypie des Genres karikiert. Er untersucht als erstes seinen eigenen Fingerabdruck auf dem Buch. Keaton etabliert eine radikale Inkongruenz zwischen dem Meisterdetektiv und dem jungen Mann als Underdog mit großem Herz und kleinem Verstand, der weder als Liebhaber noch als Detektiv überzeugt. Die Komik erzielt der Narr auch durch den Versuch, diese Rolle anzustreben: „the very aspirations toward mastery embodied in the mythic detective [...] creates a space for mocking a heroic ideal of masculinity.“<sup>47</sup> Während sich DoYLES Original durch seine schauspielerische Wandlungsfähigkeit und wenn erforderlich, handfeste Körperlichkeit auszeichnet, verkörpert der schwächliche

---

<sup>45</sup> Vgl. Barrie Hayne, „What’s Funny about Sherlock Holmes?“, S. 145-165; Kathleen R. Karlyn, „The Detective and the Fool: Or, The Mystery of Manhood in Sherlock jr.“ In: Buster Keaton’s Sherlock Jr. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997, S. 108-109.

<sup>46</sup> S.S. van Dine, „Zwanzig Regeln für das Schreiben von Detektivgeschichten: (1946)“, S. 143.

<sup>47</sup> Kathleen R. Karlyn, „The Detective and the Fool: Or, The Mystery of Manhood in Sherlock jr.“, S. 112.

Keaton – als linkischer junger Mann nur „the boy“ genannt – „mit seiner ungerührten Körperlichkeit“ und seinem versteinerten Gesicht geradezu das lächerliche Gegenteil: den mechanischen Menschen.<sup>48</sup> Der Witz des Films ist, dass der ambitionierte Buster im Leben grandios bei der Aufdeckung und Verfolgung des Diebstahls einer Taschenuhr scheitert. Während er die klischeehaften Anweisungen des Ratgebers studiert, nämlich: „RULE 1. Search everybody.“ (10:51), bemerkt er nicht, dass der Dieb, sein Rivale um die Geliebte, ihm selbst ein Indiz unterschiebt, nämlich die Quittung des Pfandleihers für diese Uhr. Mit der Durchsuchung der Taschen fängt er dummerweise beim Vater an, dem die Uhr gestohlen wurde. Er kommt nicht bis zum Dieb, dem Nebenbuhler mit dem Diebesgut in der Tasche, da dieser ihn umgekehrt der Tat verdächtigt (11:52) und mit dem ‚Indizienbeweis‘ des Pfandleihers ‚überführt‘. Der Dieb schlägt zwei Fliegen mit einer Klappe, da er angeblich nachweist, dass sein Nebenbuhler Buster die \$4 Pfand für die Uhr für Pralinen im Wert von \$4 verwendete. Dies ist mehrfach ironisch, da der Dieb eine Kausalkette in Manier eines Detektivs gegen den Unschuldigen einsetzt, aber Buster selbst den Preis von 1\$ auf \$4 setzte, um mehr Eindruck bei seiner Angebeteten zu schinden. Busters Versuch, sich als Detektiv wie Liebhaber größer zu machen, als er ist, schlägt auf lächerliche Weise in das Gegenteil um, denn der Vater seiner Angebeteten wirft ihn aus dem Haus.

Der zu Unrecht Beschuldigte, ein beliebtes Muster späterer Krimis, macht sich auf, seine Unschuld zu beweisen. Aber die Regel 5 des Handbuchs: „Shadow your man closely.“ (13:54) setzt er auf absurde Weise im wörtlichen Sinne um, indem er dem Nebenbuhler wie sein Schatten im Abstand von einer Handbreit folgt und exakt alle seine Schritte und Bewegungen spiegelt. Erst nach einer absurd langen Zeit bemerkt der Dieb den Verfolger und schüttelt ihn ab.



---

<sup>48</sup> Siegrist in Uwe Wirth und Arne Kapitzka, „Literaturtheorie“, S. 359.

### III. 1: Sherlock jr. ‚beschattet‘ den Verdächtigen.

Das Versagen des Möchte-gern-Detektivs wird durch eine weitere Parodie des Films im Film reflexiv verdoppelt. Der Filmvorführer schläft ein und träumt, dass im gerade laufenden Film sein Nebenbuhler seine Geliebte küsst, weshalb er schnurstracks in die Filmwelt klettert, um die beiden auseinander zu bringen, jedoch vom Rivalen gleich wieder aus dem Film geworfen wird. Die Grenze zwischen Film und Leben wird auf komische Weise literalisiert, nämlich körperlich durchbrochen und wieder hergestellt. Aber „the boy“ fantasiert sich wieder in den Film hinein, und taucht, nun mit klassischer Kleidung ausgestattet, in seinem alter ego als Meisterdetektiv Sherlock jr., „The crime-crushing criminologist“ (23:45), in den Film über einen Perlendiebstahl (22:20-22:25) auf.<sup>49</sup> Der Betrachter wird irreführt, da die neue Rolle hohe Erwartungen setzt, die Sherlock jr. oft, aber nicht immer, erfüllt, weshalb es immer wieder zu überraschenden Wendungen und Inkongruenzen kommt.

