

Vorlesung (Winter 09/10):

Der lustige Film

Vorlesung 1 (15. 10. 2009): **Moderne Zeiten** (Modern Times), Charles Chaplin,
USA 1936

(Lorenz Engell)

0. Einleitung

- Begrüßung
- Früher: „Der gute Film“. Da habe ich in der ersten Vorlesung immer versucht zu beschreiben, was hier unter einem „guten“ Film verstanden werden sollte. Dafür habe ich dann eine einfache, handhabbare Formel vorgeschlagen: Filme, die über sich hinausweisen, um auf sich zurückzukommen. Das will ich hier jetzt gar nicht weiter erläutern. Das konnte man dann je verschieden ausfallen, z.B. haben wir einmal die sich daraus ergebende Komplexität des guten Films ins Zentrum gestellt, einmal die Historizität und Zeitstruktur, einmal die zeichentheoretischen Implikationen daraus usw.
- Nun handelt es sich aber um den „lustigen Film“. Ich habe sehr lange nachgedacht über eine handhabbare Formel dafür. Und ich habe sie, nach Durchsicht vieler Filme, dann auch gefunden. Lustige Filme sind Filme, die auf sich selbst hinweisen, sich dabei aber stets (mehr oder weniger knapp) verfehlen und so über sich hinausschießen. Dieser Überschuß, das ist – lustig.
- Diesen Vorschlag zu erläutern – und zwar anhand des Chaplin-Films - will ich die heutige erste Vorlesung nutzen. Denn Chaplins Film funktioniert, so scheint mir, nach diesem Ansatz. Mehr noch: in Chaplins Film gibt es für mich ein bestimmtes Bild, eine Stelle, an der das vollkommen deutlich wird.

- Willem Jan Otten (in: „Das Museum des Lichts“): das heuristische (oder ästhetische ?) Konzept „des“ einen Bildes in einem Film. Daran will ich mich orientieren.
- Ausblick: 1. Über diese Vorlesung (1. Das Lustige und das Komische; 2. Das Komische und sein Begriff; 3. Theorien der Komödie; 4. Theorien des Komischen; 5. Das Komische und das Kinematographische; 6. Das Komische und das Historische; 7. Methodik). 2. Über „Moderne Zeiten“ (1. Aufbau und Struktur; 2. Verdoppelung, Wiederholung, Spiegelung; 3. Der verspätete Stummfilm: Historizität; 4. Szene und Körper; 5. Blick und Bild; 6. Das Leben der Dinge; 7. Der exzentrische Film und das Wissen der Komödie).

1. Über diese Vorlesung (1.1 und 1.2 werden übersprungen)

1.1 Das Lustige und das Komische

- Warum heißt diese Vorlesung: „Der lustige Film“ und nicht z.B. : „Der komische Film“ ?
- Erste Begründung: Bescheidenheit. „Lustig“ ist kleiner, harmloser, nicht so ernst, das minore Moment.
- „Lustig“ ist auch allgemeiner, denn: neben dem Komischen gibt es noch das Ironische, das Satirische, das groteske, das Absurde, das Witzige usw. – Die meiste Zeit werden wir tatsächlich über das Komische handeln (und heute sogar ganz ausdrücklich), aber nicht immer. Deshalb habe ich mir auch Hilfe geholt: Jürgen Müller wird (schon nächste Woche über visuelle Ironie) einige Vorlesungen übernehmen, auch etwa die über das Absurde (anhand (The Big Lebowski“).
- Alle Filme, die wir hier sehen, sind wirklich lustig. Sie mögen nicht immer komisch sein (dazu später), aber immer lustig. Das ist amtlich: wenn sie es nicht sind, dann WAREN sie es einmal, oder sie sind es FÜR ANDERE, oder beides. Das verweist uns auf ein Problem, das uns heute (und immer wieder) sehr beschäftigen wird: die GESCHICHTLICHKEIT des Lustigen, seine SOZIALITÄT: Das Lachen ist

immer (auch ?) das Lachen der anderen, über die anderen, über DAS ANDERE. Und auch dafür ist Jürgen Müller der Spezialist, als Kunsthistoriker. In seiner Vorlesung nächste Woche wird es schon um die historischen Wurzeln des visuell Komischen gehen, und besonders in seiner Lubitsch-Vorlesung wird der jüdische Humor und seine Geschichte herausgearbeitet.

