

Günter Giesenfeld
Charlie und Chaplin
2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1976>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Giesenfeld, Günter: Charlie und Chaplin. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 40: Hollywood, nine eleven und die Wissenschaft (2007), S. 75–94. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1976>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Charlie und Chaplin

Der verlorene Sohn

Träume in Charlie Chaplins Filmen enden zumeist mit einem Guß Wasser - oder im Kino geht das Licht an, der Film ist zu Ende.

In einem seiner berühmtesten Filme (*The Kid*, 1921) führt das Schicksal Charlie ein Baby zu, das er zunächst gar nicht haben will, dann aber erst ungeschickt und schließlich pffiffig und aufopferungsbereit pflegt. Seine Liebe zu dem Kind wird so groß, daß er sich mit allen Mitteln dagegen wehrt, als es ihm wieder weggenommen werden soll. Denn die Mutter, die es ausgesetzt hatte, ist nun reich geworden und kann folglich ihre mütterliche Liebe wieder walten lassen. Sie setzt eine Belohnung aus für die Auslieferung ihres Sohnes. Der geldgierige Vorsteher des Obdachlosenasyls, in dem Charlie und sein Findelkind gelandet sind, nimmt kidnappt heimlich das Kind und kassiert das Lösegeld. Charlie geht traurig allein nach Hause und – träumt: Die Straße wird zum Paradies, alle Leute haben Flügel wie Engel, sind lieb freundlich zuvorkommend, und Essen und Trinken gibt es in Fülle. Der ebenfalls durch die Lüfte schwebende Polizist hat die Leute nur vor den Exzessen ihrer eigenen Lust zu bewahren. Aber Petrus, der alles liebevoll überwacht, paßt einen Augenblick nicht auf, und schon dringen die Teufel ein, säen Zwietracht und Eifersucht, und im allgemeinen Chaos fliegen die Federn nur so durch die Luft. Charlie wird von dem Polizisten mit einer Pistole erschossen und sinkt flügel- lahm und leblos nieder.

Doch nun ist es die Realität, die ihn erlöst. Charlie wird aus dem Alptraum von einem wirklichen Polizisten geweckt, der ihm Gutes will. Er versteht zunächst nicht, ist benommen und fassungslos. Man verfrachtet ihn in ein vornehmes Auto und fährt ihn zu einer vornehmen Villa, wo ihn „sein“ Sohn nebst Mutter erwartet. „So tritt Charlie am Ende des Films in ein Glück ein, das so lange dauert, wie die Träume dauern: bis zum nächsten Film.“¹

Charlie Chaplins Filme zeigen oft mit großer Eindringlichkeit die Lebensrealität der Armen und Unterdrückten, ihre Not, den täglichen Bedarf an Brot und Liebe zu befriedigen. Aber stets ist diesen Bildern die Vision des Gegen-

¹ Jean Mitry: *Tout Chaplin*, Paris 1972, S. 239



Charlie findet ein Kind ...



... und bald wird es ihm weggenommen



teils beigegeben, in Träumen, Idyllen, spontanen Transzendierungen der Realität, mit deren Bildern im Auge und Herzen der Zuschauer oft am Ende entlassen wird. In regelmäßigen Abständen ist Charlie aller Sorgen für eine Zeit lang enthoben. Dann strahlt er, räkelt sich im Luxus, kann tanzen und gar fliegen und genießt es, daß sich der Zufall und die Gesetze dieser Gesellschaft einmal nicht gegen ihn wenden, sondern zu seinen Gunsten wirken. „Nur daß Charlie, immer in der Defensive, diese Macht der Verwandlung nur zu seinem eigenen Vorteil nutzt oder allenfalls noch zugunsten der Frau, die er liebt“. So charakterisiert André Bazin die Komik Chaplins in Abgrenzung zu der des italienischen Stars Totò: „Totò weiß nicht, was er damit (dem Geist der Kindheit, gg) anfangen soll, außer den anderen zu helfen.“²

In *Modern Times* ist Charlie für kurze Zeit Nachtwächter und lädt seine Freundin (Paulette Goddard) ein, für eine Nacht ins Warenhaus zu kommen, das er bewachen soll. In der Spielwarenhandlung vollführt er tollkühne

² André Bazin: Was ist Film?, Berlin 2004, S. 369

Akrobatenkunststücke auf Rollschuhen. Der Tollpatsch, dem sonst jeder Blumentopf auf den Kopf fällt, der jede Ungeschicklichkeit und Dummheit begeht, wenn er für Geld arbeiten muß, segelt hier mit traum-tänzerischer Sicherheit elegant an allen Hindernissen und Abgründen vorbei. In *The Gold Rush* (1925) sitzt er allein vorm gedeckten und geschmückten Tisch, weil ihn die geliebte Georgia versetzt hat, und beginnt zu träumen: seine Gäste sind gekommen und er führt ihnen den berühmten Tanz mit den Brotstückchen vor. Der Glückstanz (eingebildet wird für Augenblicke eine wirkliche schöne Tänzerin) beschert Charlie die Gunst des Mädchens. Dieser Traum wird später von der Kino-Realität, in die Charlie zunächst unsanft erweckt, eingeholt. Nach einigen Abenteuern wird Georgia die Ehefrau des inzwischen auch gold-fündig gewordenen Charlie.

Das traumhafte Glück, inszeniert als tänzerisches Intermezzo oder ballettartiger Slapstick, verweist aber letztendlich nur auf behä-



Charlie schläft ein, ...



... träumt, kann fliegen ...



... aber das Erwachen ist *in Wirklichkeit* die Rettung

big-bürgerliches Eheglück. So elfenhaft-überirdisch die Träume inszeniert sind, sie enden stets in der bäuerlichen Hütte (*A Dog's Life*, 1918, *Modern Times*) oder der großbürgerlichen Aisance (*The Vagabond*, 1916, *The Kid*).

Ein weniger bekannter Film (*Sunnyside*, 1919) verbindet beide Konzeptionen in ironischer Brechung miteinander. Die dörfliche Idylle ist von Anfang an angelegt. Charlie arbeitet als "Mädchen für alles" in einem Hotel mit dem bezeichnenden Namen "Evergreen", und er ist – ganz ungewohnt – kein Faulpelz, sondern ein geschickter, anstelliger Angestellter. In romantischer Liebe ist er der Dorfschönen Edna zugetan und macht ihr treu scheu den Hof. Als sie ihm zu verstehen gibt, daß seine Werbung nicht ganz erfolglos ist, kommt er mit seiner Arbeit durcheinander. Als ihm die Kühe durchgehen und er beim Versuch, sie einzufangen, in einen Bach fällt, hat er eine Vision. Mit einer Gruppe von schönen griechisch gewandeten Nymphen führt er einen tänzerischen Liebesreigen auf, in dem sich Grazie mit Grotteske mischt, er aber trotz aller Ungeschicklichkeiten der Mittelpunkt bleibt. In einer späteren Szene wird noch einmal Charlies Drang in die weite Welt der Poesie in ironischen Kontrast gestellt zu seinen kleinstädtisch bescheidenen Ambitionen. Während die geliebte Schöne beim sonntäglichen Tête-à-tête auf der Couch vertrauensvoll ihren Kopf an seine Schulter lehnt, lauscht Charlie hingerissen mit dem gegenüberliegenden Ohr dem Meeresrauschen in einer riesigen Muschel.

Traum und Leben

Der stete, von keiner Regel als der des Zufalls und dem Rhythmus der Sequenzen diktierte Wechsel zwischen Glück (als poetische Vision, oder als einfältige Zweisamkeit unter Aufhebung jeglicher materieller Sorgen) und Not (Ungeschicklichkeit und Demütigungen beim brotlosen Umherirren oder bei der Fronarbeit für Geld) ist das Fundament der Chaplinschen additiven Dramaturgie selbst da, wo er sich nicht im Extrem von Traum und Wasserguß entfaltet. Auch die Feinstruktur der Filme, die also, wenn sie länger sind als zwei Rollen, im Grunde nach dem Muster des Serials funktionieren, ist nach diesem Prinzip organisiert, wobei die vormaligen, in den KEYSTONE und ESSANAY-Perioden dominierenden Slapstick-Sequenzen eher Intermezzo-Charakter haben. Vieles spricht dafür, daß nicht sie den Erfolg und Marktwert Charlies in dieser Zeit ausmachen, sondern die erwähnte Struktur des Wechsels von Traum und Leben, von Kino und Realität im Film.