Es wäre falsch, Sherlock jr. unbezweifelbar deduktive Fähigkeiten bei der Lösung des Verbrechens zuzuschreiben, wie es Jenkins an einer Stelle<sup>50</sup> macht, denn die performative Übertreibung der Rolle kann man nicht ernst nehmen. Sherlock jr. ‚beweist‘ seine Beobachtungsgabe auf groteske Weise, indem er den Herrn des Hauses, die Tochter und deren Verehrer aus geradezu peinlicher Nähe direkt ins Gesicht schaut (24:18-24:25), und die Erläuterung des Hausherrn zum Geschehen ablehnt, da der Fall – für ihn – einfach zu lösen sei (24:38). Man kann Sherlock jr. beim angestregten Denken (als Parodie detektivischer Deduktion) zusehen, doch es folgt kein Resultat. Ausgerechnet hier verzichtet Sherlock auf Regel 1, jeden zu durchsuchen. Wie wir – in Umkehr der Konventionen – wissen, hat der klischeehaft verdächtig aussehende Diener die Perlenkette vom Liebhaber erhalten und eingesteckt, spricht: die einfachste Regel hätte gleich zum Erfolg geführt, und der offensichtlichste Verdächtige wird ignoriert. Die genrespezifische Informationsvergabe der Detektivgeschichte wird umgekehrt, da die Zuschauer nicht dem Meisterdetektiv unterlegen sind, sondern den Wissensvorsprung mit den Verbrechern teilen und daher sich – als Quelle des Amüsements - dem Detektiv überlegen fühlen.

Es ist oft gar nicht klar, ob Sherlock den Fallen, die ihm der Butler stellt, durch Scharfsinn oder Zufall entkommt, aber „ingenuity and

---

<sup>49</sup> Vgl. Robert Knopf, *The theater and cinema of Buster Keaton*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 2008, S. 102-103.

<sup>50</sup> Henry Jenkins, „This Fellow Keaton Seems to be the Whole Show“: Buster Keaton, Interrupted Performance, and the Vaudeville Aesthetic“. In: *Buster Keaton's Sherlock Jr.* Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997, S. 44.

coincidence“<sup>51</sup> wechseln sich auch ab und dienen der parodistischen Irreführung. Sherlock jr. entkommt dem Giftcocktail nur, weil er diesen eindeutig aus Höflichkeit an den Liebhaber weiterreicht. Sherlock jr. wundert sich erst sichtlich, als der Diener dem Liebhaber das Glas mit dem Kommentar abnimmt, da sei etwas drin – und sein eigener Finger im Glas steckt (25:15-25:47). Er setzt sich – da er im Poolspiel wieder an der Reihe ist – immer nur beinahe auf den Stuhl, der das Fallbeil einer Hellebarde auslösen würde. Der Diener tauscht im Pool-Billard die Kugel Nummer 13 gegen eine gleiche, die mit Sprengpulver gefüllt ist (26:10-26:18). Es ist nicht klar, ob Sherlock jr. dies bemerkt, als er vor dem Spiegel an der Wand steht, denn man sieht, Sekunden nach dem Tausch, nie seinen direkten Blick in den Spiegel (26:19-26:28). Der Diener und sein Komplize, der Liebhaber der Tochter des Hauses, bringen sich in Deckung, aber Sherlocks rasantes Billardspiel umspielt immer haarscharf die Kugel mit der Nummer 13, bis er sie zuletzt mit einem scharfen Stoß versenkt. Zu unserer komischen Erleichterung und zur Enttäuschung seiner Widersacher passiert nichts, denn er hatte sie vorher – ohne unser Wissen – gegen die Originalkugel getauscht. Kaum hat man sich darauf eingestellt, dass Sherlock jr. doch nicht so naiv ist, wie es den Anschein hat, wird man erneut irregeführt: Wie im richtigen Detektivroman wird die Lösung des Falls angekündigt, ohne dass der Zuschauer eine Ahnung davon hat, wie der Detektiv auf die Lösung kam, nur um diese Ankündigung gleich wieder komisch zu unterlaufen: „By the next day the mastermind had completely solved the mystery – with the exception of locating the pearls and finding the thief.“ (29:44-54). Die Texttafel unterminiert jeglichen Anspruch an detektivische Genialität. So parodiert Keaton nicht nur die Detektivgeschichte, sondern auch den jungen Mann als Zuschauer, der sich mit dem Filmhelden identifiziert, ohne dessen Rolle jedoch ausfüllen zu können.<sup>52</sup>

Auch die Verfolgung der Täter und das Ende der Binnenhandlung sind parodistisch zu sehen und zeigen keinesfalls so überzeugend einen „suave, infallible detective“, wie Smith<sup>53</sup> oder Parshall<sup>54</sup> behaupten. Sherlock jr. bringt den nun von ihm verdächtigen Liebhaber im Film, dem er ähnlich wie in der Rahmenhandlung folgt, erst nach zahlreichen Komplikationen zur Strecke. Auch hier ist er nicht wie sein Vorbild eindeutig überlegen, da ihn die Gegner immer wieder in

---

<sup>51</sup> Robert Knopf, *The theater and cinema of Buster Keaton*, S. 105.

<sup>52</sup> Daniel Moews, *Keaton: The silent features close up*, S. 93-94.

<sup>53</sup> Imogen S. Smith, *Buster Keaton: The persistence of comedy*, Chicago, Ill. Gambit Publishing, 2008, S. 120.

<sup>54</sup> Peter F. Parshall, „Houdini's Protégé: Buster Keaton in Sherlock jr.“ In: *Buster Keaton's Sherlock Jr.* Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997, S. 77.