- Und wo das Lustige ist, da ist – Stichwort: Das Andere – auch das Andere des Lustigen, und das ist (nicht, wie beim Komischen: das Ernste, sondern): Das Lustlose, das Unlustige.
- Damit ist ein Problem angeschnitten, das wir vorab klären müssen, und das in vielen Theorien des Komischen auch anfällt:

1.2 Das Komische und sein Begriff

- Das Reden über das Komische nämlich ist nicht schon selber komisch. Meistens ist das Gegenteil der Fall. So, wie ja auch das Reden über Film etwas anderes ist als der Film. Besonders aber Vorlesungen über das Komische sind selber überhaupt nicht komisch. Noch mehr gilt das für Theorien. Sie sind schon gar nicht komisch. Schon der Begriff des Komischen ist selbst nicht komisch.
- Helmut Plessner (in: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens) gibt z.B. dafür eine Erklärung: Komik hat zu tun mit dem Verpassen, dem Verfehlen, dem Vertauschen, mit dem, was nicht zusammengehört und dem, was sich nicht fügt. (Das wird uns heute übrigens auch noch beschäftigen).
- Begriffe aber, theoretische Modelle und Argumentationen sind genau das Gegenteil: Sie wollen und sollen „passen“ und „treffen“.
- Das Argument ist natürlich etwas seltsam: Die Diagnose einer Krankheit muß ja nicht selber krank, eine Rede über Kunst nicht schön, eine Analyse des Faschismus nicht selber faschistisch sein.
- Aber schon in der Logik kann das anders aussehen. Ist eine widerspruchsfreie Theorie des Widerspruchs möglich (die Logik sagt: nein)? Zerstört sie nicht genau das an ihrem Gegenstand, was sie erklären will ?
- Das ist Plessners Argument: Eine Theorie des Komischen, ein Begriff des Komischen ist nicht möglich. Träfe er zu, dann verdeckt er genau

das, was er enthüllen will. Hier kann man fragen, ob das nicht für alle Begriffe gilt, und das genau ihre Funktion ist. Die Phänomene unkenntlich, aber beherrschbar zu machen, aber egal.

- Wie auch immer: wir umgehen das ganze Problem einfach, indem wir sagen: Der LUSTIGE Film. Denn die Vorlesung soll und kann weder lustlos noch unlustig sein.

1.3 Theorien der Komödie

- Wo wir einmal bei Theorien sind: Wo findet eine Vorlesung über lustige Filme und über das Komische Halt ?
- Bei Theorien natürlich. Und hier kann man unterscheiden: Theorien der Komödie und Theorien des Komischen. Wodurch unterscheiden sie sich ?
- Theorien der Komödie: hat zum Gegenstand Objekte, die komisch sind oder sein sollen und deren einziger Zweck darin besteht. Sie weisen sich dadurch aus, daß sie komisch sind oder sein sollen. Daher kann man sie befragen: wie funktionieren sie (oder nicht) ? Welche weiteren Eigenschaften müssen sie haben, aus welchen Teileigenschaften setzt sich die Funktion des Komischen zusammen ?
- NICHT aber fragt eine Theorie der Komödie: warum ist überhaupt irgend etwas komisch ? WOZU gibt es Komödien, was ist der Unterschied zu anderen Formen des Komischen usw.
- Eine der berühmtesten Theorien der Komödie enthält folgende Sätze: (folgt: Zitat Aristoteles, zit. n. Eco: Der Name der Rose).
- Der Witz hierbei ist: Es gibt diese Theorie gar nicht. Aristoteles hat sie nicht geschrieben (oder sie ist nicht erhalten geblieben), sondern Umberto Eco hat sie einfach erfunden.
- Erhalten geblieben ist nur der Teil der „Poetik“, die die Tragödie behandelt. Und seitdem wissen wir viel, viel mehr über Tragödien als über Komödien, und deshalb auch über die tragische Lebensauffassung und Weltanschauung als über die Komische (es gibt natürlich Ausnahmen: „The Comic Mind“ z.B.).
- Es gibt gar nicht so viele Komödientheorien! Die Komödie scheint sich tatsächlich gegen eine Modellierung, eine Schematisierung, eine Verallgemeinerung zu stellen. Das ist seltsam. Genannter Plessner