Ein besonders interessantes Beispiel ist *City Lights* (1930), den viele für Chaplins schönsten Film halten. Hier hängt das Auf und Ab zwischen Glück

und Not, Zuversicht und Verzweiflung, Liebe und Einsamkeit direkt von den Zufälligkeiten des Alkoholkonsums eines Millionärs ab, der – ein Vorläufer Puntilas – immer, wenn er besoffen ist, Charlie mit Zuneigung und Geschenken überhäuft, in nüchternem Zustand aber nichts von ihm wissen will. Die formale Klammer des zweiten Handlungsstrangs, der Liebesgeschichte zwischen Charlie und dem Blumenmädchen, verdeckt ein wenig den Episodencharakter auch dieses Films. Charlie Chaplin, dem es in dieser Periode primär auf die melancholische oder tragische Zuspitzungen ankam (vgl. die Szene des Kennenlernens zwischen Charlie und dem blinden Mädchen, sowie die Schlußszene), genügt ein relativ banales Vorwands-Gefüge, um seine Grundkonstruktion zu etablieren. Dabei schert er sich wenig um psychologische Plausibilität oder dramaturgische Feinessen. Noch deutlicher wird dies in seinem ersten langen Film *Tillie's Punctured Romance* (1914). In ihm hat nicht Chaplin, sondern Mack Sennett Regie geführt und Charlie ist auch nicht der Star des Films, sondern Mary Dressler. Trotzdem ist die Charlie-Figur schon komplett präsent. In diesem Film gibt es keine übergreifende Entwicklung, er ist somit eine im Grunde unendliche Geschichte. Das vom Schicksal angezettelte Taumeln zwischen den beiden Frauen, die gegensätzliche Lebensentwürfe repräsentieren (Hausdrachen und romantische Geliebte, Spießbürgertum und kleinbürgerliche Idylle), kommt eher zufällig zu einem glücklichen Ende.

Es ist in der Literatur vielfältig hervorgehoben worden, wie sehr die Kunstfigur Charlie die genannten Gegensätze in sich selbst verkörpert. Nicht nur sein Erscheinungsbild, die berühmten Komponenten etwa seines Outfits, sind durch eine Mischung aus Armut und Insignien großbürgerlichen Dandytums geprägt, auch seine berühmten Gags beziehen meist ihren Reiz aus diesem Widerspruch. Die bekanntesten Beispiele sind die Szene aus *Gold Rush*, wenn Charlie einen seiner alten Schuhe mit den Gesten eines vornehmen Küchenmeisters kocht und serviert, oder jene Episode aus *City Lights*, in der er aus dem Rolls Royce springt, um im Straßengraben einen Zigarrenstummel aufzusammeln.

Charlie, die Kunstfigur, verkörpert diesen Gegensatz nicht nur, ihre Funktion als ständige Bezugs- und Identifikationsinstanz besteht auch darin, ihn immer wieder aufzuheben. Denn gerade sie, in der viele die personifizierte Absage an jeden autoritären Zwang, die „fundamentale Opposition gegen die organisierte Gewalt der sozialen Ordnung“ (Jacques Doniol-Valcroze), ein anarchistisches Idol also sehen, gerade Charlie benutzt doch jede Möglichkeit, durch die Gunst des Zufalls aufzusteigen, sich mit Eifer den von der Gesellschaft geforderten Verhaltensweisen bei diesem Aufstieg anzupassen. Dabei hat er dann nur noch einen stolzen und verachtenden Blick für jene, die noch vor kurzem seinesgleichen waren – ja er unterdrückt und drangsaliert sie, solange es die

Gunst der augenblicklichen Konstellation ihm erlaubt, bevor er wieder einer der Ihren wird. Seine Skrupellosigkeit ist gespeist von dem Wissen um sein eintöniges Schicksal, als den Gesetzen der Gesellschaft Unterworfenener ist er weder ein Außenseiter noch ein Aufbegehrender, er ist schlicht nur pffiffig und deshalb abwechselnd aufmüpfig und unterwürfig, wie es gerade paßt.

Ausgestoßener auf Zeit

Eigentlich unwohl fühlt er sich nämlich in der Gesellschaft, in der er oft kein Auskommen hat, nicht. Ihre Strafen für asoziales Verhalten stören ihn wenig, und nicht selten sind es ja Polizisten, jene sonst von ihm bekämpften strukturellen Feinde, die ihm zum Happy End verhelfen (*A Dog's Life*, *The Kid*), gelegentlich ist er sogar selbst einer von ihnen (*Easy Street*, 1917). Auch das Gefängnis, Symbol der Unterdrückung individueller Freiheit, erscheint Charlie in *Modern Times* als ein Zufluchtsort von solcher Anziehungskraft, daß er immer wieder versucht, dorthin zurückzukehren.

Ausgestoßener immer nur auf Zeit, stets pünktlich vom Schicksal durch überraschende Wendungen oder unwahrscheinliche Leistungen wieder integriert oder rehabilitiert, ist Charlie die Identifikationsfigur par excellence, das märchenhafte Element von Harmonie in der gezeigten widrigen Welt, einer der auf der Seite der Armen und Unterdrückten steht und es trotzdem - wenn nötig auf ihre Kosten - zu etwas bringt.

Charlie Chaplin hat sich nicht immer diesem Erfolgsmuster seines Kinos gebeugt. Bekanntere als es ihre geringe Häufigkeit legitimieren würde, sind jene offenen Schlüsse einiger seiner Filme geworden, oft beschrieben als melodramatisch-tragisches Element, das den primitiven Slapstick transzendiert und zum Bestandteil wirklicher Kunst macht. Der erwähnte Film *City Lights* ist ein interessantes Mischprodukt. Mit der Wende zum längeren Film hatte Charlie Chaplin sowohl der monotonen Dramaturgie des Slapsticks, als auch – nach seiner Meinung – einem seine schöpferische Phantasie einengenden Verharren auf der Oberfläche des einfachen Spaßes entrinnen wollen. Diese Flucht ging eindeutig in die Richtung des rührseligen Melodrams, und die erwähnten Schlüsse sind nur ein Element dieser neuen Ausrichtung. Das Schlußbild von *The Pilgrim*, wenn Charlie auf der Grenze zwischen den USA und Mexiko hin- und herhüpfend beiden Übeln zu entgehen sucht, ist ein genialer Gag und ein die beschriebene Slapstick-Handlungsstruktur hinreißend auf den Begriff bringendes Symbol dazu. „Nie lagen die Notwendigkeiten des Gesetzes und die Notwendigkeiten einer Moral dichter beisammen, und nie war der Widerspruch

zwischen beiden so konkret und offensichtlich.“³ Aber er bleibt demonstrativ ungelöst. Demgegenüber geht Charlie am Ende von *The Tramp* (1915) zwar enttäuscht und vertrieben, aber auch in souveräner Unabhängigkeit die Straße entlang in eine ungewiß-hoffnungsvolle Ferne. Angedeutet scheint eher ein Aufbruch in etwas neues, als die Perspektive der Wiederkehr des ewig Gleichen. In dem berühmten Remake dieser Schlußzene 20 Jahre später (*Modern Times*) wird er von Paulette Goddard begleitet. Der nun schon melodramatische Abgang führt nicht mehr in ein ungewisses Ziel, läßt der Phantasie keinen Spielraum mehr. In einer Traumszene kurz zuvor ist das Happy End des Tramp-Trips – die glückliche Ehe in der ländlichen Idylle – bereits festgelegt. Aber es ist nicht eine Eröffnung in eine Zukunft, sondern nur ein Genrebild.