Schwierigkeiten bringen, aus den ihn oft Zufälle und sein Assistent Gillette heraushelfen, der, im Gegensatz zu Watson, mindestens ebenso gewieft ist wie er.<sup>55</sup> Andererseits zeigt er eine Reihe scheinbar magischer Tricks und – bei unverändert stoischer Mimik – akrobatischer Stunts, die seine Fähigkeiten demonstrieren, und als witziges Spektakel unterhalten, auch wenn sie nichts zur narrativen Entwicklung der Binnen- oder Haupthandlung beitragen.<sup>56</sup> Schließlich entkommt er per Auto den Verfolgern mit der Perlenkette und der geliebten Frau, die der Diener entführte, nur um mit ihr in einem See zu versinken, in den sie gerutscht sind. Während er schwimmend versucht, seine Geliebte ans Ufer zu retten, wechselt die Kamera plötzlich von der Innenwelt Busters zur Außenwelt: der ‚Held‘ rudert wild mit den Armen auf seinem Hocker im Vorführraum und erwacht verdutzt von seinem dramatischen Traum.

Das wahre Leben der Rahmenhandlung kehrt die Geschlechterrolle des Detektivs als männlicher Held, der jeder Gefahr trotzt, um. Die Geliebte bat einfach den Pfandleiher, den Kunden zu identifizieren, der die Uhr ihres Vaters brachte, und erkannte daher Busters Rivalen als Dieb. Als sie in seinen Vorführraum kommt, um sich zu entschuldigen, nimmt er das Happy End des laufenden Films als Vorbild, um sich als Liebhaber angemessen zu verhalten. Der Kriminalfilm, der sich erst als realitätsferne Traumwelt erwies, dient jetzt wiederum als Modell erfolgreichen Handelns in der Wirklichkeit. In beiden Fällen, dem Verbrechen und seiner Aufklärung wie der Romanze, wird der Hobby-Detektiv von seinen Gegenspielern wie vom Zufall immer wieder in brenzlige Situationen gebracht, aus denen er sich häufig nicht durch eigene Leistung, sondern mit Hilfe anderer oder des Zufalls befreien kann. Der mechanisch wirkende Antiheld konterkariert die rationale Überlegenheit wie Distanz des Detektivs zum Verbrechen, und der Plot kritisiert die häufig überkonstruierte Komplexität und retrospektive Logik von Doyles Fällen auf amüsante Weise.

Die Durchbrechung narrativer Kohärenz durch selbstreflexive Performanz allein kann durch die Kombination der Techniken des Varieté und des klassischen Hollywood-Films begründet werden und spricht für sich allein noch nicht dafür, dass Sherlock jr. modernistisch ist.<sup>57</sup> Bei Keaton dient Komik der selbstreflexiven Parodie der filmischen Detektivgeschichte und ihres Optimismus in rationale, männlich konnotierte Aufklärung, die als ironisches Spektakel

---

<sup>55</sup> Vgl. Henry Jenkins, „This Fellow Keaton Seems to be the Whole Show“: Buster Keaton, Interrupted Performance, and the Vaudeville Aesthetic“, S. 44-46.

<sup>56</sup> Robert Knopf, The theater and cinema of Buster Keaton, S. 108-111.

<sup>57</sup> Henry Jenkins, „This Fellow Keaton Seems to be the Whole Show“: Buster Keaton, Interrupted Performance, and the Vaudeville Aesthetic“, S. 60.

durchaus modernistisch in die vom kulturellen Imaginären beeinflusste Psyche subjektiver Imagination (Traum) verlagert wird. Keatons Film liefert einen mehr als „oblique commentary upon the movies and their fantasizing effect upon real life“,<sup>58</sup> aber er geht nicht so weit, wie Moews argumentiert, Wirklichkeit und Traum ineins zu setzen.<sup>59</sup> Keatons parodistisches Spiel mit der Verwicklung von Fantasie und Leben beruht auf ihrer möglichen Abgrenzung voneinander, die immer wieder durch sichtbare Rahmen und Grenzüberschreitungen augenfällig werden. *Funny Bones* spielt postmodern und selbstreflexiv mit Krimi und Komödie, in denen alles zum performativen Spektakel wird und eine Grenze zwischen Leben und Kunst nicht mehr existiert.

## 2.2 Parodie des ‚Thrillers‘: *Funny Bones*

*Funny Bones* setzt an den Grundfesten des Krimis an: Verbrechen als Unterhaltung. Während dies manche frühe wegen seiner angeblichen Korruption der Leser oder Zuschauer als verwerflich ansahen, nimmt dieser Film das Prinzip wörtlich im Sinne parodierender Literalisierung. Krimi und Komödie beleuchten sich wechselseitig, greifen aber auch ineinander, denn *Funny Bones* zeigt das Verbrechen in der Welt der Komik und das Komische in der Welt des Verbrechens, in rezeptionsästhetischen Termini: das Lachen bleibt einem im Halse stecken, die Spannung löst sich in ‚comic relief‘. Gerade die parodistische Verknüpfung mit dem Krimi, mit Verbrechen, Leid und Tod, testet die Grenzen von Komik und Humor aus.