nämlich hat auch festgestellt, daß die Komödie zur Typisierung, zum Allgemeinen, neigt. Komödien heißen z.B. „Der Geizige“, „Der eingebildete Kranke“ und „Der Bürger als Edelmann“, Tragödien oder Dramen dagegen „Othello“ oder „Phädra“, also individuell. Und das scheint ja auch hier zu gelten, bei unserem Film: Die Heldenfigur ist einfach „The Tramp“, seine Heldin ist „The Gamin“.

- In der Filmwissenschaft dagegen gibt es viel über die Komödie. Komödientheorie ist hier ein Unterkapitel der Genretheorie. Die Komödie wird also als ein Filmgenre behandelt, etwa neben dem Western, dem Gangsterfilm, dem Abenteuerfilm, dem Thriller, dem Kostümfilm, dem Historienfilm.
- Was ist ein Genre: Ein mehr oder weniger festes Gefüge aus Setting, Dekor, Schauplätzen, Figuren und Handlungselementen, bisweilen auch ästhetischen Elementen, etwa eine bestimmte Beleuchtung (Film Noir) oder eine bestimmte Einstellungsgröße (amerikan. Einstellung). Dieses Gefüge macht einen Film ERWARTBAR: Ehe wir überhaupt hineingehen, wissen wir schon in etwa, was uns erwartet. Das ist notwendig, um die Massenproduktion besser zu steuern.
- Es ist ein notwendig UNSCHARFER Begriff: denn mit jeder Festlegung ergibt sich auch die Möglichkeit der Abweichung, und die ist ganz wichtig: ein Film will/muß etwas NEUES bringen, aber das kann er nur vor dem Horizont des Bekannten, Erwarteten, und den legt das Genre fest.
- Genau das gilt also auch für die Komödie. Komödientheorie des Films als Genretheorie fragt also gar nicht nach dem Komischen selber, sondern nach den Regimen des Genres.
- Außerdem leistet gerade der Begriff des Komischen das nicht, was der Genrebegriff leisten soll: er ist unendlich weit. Es gibt deshalb sagenhaft viele Unterkategorien: Slapstick, Situationskomödie, Tragikomödie, Screwball-Comedy, darin dann auch wieder Untergruppen wie die „Remarriage Comedy“, dann die Musical-Comedy, die romantische Komödie, die Genre-Parodie usw.
- Gerade diese letzten überlappen dann auch mit anderen Genres und nisten sich in ihnen ein: Mit Genretheorie kommt man hier nicht weit.

1.4 Theorien des Komischen

- Wie sieht es dann mit den Theorien des Komischen aus ? In der Philosophie gibt es dann doch einige davon: Lebensphilosophie bei Bergson und Nietzsche; davon herkommend im 20. Jhdt. dann Georges Bataille, Wilhelm Stern (sehr verschieden !) Anthropologie und Sozialphilosophie haben sich auch damit befaßt, Helmut Plessner, Friedrich Georg Jünger, Peter L. Berger. Freuds Psychoanalyse hat sich mit dem Witz und seiner Beziehung zum Unbewußten befaßt. Die Ontologie bei Nicolai Hartmann ebenfalls mit dem Komischen.
- Auf einige Theorien davon werden wir zurückkommen. Die wichtigste davon ist ohne Zweifel (neben Freud) diejenige Bergsons, auf die eigentlich alle anderen sich beziehen lassen.
- ABER: Hier gibt es gar keinen Filmbezug, null. Überhaupt gibt es keine Medientheorie des Komischen: Das Komische als Funktion seiner Vermittlung.
- Das hieße. Für eine Medientheorie des Komischen „gibt es“ kein Komisches (etwa. Die komische Situation), sondern je nach seiner Darstellung, seiner Vermittlung entsteht es überhaupt erst.
- Je nach Form der Vermittlung würden sich dann verschiedene Arten des Komischen unterscheiden lassen. Was in einem Medium komisch ist, ist es im anderen nicht, und ohne Medium ist gar nichts komisch.