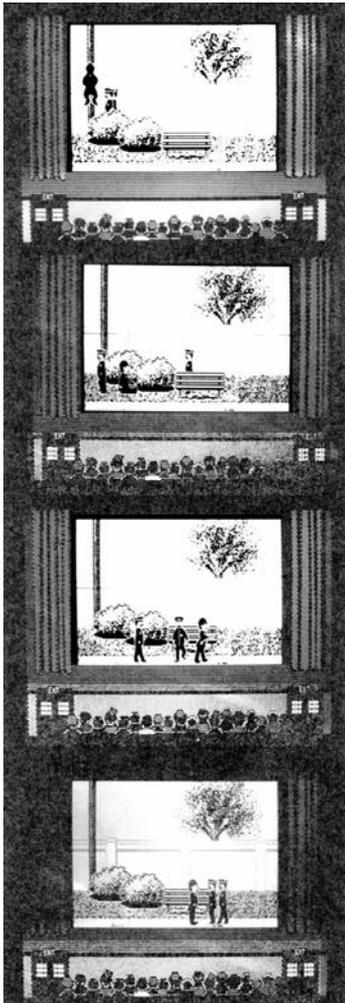
Auch in *A King in New York* (1957) entschwindet der von Charlie Chaplin gespielte König im Flugzeug allen Schwierigkeiten seiner amerikanischen Existenz, und es ist wieder keine ungewisse Zukunft, die ihn am Landeflughafen erwartet, sondern hier geht schließlich einer, der es nicht nötig hat, zu bleiben. Sich den Widrigkeiten der Gesellschaft entziehend, weiß er, daß ein höherer Platz in ihr ihm diese Widrigkeiten vom Leibe halten wird. Als König, der seine Schulden im Grandhotel macht und durch seine Publizität schließlich leicht begleicht, bekennt der Tramp Farbe und kann folglich nicht mehr Charlie bleiben. Er verstößt gegen das Gesetz seines Erfolges, das viele Leute Genie nennen: in diesem Film gibt es nur noch die Kinowelt, keinen Wechsel mehr zwischen ihr und der Realität, wie immer verklärt sie auch schon immer erschienen sein mag, kurz, es gibt keinen Grund mehr, Charlie zu lieben und keine Möglichkeit, seine Existenz als Traum mit nach Hause zu nehmen, bis sein Verblasen - immer wieder - der Auffrischung im Kino bedarf.

Die Geburt der Film-Kunst aus dem Geist des Slapsticks

Auf dem damals schon schnell expandierenden Markt für Computerspiele wurde Mitte 1988 ein Programm *Starring Charlie Chaplin* angeboten, angesichts dessen sich die (Computer-)Fachpresse nur Sorgen machte, ob das Medium Computerspiel einer Legende wie Chaplin gerecht werden könne.⁴ Dem Filmfan mußte dieses Spiel, das versprach, man könne mit ihm Charlie-Geschichten gestalten, schon beim ersten Laden von der Diskette jämmerlich primitiv vor-

3 Ebd.: S. 262

4 Es hat m.W. später keine Versuche mehr gegeben, mit den neuen Möglichkeiten ein weniger primitives entsprechendes Spiel auf den Markt zu bringen. Das erwähnte lief noch auf DOS-Basis!



kommen. Es werden im Menu fertige *scripts* angeboten, die zum Teil Originaltitel (*City Lights* oder *The Pawnshop*) tragen und aus jeweils vier in Reihenfolge, Personal, Ort und sogar Zwischentiteln festgelegten Szenen bestehen. Folgt man der Aufforderung, eine von ihnen zu „schießen“ (das allgemein übliche englische Wort für „drehen“), wird auf dem Bildschirm eine einfache Dekoration angeboten, die eine Zimmerwand, Park-ecke oder Straßenseite darstellt, und die Möglichkeit bietet, irgendeine Balustrade oder Gartenmauer, einen Balkon etc. als zweite Spielebene, einen Stock höher gelegen, ins Spiel mit einzubeziehen. Auch die Personen der Handlung befinden sich bereits auf dem *set*.

Nur die Charlie-Figur kann vermittels des Joysticks oder der Tastatur gesteuert werden, sie bewegt sich dann nach rechts, links, vor oder zurück. Dabei wird trotz der Grobheit des Bildpunkt-Rasters Charlies Gang recht erkennbar nachgeahmt, ebenso das Zwirbeln des Spazierstöckchens. Außerdem befinden sich noch weitere Personen auf der Szene, deren Bewegungen und Gänge jedoch von einem Zufallsgenerator-Programm gesteuert werden, also weder einfluß- noch berechenbar sind: Polizist, Betrunkenener, Mädchen etc., je nach gewähltem *script*. Diese Partner Charlies bewegen sich pausenlos, ohne Ziel und Sinn, in alle Rich-

tungen. Die vorgegebenen Handlungsraaster haben mit den Originalfilmen von Charlie Chaplin kaum etwas gemein. Vor allem sehen sie nicht das Erzählen einer Geschichte vor, denn auch die Zwischentitel sind so allgemein gehalten, daß sie zur Beförderung einer narrativen Struktur nicht taugen.

Insofern erlaubt das Spiel nur sehr einfache Effekte, denn auch die Charlie-figur hat nur sehr beschränkte Handlungsmöglichkeiten, *inszenierbar* sind mit ihr ausschließlich mehr oder weniger heftige, meist zufällige Zusammenstöße

mit den anderen Figuren. Die Folgen sind stets dieselben: entweder bekommt Charlie beim Rempeln einen Fußtritt oder Boxhieb, was ihn auf dem Hintern landen läßt, oder es gelingt ihm selbst, einer anderen Figur auf die Füße zu treten, was ein kurzes aufgeregtes Hüpfen derselben auf einem Bein zur Folge hat. In solchen *scripts*, in denen ein Hund auftritt, ist die Handlung dadurch aufgelockert, daß dieser sein Beinchen heben und einen Baumstamm, einen Treppenabsatz oder den Fuß einer der Figuren bepinkeln kann. In anderen, in denen ein Mädchen als Figur vorgesehen ist, scheint es auch noch den Kuß als Begegnungsmöglichkeit zu geben, er wird vollzogen in der Art des Anstoßens mit Weingläsern.

Alle diese diversen Berührungen bleiben stets ohne Folgen, nach längstens einer Sekunde gehen die billardartigen Läufe und Zusammenstöße weiter, als wäre nichts geschehen, und nach einer Minute ist die gewährte Drehzeit vorüber. Man kann sich danach die Szene in einem „editor“ anschauen (sogar das Projektorgeräusch ist zu hören), dabei aber nicht richtig schneiden, sondern nur entscheiden, ob man das Ganze vielleicht doch neu drehen will. Der eigentliche Zweck des für die Konkurrenz mehrerer Teilnehmer vorgesehenen Spiels ist denn auch weniger die Filmgestaltung, sondern die Lösung der Aufgabe, ein für die Produktion des Films vorgegebenes Kapitalbudget möglichst nicht zu überziehen. Und nur zur Ermittlung des box office-Erfolges stellt am Schluß eine anonyme Instanz nach unergründlichen Kriterien (Zahl der „Zusammenstöße“?) fest, ob der Film Erfolg hätte oder ein Flop würde. Auf dem Bildschirm erscheint dann eine stilisierte Titelseite des berühmten Entertainment-Magazins *Variety* mit dem Urteil als Schlagzeile. „If you have enough money, pressing the fire bottom will return you to SELECT SCRIPT, else pressing the fire bottom will return you to the beginning again“, heißt es abschließend in der Gebrauchsanleitung.

Das Prinzip der Folgenlosigkeit

Die Spielmacher haben, ob bewußt oder nicht, wesentliche Elemente der Chaplin'schen Produktionsweise, zumindest der frühen Keystone- und Essanay-Filme, richtig erfaßt. Einmal war auch dort ein standardisiertes, jeweils nur wenig abgewandeltes Bühnenbild üblich. Der set für die Innenräume bestand in Charlie Chaplins Studio stets aus zwei Zimmern, die einander gegenüber an einem Korridor lagen und die wahlweise Salon und Küche darstellten, aber auch als zwei Hotelzimmer, Büros oder Praxisräume ausgestaltet werden konnten. Dazu gab es, meist im Obergeschoß, einen größeren Raum, der im Film als

Saal, Bar, Kino oder Foyer erscheinen konnte.