Die Komödie ist selbstreflexiv, denn sie macht das Komische selbst zum Thema. Sie führt das ganze Spektrum des Komischen vor: groteske Körper, Slapstick, Situationskomik, Plot, Sprachwitz, ironischer Ton. Sie zeigt Komik im mehr oder weniger absurden Alltag und in verschiedensten heterotopischen Räumen, der Showbühne, dem Vergnügungspark, dem Zirkus und dem Comedy Club. Die Komödie reflektiert implizit und explizit über Fähigkeiten zur Produktion von Komik, Techniken des Komischen, und die Wirkung des Komischen: Wer oder was ist komisch? Wie stelle ich Komik sprachlich oder performativ her? Wann und warum lacht das Publikum – oder auch nicht? Komiker unterhalten sich über Bedingungen und Formen des Komischen, und viele Szenen im Film haben ein gemischtes oder doppeltes Publikum, welches vollkommen unterschiedlich auf Komik oder Tragik reagiert und daher die Zuschauer des Films ständig zwischen einer teilnehmenden Illusion und distanzierender Reflexion wechseln lässt. Dieses Oszillieren zwischen Illusion und Reflexion wird

---

<sup>58</sup> Daniel Moews, Keaton: *The silent features close up*, S. 83.

<sup>59</sup> Ebd., S. 98-99.

durch Ambiguität, die Unsicherheit stiftet, und dem Kippen zwischen potenzieller Komik und potenzieller Tragik befördert, was ein Wechselbad der Gefühle bewirkt.

Das Spiel mit den Grenzen zwischen Komik und Tragik (im weitesten Sinne) beginnt mit dem Titel „Funny Bones.“ Es geht um die Frage, ob jemand Komik „im Blut hat“, ob er also selbst komisch ist, ‚nur‘ verbal Komik erzeugt, oder keines von beiden. Es ist schmerzhaft, sich den „funny bone“ oder „Musikantenknochen“ anzustoßen, und dennoch lacht man meist, möglicherweise wegen der Inkongruenz zwischen einem leichten Stoß und intensiven Schmerz oder der mangelnden Kontrolle über den eigenen Körper. Slapstick erzeugt Lachen über körperliche Gewalt ohne schlimme Konsequenzen. Über den Zusammenhang von Leid und Komik sagt ein alter Clown gegen Ende des Films: „I never saw anything funny that wasn't terrible, didn't cause pain.“ (1:27:10-1:29:46) Es mag sein, dass Überlegenheitsgefühl über den Betroffenen (wie beim Slapstick) oder die Erleichterung, dass es keine weiteren Konsequenzen des Schreckens – für den Betroffenen oder für uns – gibt, zum Lachen verleiten. Der Film geht jedoch weit über Slapstick hinaus. Der (drohende) Tod bildet ein Leitmotiv dieses Films, sei es im wörtlichen oder im übertragenen Sinne. So schreit einer, der tatsächlich zu ertrinken droht, ebenso wie ein erfolgloser Komiker, der Lampenfieber hat und sich vor dem Versagen fürchtet: „I'm gonna die!“ Der Film, so eine zentrale These, provoziert Lachen über die, die mit Pathos den kleinen Widrigkeiten des Lebens begegnen, und Lachen mit denen, die auf Tod, Schmerz und Schreck mit Komik reagieren.

Der Film zeigt diesen Widerspruch exemplarisch vor allem an zwei Figuren, deren Leben sich kreuzen. Der lächerlich humor- und erfolglose amerikanische Stand-up Comedian Tommy Fawkes (Oliver Platt) verlässt Las Vegas, um im englischen Blackpool, wo er als Kind lebte, erfolgreiche Comedy Acts zu kaufen. Er leidet an seinem erfolgreichen Vater (Jerry Lewis!) und muss feststellen, dass dieser die besten Sketche seiner damaligen englischen Kollegen kauft, und das Land verließ, nachdem er die Frau eines Kollegen geschwängert hatte. Er lernt seinen Halbbruder Jack Parker (Lee Evans) kennen. Jack ist ein genialer Clown und Komiker, der aber den Kollegen, der ihn in einer Slapstick-Nummer triezte, und der ein Verhältnis mit seiner Mutter hatte, auf offener Bühne erschlug. Er macht sich weiterer Vergehen schuldig, da er trotz Verbots auftritt und sich als Handlanger an einem Drogendeal beteiligt. Jack Parker steht in der Tradition des Fools.<sup>60</sup> Der Fool spielte die doppelte Rolle einer randständigen Figur in der frühen Neuzeit, der körperliche und z.T. auch psychische Störungen haben

---

<sup>60</sup> Andy Medhurst, „Unhinged Invention“, S. 8.

konnte, über die man lachte, und mit dem man lachte, wenn dieser frech die Schwächen anderer kommentierte. Jack leidet sichtlich an psychischen Problemen, aber man weiß selten genau, ob er tatsächlich beschränkt und hilfsbedürftig ist oder nur den Idioten gibt, um andere vorzuführen, ob er seinen Körper beherrscht oder gleich die Beherrschung verliert. Tommy vertritt eher schlecht als recht die spöttisch-verbale Komik, Jack verkörpert anarchisch Komik bis an die Schmerzgrenze.<sup>61</sup>