1.5 Das Komische und das Kinematographische

- Insbesondere wundert es, daß es gar keine Theorie des speziell kinematographisch Komischen gibt ! Das erstaunt, weil der große Film-Philosoph Gilles Deleuze sich auf keinen anderen Denker so sehr bezieht wie auf Bergson, aber seine Schrift über das Lachen fällt nicht darunter !
- Überhaupt hat Deleuze die Theorie des Affekts, die er außer bei Bergson auch noch bei Spinoza vorgefunden hat, in die Philosophie und in die Filmtheorie getragen. Hier ist sie auch groß angekommen, wie in der allgemeinen Medientheorie bei Maurizio Lazzarato, bei Brian Massumi, bei vielen anderen, ABER: Es geht hier immer um den Affekt des Weinens ! Tränen im Kino ist ein Forschungsthema, Lachen im Kino aber nicht. Das sagt viel aus.

- Damit aber machen wir ein sehr großes Faß auf: Gibt es überhaupt ein medienspezifisches, also hier: filmspezifisches Komisches ? Das sich vom komischen anderer Medien unterscheidet ? Oder aber: gibt es ein andauerndes, stabiles Komisches, das dann in den verschiedenen Medien nur verschieden dargestellt, überformt wird ?
- Zum Vergleich: Gibt es eine kinematographische Liebe ? Die anders wäre als eine literarische, malerische, dramatische, digitale Liebe ?
- Als Medien- und Filmwissenschaftler neigen wir dazu, das unbedingt zu bejahen !

1.6 Das Komische und das Historische

- Und mehr noch: Ist das Komische nicht nur medienrelativ, sondern auch von Kultur zu Kultur, Gesellschaft zu Gesellschaft, von Geschlecht zu Geschlecht, Schicht zu Schicht und Klasse zu Klasse, schon gar von Epoche zu Epoche VERSCHIEDEN ?
- Frage nach der HISTORIZITÄT und SOZIALITÄT: Ist das Komische eine anthropologische Konstante, funktionieren Komödien immer gleich ?
- Daher ist das Interesse am Lachen der anderen äußerst wichtig (die Episode mit der iranischen Komödie !)
- Zum Beispiel ist unser Film hier, „Moderne Zeiten“, eindeutig nach Prinzipien des Stummfilms gemacht, die nicht mehr in Kraft sind. Ist er dennoch komisch ? – Um das zu untersuchen, müssen wir – und werden wir gleich auch – die Überlagerung des Komischen, des Historischen und des Filmischen, Medialen in diesem Film betrachten.
- Andererseits: Wenn das Komische immer relativ zur Geschichte gesehen werden muß ... gilt dann nicht auch das Umgekehrte: Gibt es nicht auch eine komische Sicht auf die Geschichte, eine Art von Geschichte, wie nur die Komödie sie sieht ? Die Geschichte ist ja nach medienwissenschaftlichem Credo auch nichts einfach Vorfindliches, sondern auch etwas Gemachtes. Und zwar durch Vermittlung in Medien Erzeugtes.
- So kann man dann in der Geschichte auch eine abhängige Variable des Komischen sehen, und nicht nur umgekehrt: die Geschichte ... als Witz z.B., oder als Farce ! Und auch das scheint hier, bei Chaplin, eine Rolle zu spielen, denn er situiert seine Handlung ja in eine präzise

historische Situation, nämlich die Wirtschaftskrise, die Große Depression von 29/30.