Zum anderen beruht der Slapstick tatsächlich auf der meist zufällig sich ergebenden Begegnung zweier oder mehrerer Figuren, die in der Regel in eine feindselige Konfrontation ausartet. Auch die Formen, in denen diese Zusammenstöße erfolgen, sind strikt typisiert, auch wenn die Variationsbreite doch erheblich größer ist als im Computerspiel. Oft wird die Auseinandersetzung durch eine genretypische Verfolgungsjagd zusätzlich hinausgezögert (was sich im Computerspiel mit ein wenig Übung vermutlich auch imitieren ließe), wobei Situationskomik und die Tücke der Objekte ins Spiel gebracht werden. Wichtig ist, daß die Fronten bei diesen Begegnungen dem Publikum spontan nachvollziehbar sind: der Eigentümer, dem etwas gestohlen worden ist oder allgemeiner der Polizist sind Figuren, deren böse Absichten in Bezug auf die Charlie-Figur unmittelbar auf der Hand liegen.

Auch die prinzipielle Folgenlosigkeit aller Zusammenstöße und Begegnungen gehört schließlich zum festen Ritual des Slapsticks. Nicht nur erholen sich alle Figuren, Charlie eingeschlossen, stets sehr schnell von jeglicher körperlichen Beschädigung durch Prügel, Stürze, Unfälle etc. ohne dauernde Folgen. Sondern auch in einem weniger mechanischen Sinn ist Charlie selbst stets an einer vorübergehenden, schnellen Lösung jedes Konflikts interessiert, die Kategorie „Zukunft“ ist nicht Teil seines Denkens. Sein Gedächtnis scheint, ausgenommen in Liebesdingen, immer nur so kurz zu sein wie die Szene, in der er eigentlich Erfahrungen sammeln könnte. Hat er einmal etwas gelernt, so stellt sich regelmäßig heraus, daß es wenig nützt, weil sich die Lage schon wieder verändert hat. Auch in den langen Filmen hat Charlie Chaplin seiner Tramp-Figur niemals eine Entwicklung zugestanden, stets hören die Filme da auf, wo sie angefangen haben, gelegentliche Happy Endings haben im Grunde nur die Funktion eines Schlußgags.

Hier enden die Parallelen zwischen Computerspiel und Slapstick, aber gerade sie haben sehr viel mit einer Art von Kino zu tun, der Charlie Chaplin im weiteren Verlauf seiner Karriere immer mehr zu entkommen suchte, ohne aufhören zu können, sich im Interesse des Erfolges unablässig auf sie zu beziehen. In dem Film *Circus* (1928) gibt es eine Szene, in der Charlie der Tramp in eine traumatische Situation gerät, die auch für Charles Chaplin den Künstler bezeichnend ist. Auf der Flucht vor dem Polizisten ist er zufällig in ein Zirkuszelt bei laufender Vorstellung geraten. Das Publikum findet die unfreiwillige Nummer komisch und pfeift anschließend die richtigen Clowns aus. Dem Direktor wird klar, daß er den drohenden Bankrott seines Etablissements nur abwenden kann, wenn er diesen anscheinend erfolgreichen Komiker ins Programm nimmt. Am darauffolgenden Tag findet also eine Probe statt: Charlie

wird in die Manege geschickt mit der Aufforderung „Nun los, seien Sie komisch!“ – und versagt jämmerlich. Seine Zirkuskarriere kann Charlie nur noch eine Weile fortsetzen, indem er (mit Unterstützung des Zirkuspersonals) stets dafür sorgt, daß sein Auftritt unfreiwillig und improvisiert erfolgt.

In seiner ersten autobiographischen Veröffentlichung (Charlie Chaplin's Own Story) beschreibt Chaplin ein ähnliches eigenes Erlebnis aus der Zeit, als er noch im *Casey's Court Circus* Theater spielte.⁵ Gegen die Anweisungen seines unfähigen Regisseurs habe er sich vorgenommen, in der Rolle des Doktor Body „eine wunderbare Charakterstudie hinzulegen“. Aber es sei anders gekommen: an der tragischen Gestaltung durch vielfältige Pannen gehindert, legte Chaplin durch das „Verpatzen“ der ernstesten Szene den Grundstein seines Erfolges als Theater-Komiker.⁶ Die Häufigkeit, mit der Chaplin immer wieder auf diese und ähnliche Geschichten oder Legenden (wie etwa auch die über die Entstehung seines weltberühmten Kostüms) zurückverwiesen hat, offenbart einen tiefen Glauben an die Geburt der Komödie aus dem unfreiwilligen Mißlingen der Tragödie. Aber es ist eine nachträgliche Stilisierung, an der insofern etwas Wahres ist, als sie ein plausibles Motiv für die Tatsache liefert, daß Chaplin erst im Film seine eigentlichen Fähigkeiten wirklich ausspielen konnte: die minutiöse Ausarbeitung jedes einzelnen Gags und seine ideale Rhythmisierung, weil nur dieses Medium die Möglichkeit bot, nach vielen Proben die endgültige, perfekte Version einer Szene zu fixieren.

Der Slapstick, den Chaplin bei Mack Sennett als das große Einmaleins des Kinos lernen mußte, schien dabei nur der erste Schritt zu sein, denn der Slapstick war zunächst nichts weiter als der Versuch, die Möglichkeit des neuen Mediums, bewegtes Leben abbilden zu können, maximal für die Erzeugung komischer Effekte zu nutzen. Ohne Drehbuch wurde in der Keystone-Factory eine möglichst ununterbrochene und schnelle Folge von Gags improvisiert, so daß sich für Chaplin eine seinem Bühnentrauma vergleichbare Situation ergab: kein Pardon, kein Zögern, sobald die Kamera lief. Bei der Produktion eines seiner ersten Filme etwa, *Kid's Auto Races at Venice* (1914), nutzte man, wie damals üblich, eine öffentliche Veranstaltung (ein Seifenkistenrennen in dem nahe Los Angeles gelegenen Seebad), um ohne Buch und Vorbereitung schnell einen Film zu drehen. Er handelt vom Versuch Charlies, sich vor einer Kamera zu produzieren, die nicht für ihn aufgestellt zu sein scheint – es entstand fast eine Art Dokumentarfilm über den Einfluß, den die Tatsache, aufgenommen

5 Indianapolis 1916. Zit. nach: Wilfried Wiegand: Über Chaplin, Zürich 1978, S. 23ff.

6 Auch diese Geschichte ist anscheinend eine Legende. Wie man u.a. bei David Robinson nachlesen kann, hat Chaplin von Beginn an konsequent auf das komische Rollenfach hingearbeitet. Robinson: Chaplin. Sein Leben, seine Kunst, 1985, dt. Zürich 1989, 93ff.

und so reproduziert werden zu können, auf das Verhalten von Menschen hat. Der Gegensatz zwischen Inszenierung und – im Extremfall, wie in *Circus* und vielen anderen Filmen vorgeführt – unfreiwilliger Improvisation, ist das Spannungsgefüge, aus dem später die melancholische Komik Charlies sich entwickeln wird.

Diese Grundspannung läßt sich auch an widersprüchlichen Befunden über Charlie Chaplins Arbeitsweise festmachen. In Gesprächen und Artikeln, nicht zuletzt in seiner Autobiographie hat er immer wieder erwähnt, wie sehr ihm die direkte Konfrontation mit dem Publikum, auf der Bühne des Theaters oder als Redner in öffentlichen Veranstaltungen, Angst eingeflößt hat. Dies führt ihn dazu, sich mit krampfhafter Intensität auf solche Auftritte vorzubereiten, bei denen der Erfolg – gemäß der Legende – sich aber nur einstellte, wenn die Improvisation das Konzept verdrängt. Ähnlich verfährt Chaplin in der mittleren Phase seiner Karriere, als er sich bewußt nicht mehr auf die ihm zu mechanischen Abläufe des Slapsticks verlassen wollte. Monatelange Vorbereitungen und Proben (die in der Regel alle auch gefilmt wurden, was darauf hinweist, daß er Angst hatte, eine perfekte „Zufallsversion“ zu verlieren, weil sie ein Element der Improvisation enthielt, das sich nicht reproduzieren ließ, s. u.), führen nicht zu einem Drehbuch, sondern nur zu einer Sammlung von „Vorschlägen“, die keinen Handlungsentwurf, sondern nur Ideen für einzelne Szenen oder Gags enthält.