III. 2: Jack Parker (Lee Evans) beim Psychologen.

Eine dritte Figur bildet den Gegenpart von Jack und Tommy: der untersetzte Sharkey (Ian McNeice) ist ein Charakter mit dicken Backen und Schweinsaugen, unter dessen komischer Fassade das Böse lauert. Erst erscheint er als eher dumpf aussehender Fischer, dann stellt er sich als hinterhältiger Krimineller und schließlich als korrupter Polizeioffizier heraus. Er ist genau der falsche Mann mit dem Auftrag, Verbrechen aufzuklären, denn dieser Detektiv benötigt ironischerweise all seine Fähigkeiten dazu, seine eigenen Vergehen zu verbergen. In seiner Bedrohlichkeit und kompletten Humorlosigkeit bietet er sich als ideales Objekt komischer Demontage an. Der korrupte Detektiv kontrastiert mit dem Detektiv wider Willen, nämlich Tommy, dessen zufällige Entdeckungen der dunklen Familiengeheimnisse seine nostalgischen Kindheitserinnerungen zerstören.

---

<sup>61</sup> Vgl. Ebd., S. 8.





III. 3: Jack Parker (Lee Evans) in der Manege.



III. 4: Sharkey (Ian McNeice) beim Drogendeal.

Der Anfang des Films entwickelt parodistische Spannungen zwischen Krimi und Komödie. Die heitere Stimmung widerspricht dem Drogendeal, die anscheinend harmlosen Figuren werden gefährlich, Spaß kippt in Ernst und umgekehrt. Der Film beginnt zu schön, um wahr zu sein: nostalgisch untermalt der französische Chanson *La mer* die Urlaubs- und Sommerstimmung mit Blick auf weiße Möwen über dem glitzernden Meer bei Blackpool. Zwei alte Fischkutter nähern sich einander, ein französischer und ein englischer. Die Besatzungen bestehen aus einfachen Männern, die man wegen Ausdruck und Kleidung eher der Unterschicht zuordnen würde. Im Ausguck eines Bootes kaspert ein Mann, Jack Parker, wie ein kleiner Junge herum, der

auch wie ein solcher vom untersetzten Sharkey behandelt wird, der ihm einschärft, genau das und nur das zu sagen und zu tun, was abgemacht war. Spätestens jetzt wird klar, dass es weder um einen Ausflug noch um Fische geht, aber die heitere Musik konterkariert den Ernst der Lage. Während ein Franzose in große Wachseier verpackte Drogen an Bord der Engländer in misstrauischer Langsamkeit überreicht, atmosphärisch mit energisierenden Streichertönen unterlegt, spielt Jack mit den Franzosen, als verstünde er ihre Sprache nicht, nur um dann mit ihnen einen französischen Chanson anzustimmen (2:58-5:05). Als der entnervte Boss der Franzosen endlich das Geld sehen will, ist der Spaß vorbei, denn nur die obersten Scheine der Geldbündel sind echte Noten. Der Boss schießt auf Jack, der ins Meer springt. Sharkey wirft den Franzosen von Bord. Dessen Füße werden von der Schiffsschraube abgetrennt und tanzen im Wasser wie eines der Eier, das neben Jack auftaucht. Sharkey und seine Männer drehen ab und lassen Jack im Meer treiben, der verzweifelt „I'm gonna die!“ brüllt, sarkastisch untermalt vom beschwingten La mer (6:40-7:39).

Ironischer Weise geht die französische Version des Liedes nahtlos in die englische über, die ein kleiner Kapitän, der an Sammy Davis jr. erinnert, auf einer Bühne in Las Vegas singt (7:39-8:35): schwarzer Humor kontrastiert mit schwarzem Entertainer. Dann spiegelt der erfolglose stand-up Comedian Tommy Fawkes die Verzweiflung von Jack: „I'm gonna die!“ ist aber nicht wörtlich zu verstehen, sondern als lächerliches Pathos von Selbstmitleid. Tommy macht sich auf die Beine, um etwa zeitgleich mit Jack und einem abgetrennter Fuß in Blackpool zu landen, wo er gute Gags kaufen möchte. Neben guten Sketchen findet er aber zufällig etwas über die dunklen Seiten seines Vaters heraus. Der Film kehrt ironisch das detektivische Motiv des Geheimnisses und seiner Entdeckung im Doppelplot um: Tommy entdeckt, was jeder in seiner Familie schon weiß, und Detective Sergeant Sharkey soll aufklären, was er selbst am besten kennt. Die Parodie übersteigert nämlich die kriminellen Verwicklungen von Vergehen und Verfolgung, indem sich Sharkey als gerissener Betrüger erweist, der nicht nur seinen Boten, Jack, im Stich lässt, sondern auch seinen Boss hintergeht, dessen Geld er unterschlagen hat, und hauptamtlich ironischerweise als Polizeioffizier arbeitet. Als Krimineller will er den Mitwisser Jack beseitigen, der es – wie ein Fuß – bis ans Ufer schafft. Als Polizeioffizier soll er den Zusammenhang zwischen Jack und dem Fuß aufklären, was ihm selbst klarer ist als Jack, der von dem Fuß noch nichts wissen kann.