- Kurz: Das Historische und das Soziale, das mediale und Filmisch-Kinematographische und das Komische (und wer weiß, was noch alles), scheinen untereinander heterogene Kräfte zu sein, die dann im konkreten Fall ein kompliziertes Beziehungsgeflecht eingehen, sich gegenseitig einformen, umformen, hervorbringen.
- Je nach Perspektive kann man mal das Eine, mal das Andere relativ konstant setzen und als Folie annehmen, und genau das werden wir hier auch tun. Aber dabei setzen wir schon die Beziehung zwischen dem Filmischen und dem Komischen als unseren Focus an.

1.7 Zur Methode

- Was können wir nun tun ?
- Die Komödientheorie ist zur Genretheorie erstarrt, die Philosophie des Komischen hat den Film nicht erreicht, und die Berücksichtigung des Historischen bringt sowieso alles durcheinander.
- 1. Wir können Komödientheorien und Philosophie des Komischen auf den Film beziehen und so zu verstehen versuchen, wie komische Filme funktionieren.
- 2. Wir können Filme benutzen, um die teilweise schwierigen Überlegungen der Theorien und philosophischen Ansätze zu erläutern und zu illustrieren.
- 3. Wir können dann feststellen, was geht und was nicht geht, wir können den Gegenstand mithilfe der Theorie erklären oder die Theorie am Gegenstand verbessern.
- Das alles werden wir hier schon tun, und die VL wird bestimmt keine theoriefreie Zone, aber das Wichtigste wird noch etwas anderes sein, und dieses andere kommt nun endlich aus dem Film dazu.
- Um das aber zu beschreiben, müssen wir uns einen Film genauer ansehen, und zwar diesen hier.

2. „Moderne Zeiten“

2.1 Aufbau und Struktur

- Wie in der schon genannten „Poetik“ des Aristoteles für die Tragödie gefordert, hat Chaplins Komödie genau fünf Teile (oder Akte).
- 1. Die Protasis oder Exposition: In der Fabrik (18 Min.); bestehend aus drei Auftritten oder (filmisch) Sequenzen: Die eigentliche Exposition mit dem Beginn des Arbeitstages, die Steigerung mit der Steigerung der Geschwindigkeit; dann: Die Eßmaschine und die Pause; dann: der Nachmittag, an dem Charlie verrückt wurde.
- 2. Die Steigerung oder Epitasis: Die Arbeitslosen (18 Min.). Ganz anders konstruiert: Kei einheitlicher Schauplatz mehr, sondern rasch wechselnde Schauplätze, Einführung einer zweiten Hauptfigur. 6 Sequenzen, z.T. mit gut gegliederten Untersequenzen: Die Revolte, „The Gamin“, Im Gefängnis mit mehreren Unterepisoden, wie dem Aufstand und dem Besuch der Pastorengattin, die Erschießung des Arbeiters; Auf der Werft.
- 3. Die weitere Steigerung oder Epitasis 2: Die Begegnung (16 Min.). Konstruktion wie Akt 2: Der Mundraub; in der Cafeteria; Zusammentreffen der Hauptfiguren und Flucht; die Phantasiesequenz; das Glück im Kaufhaus.
- 4. Akt: wäre nach Aristoteles die Epitasis oder Wende, aber hier ist es anders: Es ist die Wiederholung (13 Min.): Das kleine Glück in der Hütte, wieder in der Fabrik, wieder in der Revolte, wieder abgeführt
- 5. Akt: ebenfalls anders, nämlich nicht: Katastrophe, Untergang des Helden, sondern: Das Glück (18 Min.): Der Tramp als Kellner, der Tramp als Sänger, das Scheitern des Großen Glücks und die Flucht; der Aufbruch und das Kleine Glück.

2.2 Verdoppelung, Wiederholung, Spiegelung.

- Oft ist behauptet worden, es handele sich hier um eine bloße Anreihung einzelner Szenen. Ihr Zusammenhang sei schwach, man könne einzelne Szenen auch in anderer Reihenfolge einbauen, und man könne unendlich weitere Abenteuer hinzufügen.