Eine Konzeption für den ganzen Film gab es in der Regel nicht, jedenfalls nicht als Drehbuch oder niedergeschriebenes *treatment*. Sie entstand eher nebenbei. Die Hauptarbeit galt stets dem Arrangement der einzelnen komischen Zufälle und Begegnungen. Egon Erwin Kisch hat in einer Reportage über die Dreharbeiten zu *City Lights* anschaulich beschrieben⁷, wie sehr die Wirkung der Filme Charlie Chaplins auf den einzelnen Szenen beruht und nicht auf der dramaturgischen Architektur, bei der er nie die gängigen Muster des Melodrams verlassen hat. Über die mühselige Arbeit an diesem Film gibt es ungewöhnlich viele Berichte: ausführlich ist von ihr in der Autobiographie die Rede, und Kevin Brownlow und David Gill haben reichlich Material an Out-Takes gefunden und zum Teil veröffentlicht. Das Erstaunliche ist, daß bei diesen endlosen Proben, bei denen Chaplin oft in Verzweiflung über seinen Mangel an Ideen geriet (und das Team dann oft tagelang im Studio vergeblich auf ihn warten mußte), jeder einzelne der manchmal über 100 vergeblichen Versuche mit zwei Kameras aufgenommen wurde. Diese Verschwendung an Material kann nur dadurch erklärt werden, daß er diese Mischung aus Angst, jetzt vor

⁷ Egon Erwin Kisch: Arbeit mit Charlie Chaplin. 1930, in: Wiegand (Hrg.): S. 41ff.

den laufenden Kameras, wie vor einem Publikum nach geöffnetem Vorhang, sich produzieren zu müssen, und der Hoffnung, daß aus dem Imperativ des „Nun los, seien Sie komisch!“ die erlösende Idee hervorgehen würde, brauchte, daß diese Spannung sozusagen in die Gestaltung eingehen mußte, notfalls durch bewußtes Provozieren der unfreiwilligen Improvisation.

Schon damals hatte Chaplin erkannt: „Noch komischer als der Mann, der lächerlich gemacht wird (...), ist der Mann, der sich, nachdem ihm etwas Komisches zugestoßen ist, weigert, zuzugeben, daß irgend etwas Ungewöhnliches passiert ist, und versucht, Würde zu bewahren.“⁸ Man kann aus dieser Aussage ablesen, daß die Komik immer etwas mit dem Bewußtsein zu tun hat, dabei beobachtet zu werden. In der Tat kann ja Komik ohne Zuschauer nicht entstehen, denn selbst wer über sich selbst lacht, wenn ihm in der Einsamkeit ein komisches Mißgeschick passiert, tut dies mit der Vorstellung, daß jemand zugehört haben könnte. Chaplins eigener Stil, in Abgrenzung zum Slapstick, entstand und definiert sich in dem Versuch, der eindimensionalen Komik des Auslachens das Mitleid zuzugesellen. Die komische Figur verdoppelt sich sozusagen, tritt als ihr eigener Beobachter neben sich und wird melancholisch angesichts dessen, was sie sieht. Charlies alter ego ist aber – das Publikum.

Während seiner ganzen späteren Laufbahn blieb das sein Prinzip, er benutzte das Gerät (die Kamera, gg) als Mittel, eine direkte und offen eingestandene Beziehung zwischen sich und seinen Zuschauern herzustellen. Ja, man kann sagen, daß er sich mit diesem Film (*Kid's Auto Races at Venice*, gg) selbst zu *einem der Zuschauer* macht: Genau wie sie staunt er über dieses neue Wunder, genau wie sie will er damit fotografiert werden, und – diese Parallele schlachtete er später besonders stark aus – genau wie sie wird er jedesmal weggeschucht⁹

Damit sollte eine Reaktion des Publikums in der Gestaltung vorgegeben und diesem damit nahegelegt werden, die sich nicht auf Lachen beschränkte.

Die Mechanik der sozialen Verhältnisse

Die so aufgebaute Beziehung ist aber eine rein sentimentale, das immer noch dominante Lachen verhindert eine dauerhafte Solidarität. Das Stehaufmännchen Charlie taugt nicht zur Identifikationsfigur, es ist nur eine Personifikation der Verhältnisse. Die mechanische Komik des Slapsticks wurde nicht abgelöst, sondern nur ergänzt durch die Komik, die dem Widerspruch zwischen dem

8 Charles Chaplin, zit. nach Georges Sadoul: *Le cinéma devient un art*, Band 2 (= *Histoire générale du cinéma*, Band 4), Paris 1974, S. 89.

9 Walter Kerr: *The Silent Clowns*, 1975, zit. nach Robinson, S. 150, Hervorhebung im Original.

naiven Glauben an das Gefühl und der Mechanik der sozialen Verhältnisse entspringt. Dem Satz von Henri Bergson, den schon Pierre Leprohon auf Chaplins Komik bezogen hat: „Die Haltungen, Gesten und Bewegungen des menschlichen Körpers sind in eben dem Maß lächerlich, als dieser Körper uns wie eine einfache Maschine vorkommt“ könnte man als Charakteristik der ‚gemischten‘ Komik seiner langen Filme so umformulieren: Die Haltungen, Gesten und Bewegungen des menschlichen Individuums sind in eben dem Maß lächerlich, als sie ohne Erfolg die Mechanik des sozialen Lebens zu ignorieren versuchen. Hatte das Publikum in den Slapstick-Phasen den Komiker quasi als Ding unter Dingen belacht, so kann das von Charlie Chaplin angestrebte lachende Mitleiden jetzt nur noch im Rückgriff auf die eigene Lebens- und Realitätserfahrung entstehen.

Charlie Chaplins Arbeit, die 52 Jahre lang, also fast die Hälfte der Zeit, in der es den Film gibt, dessen Geschichte maßgeblich mitgestaltet hat, kann wohl als der intensivste und hartnäckigste Versuch eines Einzelnen bezeichnet werden, diesem neuen Medium zur Anerkennung als Kunst zu verhelfen. Nicht nur sein "Self-made Mythos" (José Augusto Franca) als klassische Künstlerfigur, mit dessen Ausgestaltung er sich in der zweiten Hälfte seines Lebens immer ausschließlicher beschäftigte, sollte diesem Zweck dienen. In dieser Zeit zeigte er sich mit jedem neuen Film überzeugt, das bislang größte *Kunstwerk* seiner Karriere hergestellt zu haben. Aus der Unschuld des Slapsticks führte er den Film aber schließlich nur in die des Melodrams, und es blieb, wenngleich auf höherer Stufe, der Makel aller kommerziellen Massenkunst bestehen: die Monotonie der Folgenlosigkeit. So wie Charlie der Tramp stets den Anschluß an eine Menschenwürde suchte, die aristokratisch geprägt und somit hoffnungslos anachronistisch war, hat Charlie Chaplin der Künstler das von ihm so beispielhaft praktizierte Medium in einen Kunstbegriff zu pressen versucht, der bürgerlich und besonders in diesem Medium anachronistisch schien. Ein Versuch, dessen Komik von Werk zu Werk weniger überzeugend wurde, dessen Tragik ihnen jedoch den Rang künstlerischer Dokumente eigener Art verleiht.

Es ist eine Tragik und auch eine künstlerische Arbeit gewesen, die sich am Geist und an den Gesetzen des Hollywood-Genrefilms abarbeitete, was schließlich zu jener Entfremdung führte, die ihn die USA fliehen ließ, um in der Schweiz eine von diesen unlösbaren Widersprüchen unberührtes Leben zu führen: Der König, den er in seinem vorletzten Film spielt, ist einer „in New York“, nicht „von New York“, er gehört einem europäischen Adelsgeschlecht an, dem in Amerika nur Unbill begegnet, ebenso wie der Künstler Charles Chaplin dann letztlich doch nicht nach Hollywood paßte.

Die „in die Welt geworfene Güte“¹⁰

Es lassen sich drei unterschiedliche Weisen unterscheiden, in denen das Bild von der Figur Charlie Chaplin öffentlich präsent ist. Einmal die aus verschiedenen Elementen zusammengesetzte und doch so einfache und eingängige Filmfigur *Charlie*, die im Lauf des Werks eine gewisse Entwicklung durchläuft vom proletarischen Underdog der einfachen Slapstick-Komödien in die Richtung des Tramps mit der fast modernen Gebrochenheit einer Road-Movie-Figur bis zum melancholischen Künstler in den langen gemischten Melodramen mit sentimental-tragischen Handlungsplots.