Die Parodie von Aufklärung und Verfolgung in diesem Film besteht zudem darin, dass der Verfolgte einerseits traumatisiert und hilfsbedürftig ist, andererseits schlau und überlegen, weshalb er mit den Autoritäten Katz und Maus spielen kann. Dies äußert sich in

verbaler wie körperlicher Interaktion, indem er erwartete Rahmen und Skripte umkehrt und seine Kontrahenten irreführt. Jack scheint geistig verwirrt und selbstmordgefährdet. Ein Polizeipsychologe macht einen ‚Idiotentest‘ mit Jack Parker, der ihn aber umgekehrt für dumm verkauft. Wie ein Häufchen Elend kauert Jack unter einer Decke mit einem Becher Tee gegenüber dem selbstsicheren Psychologen. Der Psychologe bittet Jack väterlich, herablassend, und überdeutlich, aus mehreren Alternativen von Emotionen das Unpassende auszusortieren. Jack spiegelt zunächst die Erwartung des Psychologen in seiner Mimik, u.a. Ärger, Neid, auch das betont langsam und freundlich gesprochene „a n d k i n d n e s s“, als ob er ein Idiot ist. Jack überlegt lange und sagt dann „and“, worauf ihn der Psychologe misstrauisch anblickt. In einer Reihe von Bezeichnungen für Gebäude sortiert er richtigerweise den Hund aus, aber mit der eigenartigen Begründung, dass der Hund nicht ins Kino gehen würde. Auf die Testfrage, warum Jack in Blackpool geboren wurde, antwortet dieser ohne zu zögern: „Because I wanted to be near my mother.“ Jack beantwortet auf subversive Art dumme Fragen und einfachste Aufgaben mit Nonsense bzw. einer Logik, die nicht gefragt, aber auch nicht falsch ist. Nachdem Jack mit debilem Gesichtsausdruck dem Psychologen suggeriert hat, dass eine Fliege um ihn herumschwirrt, die Jack dann theatralisch verschluckt, sagt er in ganz normalem Ton, er wolle jetzt alles bekennen. Jacks komische Performance als Demonstration seiner Überlegenheit gegenüber dem Experten schlägt in Schock um, als Detective Sergeant Sharkey den Raum mit einem sarkastischen Lächeln betritt. Ähnlich wie der Psychologe scheitert jedoch auch der korrupte Polizist mit seiner Arroganz der Macht an den subversiven Tricks des Clowns, der die Ohnmacht der Mächtigen entlarvt. Sharkey droht dem Mitwisser Jack später unmissverständlich: „Either you vanish, or we'll make you vanish.“ Nicht zuletzt demonstriert Jack seinen anarchischen Widerstand, indem er gerade nicht verschwindet, sondern sich der Verfolgung paradoxerweise auf der Bühne der Öffentlichkeit entzieht. Die anschließende, oft spannende Verfolgungsjagd endet nämlich mit zahlreichen komischen Wendungen im Zirkus, wo Jacks Karriere und Probleme ihren Anfang nahmen. Der Film testet die Bedingungen und Grenzen von Spaß und Ernst der komischen Performanz aus, aber auch die Reaktionen der Zuschauer zwischen Lachen, Schock und Anteilnahme. Zwei Szenen im Zirkus zeigen selbstreflexiv, wie aus Spaß Ernst wird, und umgekehrt, indem sie Performanz und Rezeption in Montage gegen einander stellen.

Das Lachen bleibt im Halse stecken, wenn aus Slapstick Mord in der Manege wird. Zum Slapstick gehören ‚slaps‘ und ‚sticks‘, wörtlich Schläge und Stöcke. In einem Slapstick-Sketch nimmt die Aussage von Jacks leiblichem Vater, „I never saw anything funny that wasn't terrible,

didn't cause pain“, eine ironische Wende (1:27:10-1:29:46). Jack spielte früher in einem Sketch einen Jungen, dem ein Schmetterling im Haar sitzt, den sein ‚Vater‘ mit einem Schlag mit einer gerollten Zeitung vertreibt. Nachdem der Junge keine Miene verzieht, testet der Vater den Jungen mit weiteren Schlägen auf den Kopf. Der Junge verzieht keine Miene, entreißt dem Vater aber plötzlich die Zeitungsrolle und schlägt zurück. Doch es scheint zwei Probleme mit der Rolle zu geben, wie aus den unterschiedlichen Reaktionen des Publikums klar wird: Das erste Problem ist, zurückschlagen ist nicht in Jacks Rolle vorgesehen, und das zweite Problem ist die Rolle: in der Zeitung hat er ein Eisenrohr versteckt, mit dem er seinen Peiniger erschlägt. Ein Großteil des Publikums lacht, besonders die Kinder, die es wohl lustig finden, dass der Vater vom Stuhl kippt, nicht aber die anderen Clowns in der Manege. Diese kennen das gespannte Verhältnis zwischen Jack und dem ‚Vater‘, der hart ist und ein Verhältnis mit Jacks Mutter hat, und sie sehen das Blut zuerst. Das tragische Ereignis sprengt den Rahmen der komischen Unterhaltung im Zirkus, und mit Ausnahme eines älteren Mannes dauert es eine Weile, bis die Zuschauer erkennen, dass das Spiel aus ist. Jack gerät in die Mühlen der Psychiatrie, wird noch mehr traumatisiert, und erhält, da er als verrückt und gefährlich gilt, Auftrittsverbot.