Zum zweiten der *auteur* *Charlie Chaplin*, der sich zeit seines Lebens darum bemüht hat, von der Gag-Anhäufung des Mack-Sennett-Stils wegzukommen und große Kunstwerke zu schaffen. Diese Größe wurde von ihm im Sinne einer durchaus klassischen Vorstellung des individuellen Werks verstanden, also eines eigentlich dem Filmmedium in der zeitgenössischen Auffassung widersprechendes Konzepts.

Drittens schließlich der teils gezwungenermaßen, teils freiwillig sein Leben öffentlich und damit symbolisch führende und gestaltende *Charles Spencer Chaplin*, der – nach eigener Selbststilisierung – in fast jedem Augenblick seiner Karriere gegen Kleinmut, Kleinkarierteit, Neid und Mißgunst kämpfende Humanist und Künstler, der das Hollywood-System verachtete und der seine relative Unabhängigkeit von ihm doch nur durch die Regeln dieses Systems – den Erfolg an der Kinokasse – behaupten konnte. Der Underdog noch als Millionär, der unter seinem Ruhm genau so litt, wie er ihn genoß.

Wichtig zu verstehen, aber schwer interpretatorisch am Produkt nachzuvollziehen ist, daß sich alle drei genannten Stilisierungen sowohl auf die Filmfigur des Charlie, als auch auf den historischen Menschen Chaplin beziehen, und daß der Komiker, will man ihn filmhistorisch fassen, als eine Symbiose von kinematographischer und öffentlich-realer Inszenierung zu verstehen ist. Alle ihre relevanten Facetten hat er gestaltet *und* gelebt, und oft über Kreuz: die Filmszenen in unendlichen Wiederholungen durchlebt und durchlitten, sein Leben mit leichtfüßiger Sorgfalt inszeniert.

10 Bazin, S. 366

Ernst gemeint

The Great Dictator (1940) ist vielleicht Chaplins einziger wirklich ernst gemeinter Film. Das heißt hier, es ist Chaplins einziger Film, der von der Konzeption her nach dem Willen seines Autors (und hier haben wir es im allerstrengsten Sinn mit einem Autorenfilm zu tun) nicht *allein* als Spiel, als Fiktion, Unterhaltung, Komödie oder Märchen aufgefaßt werden soll. Und doch muß gleich konstatiert werden, daß er dies alles zugleich auch ist und sein soll. Dieses wiederum heißt, daß in diesem Film alle drei Figuren vorkommen: der Tramp als kleiner jüdischer Frisör, die tragische Künstlerfigur als Hynkel, und schließlich Charles Spencer Chaplin als Erzähler, Schlußmonologist und Prophet.

Ernst genommen hatte Chaplin allerdings schon seit seiner Wendung zum Langfilm, die eine seine Karriere begründende erste Phase des Slapsticks abschloß, alle seine Filme. Aber im fertigen Produkt durfte die innere Spannung, mit der er sie stets gestaltet hat, nie anders als in der Form einer leichten melodramatischen Färbung erscheinen. Dieser neue, verhalten tragisch gefärbte Ton veränderte nicht nur die Handlungskonzepte (am deutlichsten in *City Lights*) sondern beeinflusste auch die Komik der Figur direkt.

1918, noch in der Phase des Slapsticks, machte er schon die ersten Versuche, diesen zu transzendieren. Der Komiker wurde, wie bereits erwähnt, quasi zum Ich-Erzähler, der sich selbst zugleich spielt und beschreibt. Wie immer beim Ich-Erzähler, wird der Rezipient zugleich eingeladen, diese Selbstbeobachter-Position zu teilen und die Melancholie mitzuempfinden. Das Bangen um das Schicksal des Unangepaßten impliziert eine Position, die den Begriff ‚Würde‘ gesellschaftsbezogen faßt und letztlich nur die Bekehrung zu den unangetasteten Normen wünscht, ein Bedürfnis, dem alle Filme Chaplins letztlich doch Rechnung tragen.

Den hier herausgearbeitete Widerspruch finden wir in den beiden Mythen wieder, aus denen Chaplins Komiker-Konzeption zusammengesetzt ist: der Tramp, der Unangepaßte, Ausgestoßene und Unverstandene ist der eine, der ‚verlorene Sohn‘ der andere. André Bazin hat den Unterschied auf den Begriff gebracht: Charlie sei keine antisoziale, sondern eine asoziale Figur, die sich nämlich im Grunde anpassen, die hinein möchte in die Gesellschaft. Truffaut zitiert in Bezug auf diesen Ausspruch das wissenschaftliche Unterscheidungskriterium zwischen einem schizophrenen und einem autistischen Kind: „Während der Schizophrene versucht, sein Problem zu lösen, indem er sich aus der Welt zurückzieht, zu der er gehörte, kommen unsere (autistischen, gg) Kinder langsam zu dem Kompromiß, vorsichtig von einer Welt zu probieren, in der sie

von Anfang an Fremde waren.“¹¹

Nur zusammen konnten das Gefühl der Isolation und das Bedürfnis nach Integration die Charliefigur zu einem so allgemeinen Ausdruck modernen Menschseins werden lassen, daß sich darauf ein dauerhafter kommerzieller Erfolg gründen ließ. Nur im Zusammenhang mit dieser unausweichlichen Konsequenz konnten die Aufmüpfigkeit und das Außenseitertum Charlies zum gut verkäuflichen Gebrauchswert werden.

Was konnte danach noch kommen? „Nachdem er der berühmteste und reichste Künstler der Welt geworden ist, veranlassen ihn Alter oder Scham oder jedenfalls die Logik, die Figur des Vagabunden aufzugeben, aber zugleich ist ihm bewußt, daß ihm die Rolle des 'Etablierten' verwehrt bleibt.“ Chaplin wird zum Museumswärter seiner eigenen Vergangenheit als Komiker, bis an sein Lebensende werkelt er an seinen Stummfilmen herum, vertonte sie und komponierte Musik dazu. Bei den wenigen Neuproduktionen dieser Zeit jedoch muß er, so Truffaut: „den Mythos wechseln, aber mythisch bleiben. Darauf bereitet er einen *NAPOLEON* und ein *LIFE OF JESUS CHRIST* vor und dreht *THE GREAT DICTATOR*.“¹²

Die drei Projekte, von denen nur das letzte verwirklicht wurde, sind indessen nicht vergleichbar. Was die historischen Figuren angeht, die da im Zentrum stehen sollten, so zeigt *The Great Dictator*, daß Adolf Hitler tatsächlich tendenziell unter jenes kinoübliche Klischee (Genie und Opfer) fällt, für das die beiden anderen historischen Personen in den bereits damals zahlreichen Verfilmungen ihres Lebens mehrfach zum Prototyp geworden waren. Von der Anlage her aber mußte *The Great Dictator* anders werden, und dies nicht nur, weil Adolf Hitler 1939, als Chaplin begann, den Film zu konzipieren, noch gar keine historische Figur war. Der Unterschied ist, daß sich Chaplin etwas niemals vorher oder danach Versuchtens vorgenommen hatte: einen im modernen Sinn engagierten Film zu drehen, der die gezielte politische Denunziation und die Veränderung der konkreten historischen Situation zum Ziele hatte.

Eine neue, teleologische Dramaturgie

Chaplins ‚politische‘ Filme im und zum ersten Weltkrieg (*Shoulder Arms*, *The Bond*, beide 1918) waren durch die mit Komik stets verbundene Distanz gekennzeichnet, er identifizierte sich nicht besonders intensiv mit ihrer politi-

11 Vorwort von François Truffaut zu: André Bazin (u.a.): Charlie Chaplin, Paris 1973.

12 Beide Zitate: Truffaut, a.a.O.



Doppelgänger: Der jüdische Friseur ...



... und Hynkel, der Diktator

schen Botschaft, der Propagierung des amerikanischen Kriegseintritts. Nun aber strebte er bewußte Parteilichkeit an. Das hatte zunächst zur Folge, daß dieser Film, im Gegensatz zur grundsätzlich additiven oder kreisförmigen Dramaturgie seiner übrigen Filme, eine Handlung im Sinne einer Entwicklung aufweist. Bestand in seinen frühen Filmen am Schluß dieselbe Situation wie am Anfang, war der Tramp bereit zum nächsten Abenteuer bzw. Film, so wird am Ende von *The Great Dictator* der Diktator gestürzt, die Menschheit geläutert werden. Die Veränderungen, die im Verlauf der Geschichte passieren, sind irreversibel.