Das Ende parodiert die polizeiliche Verfolgung des Verdächtigen, denn zwischen Ernst und Spiel ist erstens kaum zu unterscheiden, und zweitens dreht Jack den Spieß um, indem er den korrupten Sharkey und seine Komplizen in eine Falle lockt und an die Franzosen ausliefert, die Sharkey betrogen hatte. Jack narrt die Polizisten in den verwinkelten Gängen des Zirkus und tritt plötzlich in der Manege auf. Man weiß nicht genau, ob Jack, der weiß, aber mit schwarzen Rändern um die Augen und mit Zahnücke geschminkt ist, gefährlich ist oder dies nur spielt (1:49:10-1:54:32). Die Menge tobt vor Vergnügen, als sich der Underdog mit den Autoritäten anlegt, indem er dem Bürgermeister die Prunk-Kette und die Zigarre abnimmt, dessen Frau küsst, und die Polizisten zum Narren hält. Er entkommt ihnen auf eine schwankende Stange, die oben per Leuchtschild ausgerechnet als Polizeistation markiert ist. Jack spielt mit den Insignien staatlicher Ordnungskräfte, indem er, ähnlich wie auf dem Ausguck des Kutters am Anfang des Films, oben herumhampelt, und im wörtlichen wie übertragenen Sinne auf die Polizisten herabschaut. Ironischerweise ist er jedoch jetzt gefährdeter, da er halsbrecherische Stunts ohne Netz und doppelten Boden zeigt. Das Spiel mit dem Todesrisiko dient der Unterhaltung. Das Publikum, jetzt im Einklang mit den anderen Akrobaten, schwankt mit Jack zwischen Spannung und komischer Erleichterung. Die Spannung steigt, als ein Polizist hinterherklettert, um Jack herunterzuholen, und die beiden oben miteinander kämpfen (1:54:32-

1:59:12). Es ist nicht klar, ob Jacks verzerrtes Gesicht Wut oder Vergnügen bedeutet. Erst als der Polizist in Zeitlupe stürzt, sieht man, dass es Tommy ist, und als Jack ihn fängt, dass sie es perfekt geprobt haben. Die beiden Underdogs siegen und die korrupten Polizeikräfte sind aus dem Verkehr gezogen. Das Publikum applaudiert der demonstrativen und körperlichen Subversion bürgerlicher Ordnung im heterotopischen Raum des Zirkus. Die komische Alternative zum Kampf von ‚Gut‘ gegen ‚Böse‘ endet nicht mit dem Ausschluss des vermeintlich Irren und Kriminellen aus der Gesellschaft, sondern der Rettung der ‚Ordnungskraft‘ (Tommy), die abzustürzen droht, durch den Handschlag des ‚Verrückten‘ (Jack). Es scheint so, als ob die Kraft der subversiven Komik weniger konservativ zur Erhaltung als reformatorisch zur Erneuerung der Ordnung beiträgt. Die erneuerte Ordnung lässt ontologische Unterscheidungen von Gut und Böse hinter sich. Sie ist gekennzeichnet von Performanz, Ambiguität und Komplexität.

### 3. Schlussfolgerung

Die beiden Paradebeispiele selbstreflexiver Parodie nehmen zentrale Subgenres des Krimis, die Detektivgeschichte und den ‚Thriller‘, auf Korn und reflektieren auf einer Meta-Ebene das Problem von Verbrechen als Unterhaltung. Sherlock jr. spielt mit der (wahn)witzigen Aufklärung eines einfachen Diebstahls als Film im Film, der mit Slapstick-artiger Komik und plötzlichen Wendungen die Erwartungen an Meisterdetektive und komplexe, logisch durchkonstruierte Plots als bloße Männer- und Machtfantasie entlarvt. In vielerlei Hinsicht zeichnet Keatons Film zentrale Muster filmischer Krimikomödien vor und kann daher als wegweisend betrachtet werden: unterbelichtete, hölzerne Ermittler und freche Ganoven, deren Pläne schlauer sind als sie selbst, haarsträubende Verfolgungsjagden, absurde Wiederholungen und Wendungen, verquere Logik und Zufälle, die gegen alle Wahrscheinlichkeit zum guten Ende führen. Die wesentliche Handlung hat sich allerdings mit modernistischen Anklängen von der objektiven Welt in die subjektive Imagination verlagert. Trotz aller Wendungen bleibt zumindest durch die Rahmung des Films im Film der Unterschied zwischen Richtig und Falsch, Gut und Böse, Leben und Kunst, Krimi und Komödie klar. Dies ist bei der postmodernen Parodie von *Funny Bones* nicht mehr der Fall: Hier vermischen sich Konzepte und Genres auf ambivalente und komplexe Weise. Während Keaton den Krimi als eskapistische Unterhaltung in einer gerahmten Binnenhandlung markiert, deren Spannung sich im Lachen und in der Romanze löst, führt *Funny Bones* eine dialogische Doppelhandlung ein, in der nicht nur Spaß in Ernst, Ernst in Spaß kippen kann, sondern das

eine Teil des anderen ist. *Funny Bones* parodiert zudem nicht nur den Krimi, sondern auch die Komödie selbst, indem sie zahlreiche Formen der Produktion von Komik zitiert und vielfältige Rezeptionsweisen zeigt, sei es Lachen, Verwirrung, Unverständnis oder ausdrückliche Reflexionen über Bedingungen von Komik und Humor. *Funny Bones* testet parodistisch die Grenzen von Krimi und Komödie aus, weil dieser Film nicht nur vorführt, wie diese Genres funktionieren, sondern auch, aus welchen Gründen sie nicht funktionieren, sprich: wann und warum sie nicht spannend oder nicht lustig sind. Dies ist jedoch weniger eine ontologische Frage, auch wenn der Film in einigen subjektiven Perspektiven suggeriert, dass man Komik ‚im Blut‘ hat oder nicht, sondern eher eine Frage der Performanz und der Rezeption in spezifischen Kontexten.

## Bibliographie

### Filme

*The Departed*. Dir. Martin Scorsese. Warner Bros., 2006.

*Funny Bones*. Dir. Peter Chelsom. Hollywood Pictures, 1995.

*Sherlock jr.* Dir. Buster Keaton, Metro Pictures 1924.

*True Detective*. Season 1. Dir. Cary Joji Fukunawa. HBO, 2014.

*Sherlock*. Season 1. Dirs. Coky Giedroyc, Paul McGuigan, Euros Lyn. BBC, 2010.

### Sekundärliteratur

Alic, Selma. *Comedy Narrative. Erzählstrukturen und Komik in der Hollywood-Komödie*. Marburg: Tectum Verlag, 2014.

Bargainnier, Earl F. „Preface“. *Comic crime*. Ed. Earl F. Bargainnier. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987. 1–6.

Chambers, Robert. *Parody: The art that plays with art*. New York: Peter Lang, 2010. Print. *Studies in literary criticism & theory* 20.

Harries, Dan. *Film parody*. London: British Film Institute, 2000.

Hayne, Barrie. „What’s Funny about Sherlock Holmes?“ *Comic crime*. Ed. Earl F. Bargainnier. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987. 145–67. Print.

- Horton, Andrew, ed. *Buster Keaton's Sherlock Jr.* Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997. Print. Cambridge film handbook series.
- Hutcheon, Linda. *A theory of parody.* London: Methuen, 1985.
- Isaac, Frederick. „Hard-Boiled Humor“. *Comic crime.* Ed. Earl F. Bargainnier. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987. 23–43. Print.
- Jenkins, Henry. „This Fellow Keaton Seems to be the Whole Show": Buster Keaton, Interrupted Performance, and the Vaudeville Aesthetic“. *Buster Keaton's Sherlock Jr.* Ed. Andrew Horton. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997. 29–66. Print. Cambridge film handbook series.
- Karlyn, Kathleen R. „The Detective and the Fool: Or, The Mystery of Manhood in Sherlock jr.“ *Buster Keaton's Sherlock Jr.* Ed. Andrew Horton. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997. 89–117. Print. Cambridge film handbook series.
- Keating, H.R.F. „Comedy and the British Crime Novel.“ *Comic crime.* Ed. Earl F. Bargainnier. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987. 7–22.
- King, Geoff. *Film comedy.* repr. London: Wallflower, 2006.
- Knopf, Robert. *The theater and cinema of Buster Keaton.* [Nachdr.]. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 2008.
- Medhurst, Andy. „Unhinged Invention.“ *Sight and Sound* (1. Oktober 1995). 7-10.
- Melling, John Kennedy. *Murder done to death. Parody and pastiche in detective fiction.* Lanham: Scarecrow Press, 1996.
- Messent, Peter B. *The crime fiction handbook.* Chichester: Wiley-Blackwell, 2013. Print. Blackwell literature handbooks
- Moews, Daniel. *Keaton: The silent features close up.* Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1977.
- Nicol, Bran, McNulty, Eugene and Pulham, Patricia. „Crime culture: figuring criminality in fiction and film“. *Continuum literary studies.* Hrsg. edited by Bran Nicol, Eugene McNulty and Patricia Pulham. London: Continuum, 2011
- Nickerson, Catherine R., ed. *The Cambridge companion to American crime fiction.* Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2010. Cambridge companions to literature.
- Parshall, Peter F. „Houdini's Protégé: Buster Keaton in Sherlock jr.“ *Buster Keaton's Sherlock Jr.* Ed. Andrew Horton. Cambridge:

- Cambridge Univ. Press, 1997. 67–88. Cambridge film handbook series.
- Rose, Margaret A. Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2006.
- Scaggs, John. Crime fiction. London, New York: Routledge, 2005. The new critical idiom.
- Siegrist, Hansmartin. „Komik mit filmischen Mitteln“. Komik: Ein interdisziplinäres Handbuch. Ed. Uwe Wirth. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2017. 350–60.
- Smith, Imogen S. Buster Keaton: The persistence of comedy. Chicago, Ill. Gambit Publishing, 2008.
- Suerbaum, Ulrich. Krimi: Eine Analyse der Gattung. Stuttgart: Reclam, 1984.
- Todorov, Tzvetan. „The Typology of Detective Fiction (1966)“. Crime and Media: A Reader. Ed. Chris Greer. London: Routledge, 2010. 293–301. Routledge student readers.
- van Dine, S. S. „Zwanzig Regeln für das Schreiben von Detektivgeschichten: (1946)“. Der Kriminalroman: Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. Ed. Jochen Vogt. München: Fink, 1971. 143–47. Uni-Taschenbücher 82.
- Wirth, Uwe. „Parodie“. Komik: Ein interdisziplinäres Handbuch. Ed. Uwe Wirth. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2017. 26–30.
- Wirth, Uwe, and Arne Kapitza. „Literaturtheorie“. Komik: Ein interdisziplinäres Handbuch. Ed. Uwe Wirth. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2017. 122–33.
- Worthington, Heather. Key concepts in crime fiction. 1. publ. London: Palgrave Macmillan, 2011.