Chaplin bedient sich dabei der klassischen Parallel-

montage. Nach einem Vorspiel im Stil von *Shoulder Arms*, einer Militärparodie, die wie ihr Vorbild im ersten Weltkrieg spielt, wird die Geschichte der beiden so entgegengesetzten und doch ähnlichen Protagonisten erzählt, die des Diktators Hynkel und die des armen namenlosen Friseurs. Chaplin benutzt dabei weitere typische Hollywood-Erzählmuster: Die Einblendung von Zeitungsschlagzeilen zur Überbrückung von Zeitsprüngen, die fiktive Radioreportage mit Off-Kommentar¹³, die sorgfältige Gestaltung der Übergänge, die den Eindruck einer logisch aufgebauten und, was die Handlungselemente angeht, lückenlos erzählten Geschichte erwecken sollen – etwa wenn die Auswirkungen eines Beschlusses von Hynkel, die Judenverfolgung auszusetzen, um Kredit

¹³ Eigentlich handelt es sich um fiktive Wochenschauen oder (historisch vorgreifend) Fernsehnachrichten, die aus der regierungsoffiziellen Sicht Tomaniens formuliert sind, vom Bild aber denunziert werden.

vom Bankier Epstein zu erhalten, direkt anschließend im Ghetto durch die Familie Jeckel im Dialog aufgegriffen werden.

Daneben gibt es, um das Erzählgeflecht noch geschlossener zu gestalten, vielfältige symbolische Bezüge zwischen den beiden Handlungssträngen – etwa ein lang eingeblendeter Käfig mit einem Kanarienvogel, während die beiden Liebenden Hanna und Charlie¹⁴ als Quasi-Gefangene auf dem Dach Zukunftspläne machen, die Parallelsetzung der beiden tänzerisch-musikalischen Einlagen, des symbolischen Spiels mit der Weltkugel und der Rasur im Takt des "ungarischen Tanzes" im Friseurladen, die unmittelbar aufeinander folgen, oder Bildklammern wie Kopf und



Kopf und Globus: Klammerfunktion der Bildgestaltung



Globus (s. Bild). Mehr also als sonst hat sich Chaplin in diesem Film der klassischen Hollywood-Erzählmuster bedient, die stets zum Ziel hatten, durch die Geschlossenheit und Eindeutigkeit der Handlungsstruktur eindeutige Wertungen zu vermitteln.

Es gibt allerdings im Aufbau der beiden Parallelhandlungen auch Elemente der früheren, offenen Chaplin-Dramaturgie, die sich stets solcher Wertungen, jeglicher "Moral" also, enthalten hatte: etwa wenn die Bewohner des Ghettos sofort positiv auf die vorübergehende Unterbrechung der Judenverfolgung reagieren: Der faschistische Sturmtrupp wird als „Freund und Helfer“ akzeptiert, und Charlie kauft Hynkel-Plaketten. Selbst die Existenz der KZs wird zum aus-

¹⁴ Der von Chaplin gespielte "jüdische Frisör" (Vorspann) hat, im Gegensatz zum Diktator Hynkel, keinen Namen. Da er alle Attribute der Charlie-Figur aufweist, benutze ich hier diesen Namen.

lösenden Element einer komischen Handlung: Als Charlie den Rat bekommt, sich auf die weibliche Kundschaft einzustellen, „weil die Männer alle im KZ sind“, versucht er zunächst, Hanna zu rasieren. So erscheinen die Unterdrückungsmaßnahmen der Diktatur als slapstickhaft folgenlos: die gutmütigen Ghettabewohner, die, wie ihre filmischen Vorbilder aus den Kleinstädten der Pionierstaaten der USA, dort eigentlich gerne bleiben würden, ließe man sie nur in Ruhe, sind sofort versöhnt und entwickeln umstandslos staatstreue Gefühle, wenn die Verfolgung nachläßt.

Daß dies kurze Momente komischen Aufatmens sind, die sofort zu Ende sind, wenn Hynkel es sich anders überlegt hat, gehört schon wieder zur neuen, *The Great Dictator* eigenen Dramaturgie. Ihr wichtigstes Element ist die am Ende erfolgende Zusammenführung beider Handlungsstränge und die tendenzielle Aufhebung der beiden Identitäten Hynkel und Charlie in einer Figur, die keiner von beiden mehr ist. Mit dieser Auflösung des schon vorher angedeuteten Doppelgängermotivs wird sowohl ein konventionelles Hollywood-Erzählmuster zum vorgezeichneten Ende gebracht, als auch seine radikale Aufhebung vollzogen. Der „Clown, der sich in einen Propheten verwandelt hat“¹⁵, läßt den narrativen Diskurs in die predigende Verkündigung übergehen.

Hilfloser Antifaschismus?

Es ist leicht, die Oberflächlichkeit der Faschismusanalyse und die Naivität zu belegen, mit der der Widerstand gegen den Faschismus in diesem Film wiedergegeben wird. Obwohl der Film zwischen Dezember 1938 und Juli 1940 entstanden ist, zu einer Zeit also, als sowohl das Ausmaß der Kampfhandlungen als auch die Dimensionen der faschistischen Judenverfolgung vor allem in der amerikanischen Öffentlichkeit noch nicht so bekannt waren¹⁶, kann einem heutigen Betrachter die Darstellung des Faschismus als wenig adäquat erscheinen.

So haben die von den Gestapo-Cops durchgeführten Razzien eher den Charakter von Schlägereien der Sennett-Komödie, nach denen die Beteiligten unverletzt wieder aufstehen. Das KZ erscheint als ein Gefängnis, in dem es sich gelegentlich besser leben läßt als draußen und aus dem man auch relativ leicht ausbrechen kann. Das Judenghetto ist eine nur vorübergehend gestörte Klein-

15 So formuliert im ersten Treatment von Chaplin. David Robinson: Chaplin, S. 566.

16 Es war in der Zeit der Politik der Nichteinmischung. „Damals dachte man allgemein, daß dieses Ungeheuer doch nicht so fürchterlich war, wie es aussah“. So D. L. James, Freund der Familie Chaplin, der täglich bei den Dreharbeiten von *The Great Dictator* anwesend war. Robinson hat ihn interviewt. Robinson, S. 564.

stadtdylle, die Gestaltung von Grausamkeit und Gewalt wird vermieden, das Leiden unter der Diktatur zumeist verbal und sehr pauschal vermittelt.

Vor allem aber muß das Bild des Widerstandes unangemessen wirken. Ihm wird durch die Inszenierung des Lebens im Ghetto sogar ein politisches antifaschistisches Konzept explizit abgesprochen: „Wir haben anderes zu tun, als Hynkel zu töten und den Palast in die Luft zu sprengen“, sagt Hanna, und ihr Pflegevater, der alte Jeckel, fährt fort: „Unser Platz ist bei der Familie. Wir sollten uns nur um unsere Angelegenheiten kümmern.“ Dieser Dialog steht am Ende einer Szene, in der die Widerstandsgruppe in traditioneller Chaplin-Manier genauso für komische Effekte benutzt wird wie die Sturmtruppe, gegen die man mit Bratpfannen offenbar durchschlagende Erfolge erringen kann. Die Widerständler drücken sich der Reihe nach vor dem Heldentum eines eher anarchistischen Vorgehens gegen die Unterdrücker, und sie behalten Recht daran. Weitere Beispiele für die mangelnde historisch-politische Fundierung der chaplinschen Parteilichkeit lassen sich leicht anfügen. Die daraus resultierende Kritik ist aus späterer Sicht gewiß gerechtfertigt und relativiert den künstlerischen Rang des Films ohne Zweifel auch dann, wenn hinzugefügt werden muß, daß seine aktuelle Wirkung erheblich war. Diese unzweifelhaften Mängel aber einer übergroßen politischen Naivität Chaplins anzulasten, erscheint mir indessen nicht angebracht. Sie sind viel eher Ausfluß der Unvereinbarkeit der im Grunde ungeeigneten ästhetischen Mittel, die in diesem Film zur Anwendung kommen, und Chaplin war derjenige, der sich dessen wohl am meisten bewußt war.

Er hat sich gegen Kritiker, die die letzte Szene unpassend fanden, mit politischen Argumenten gewehrt, aber auch solchen, die den ganzen Film wegen dieser Szene ablehnten, erklärt, es sei „nur eine Komödie“. In der Tat: Allein von der Schlußszene her ist die Parteilichkeit des Films zu fassen; diese bildet daher einen aufschlußreichen Gegensatz zur sonst vorherrschenden ästhetischen Komödienkonzeption.¹⁷

Denn der da am Schluß dieses Films redet, tritt nicht nur aus seiner Rolle als Hynkel oder als jüdischer Friseur heraus, und er kommentiert hier auch nicht mehr als Autor, Regisseur oder Erzähler die Handlung. Der Mensch Charles Spencer Chaplin tritt sozusagen nach der Vorstellung vor den Vorhang

¹⁷ Freunde hatten ihn gewarnt, die Schlußszene würde ihn Millionen von Dollar kosten, weil der Film dadurch beim Publikum nicht ankäme. Chaplin hat sich in solchen Fällen stets zu einem engagierten Künstlertum bekannt. Als dann jedoch die USA in den Krieg eintraten (nach Pearl Harbor), kamen ihm Bedenken wegen dieser Abweichung von der von ihm sonst bevorzugten indirekten, durch Komik vermittelten Darstellung und Kritik. Faktisch engagierte er sich jedoch gerade in dieser Zeit sehr offen, z. B. im „Komitee für die Unterstützung des russischen Krieges“ Vgl. Chaplin: Geschichte meines Lebens, Kapitel 25 und 26.



Die Stimme des Charles Spencer Chaplin ...



... ertönt vom Himmel

und spricht nur noch für sich selbst.¹⁸ Auch wenn durch das Schlußbild der Versuch gemacht wird, sie aufrecht zu erhalten: zu nachhaltig ist die Kinokonvention durch diese Szene gestört, als daß das zuhörende Mädchen anders aufgefaßt werden könnte denn als Inkarnation eines abstrakten Adressaten, der erst im Kino als Publikum konkret anwesend sein wird.

Diese ungewöhnliche Weise, einen Film zu beenden, ist konsequent, zugleich aber auch das Eingeständnis, daß der Versuch, das antifaschistische Engagement mit den Mitteln des chaplinschen dramaturgischen Konzepts zu gestalten, gescheitert ist. Eine Fülle von Details belegt, daß Chaplins Bemühen, die eigene Tradition nicht aufzugeben, das Vorhaben, die

Welt ehrlich und realistisch wiederzuspiegeln, sabotieren mußte. Der unausweichliche Widerspruch zwischen Komödienstruktur und inhaltlichem Engagement wird nicht nur an der Schlußszene deutlich, oder an den erwähnten Diskrepanzen in der Dramaturgie, sondern vor allem in der Konzeption der beiden von Chaplin verkörperten Protagonisten.

Dabei ist zunächst einmal das Doppelgängermotiv eigentlich eine konsequente Ausfaltung von in der Charlie-Figur stets schon angelegten widersprüchlichen Elementen. Es ist insofern nicht erstaunlich, daß Chaplin in die-

18 Pudowkin hat gesagt: „Es ist die Geste eines Künstlers, der ganz klar das noble Ziel nennen will, das er verfolgt“. Zit. nach J.-A. França, Charles Chaplin, le 'self-made Myth', Lissabon 1954. Und André Bazin: „Diese Sequenz, die Negation des künstlerischen Ausdrucks, bezeichnet den pathetischen Moment, in dem der Mythos aus seinem Symbol heraustritt und der Geist erscheint, den er vermitteln wollte.“ Zit. nach Pierre Leprohon: Charles Chaplin, S. 329

sem Film die beiden Figuren (z. B. durch gemeinsame äußere Kennzeichen wie den Oberlippenbart) eher, in einer überdimensionalen Parallelmontage, als Repräsentanten einander ergänzender menschlicher Verhaltenstypen gestaltet denn als Antagonisten. Hinter der Großspurigkeit und dem lächerlichen Imponiergehabe Hynkels erscheinen das negative



Aber das letzte Wort hat die Idylle.

Bild korrigierende Elemente, Einblicke in tiefere Schichten einer Psychologie und Biographie, die ihn andeutungsweise als Opfer erscheinen lassen: seiner Triebe, schlechter böswilliger Ratgeber, des Schicksals. „Ich will jedem Gutes tun“, sagt Chaplin, „denn die Welt ist groß und hat Platz für uns alle. Sogar für Diktatoren“¹⁹.

Der jüdische Friseur ist ähnlich angelegt: schwankend zwischen Naivität, Angst und zornigem Mut, auch er mit Momenten, in denen sein Wesen die Schranken der Alltäglichkeit durchbricht. Bis zum Ende ist er weder ein wirklicher Gegner für Hynkel (einen solchen gibt es gar nicht), noch ein wirkliches Opfer. Stets erscheint neben der Unterdrückung in der Diktatur die eigene Ungeschicklichkeit als Grund für widrige Erlebnisse. Zusätzliche Elemente, die ihm ohne handlungsökonomische Not zugeordnet werden, verstärken diesen Eindruck: seine anfängliche Amnesie, seine Begriffsstutzigkeit, seine Traumseeligkeit.

Allgemein wirkt die Schlußszene auch deshalb so isoliert und schockierend, weil sie keiner der beiden Figuren im Sinne einer psychologischen oder sonstigen Entwicklung glaubhaft zugeordnet werden kann.

Chaplin hat jahrelang an Lösungen gearbeitet, die den Widerspruch dramaturgisch vermeiden oder auflösen könnten. Darunter befinden sich solche, die bis zum Schluß das Komödienkonzept beibehalten hätten. In einem von ihnen wird Charlie von einer Frau aus dem Palast des Diktators, dessen Nachfolger er geworden ist, befreit. Schlußbild: Beide entfernen sich, von hinten gesehen, auf einer Straße, die in die Schweiz führt. Aber, so fragt Payne: „Wie kann man eine Mythologie, und zwar die Charlies, dazu benutzen, der Maske des Bösen,

¹⁹ Zit nach Robert Payne: Der große Charlie, Frankfurt 1979, S. 219

das ja auch mythologischen Ursprungs ist, entgegenzutreten?“²⁰

Eine andere Konzeption sah eine pazifistische Apotheose à la Griffith vor:

Während Chaplins Rede allmählich in das Bewußtsein der Menschen eindringt, wirft ein spanisches Exekutionskommando die Waffen weg; ein japanischer Bomberpilot weiß nicht, wie ihm geschieht, denn plötzlich hageln Spielsachen an Fallschirmen auf die chinesischen Kinder hinab statt Bomben; eine Parade im Stehschritt marschierender Soldaten verfällt in Walzerschritt; und ein Nazi-stürmer riskiert sein Leben, um ein kleines jüdisches Mädchen vor einem heran-nahenden Auto zu retten. Man brachte einige Tage damit zu, Material für diese Sequenzen zu drehen, das aber verworfen wurde.²¹

Chaplin hat, wie es Robert Payne formuliert hat, seinem Hitler „die Würde der Komödie“ zuteil werden lassen. Das ist die zugespitzte Beschreibung eines ästhetischen, nicht eines politischen Dilemmas, das Chaplin am Schluß offen zutage treten läßt. Da gesteht angesichts des Faschismus' der Mensch Charles Spencer Chaplin ein, daß der Künstler Charlie Chaplin gescheitert ist, und das ehrt beide. Später schreibt dieser Mensch in seine Memoiren: „Hätte ich damals von den tatsächlichen Schrecken der deutschen Konzentrationslager gewußt, hätte ich *The Great Dictator* nicht machen können; ich hätte mich über den mörderischen Wahnsinn der Nazis nicht lustig machen können“²². Da klingt die Erkenntnis mit, daß *er* sich darüber *in einem Film* auch nicht hätte ernst machen können. Was zugleich als Offenbarungseid und Befreiungsschlag erscheint, ist auch eine Allegorie für das Scheitern eines ästhetischen Konzepts, dem des Genrefilms à la Hollywood.

20 ebda. S. 215

21 Robinson, S. 578

22 Robinson, S. 559