- Das ist natürlich richtig. Der Film ist komplett von der einzelnen Szene her gedacht (wir kommen darauf zurück). Aber dennoch hat er eine sehr komplexe Struktur, die ich oben schon angedeutet habe:
- Wiederholungen, Spiegelungen, Verdoppelungen, Reflexionen.
- Z.B.: Das Moment der Rebellion. Es kehrt mehrfach wieder, wird aber variiert. Da gibt es die vermeintliche Rebellion (die rote Fahne), die versehentliche Rebellion (die Sache mit dem Ziegelstein), die verhinderte Rebellion (der Gefängnisauflauf), die notwendige Rebellion (der Mundraub, die Flucht), die absichtliche Rebellion, die aber ihren Mißerfolg und die erneute Festnahme zum Ziel hat (in der Cafeteria). Hier wird eine ganze Kombinatorik der Rebellion durchgespielt.
- Oder: Das Motiv der Großen Maschine: Der vierte Akt spiegelt den ersten Akt. Und wie es bei Spiegelungen so ist, wird es seitenverkehrt: Jetzt gerät der Mechaniker, Charlies Chef, in das Räderwerk, jetzt wird er festgeklemmt, und Charlie ist es, der ihn füttert (in doppelter Spiegelung). Der vierte Akt nimmt auch das Motiv des gemeinsamen Lebens aus dem Tagtraum wieder auf und verkleinert es.
- Verschränkungen: Big Henderson aus der Fabrik taucht im Kaufhaus wieder auf, die Fürsorger tauchen am Schluß wieder auf.
- Weitere Verdoppelungen: Die Eßmaschine wird nicht von einem Verkäufer angepriesen, sondern von einer Maschine, einer Schallplattenaufnahme. Bei seinem Auftritt braucht Charlie zwei Proben, bis das Mädchen auf die Idee mit dem Text auf der Manschette kommt. Nachdem er in der Cafeteria festgenommen wurde, begeht er sofort, obschon bereits arretiert, einen zweiten Mundraub; Details: er hat zwei Schraubenschlüssel, das Schraubenmotiv wiederholt sich in den Knöpfen an den Kleidern der Damen; im Magen der Pastorengattin gluckert es genau wie bei Charlie, und das Radio, statt die Situation zu übertönen, verdoppelt sie durch seinen Bericht über Verdauungsbeschwerden.
- Kurz: Die Teile der Struktur beziehen sich sehr wohl eng aufeinander, variieren und reflektieren einander. So erhält der Film sehr wohl eine erhebliche Geschlossenheit. Der Witz aber ist nicht die Geschlossenheit, sondern die Variation und Reflexion: Indem er alles

wiederholt, variiert, reflektiert und nochmals in sich oder auf sich abbildet, verhält der Film sich hier ZU SICH SELBST.

2.3 Der verspätete Stummfilm

- Das wird besonders deutlich im Hinblick auf die HISTORIZITÄT des Films. Chaplins Film verhält sich nämlich zu einem eigenen historischen Ort. Er reflektiert seine eigene Position innerhalb der Filmgeschichte.
- „Modern Times“ ist mit Ausnahme der letzten Sq. nämlich eigentlich ein STUMMFILM: Er hat Zwischentitel, die Figuren sagen kein einziges Wort !
- 1936: Längst war der Tonfilm fest etabliert, nach der Einführung des Tonfilms 1928/29 war seit 1930 kein einziger Stummfilm mehr produziert worden !
- Und auch die Schlußszene erinnert an den ganz frühen Tonfilm (die eingelegte Ton-Gesangsnummer in einem sonst komplett stummen Film). Außerdem enthält sie – daran wird klar, daß Chaplin das alles absichtlich und nicht aus Unvermögen tut – eine Parodie auf die Sprache. Und weist schon voraus auf Chaplins Hitler-Figur mit ihrem Parodie-Deutsch.
- Zur Sicherheit zeigt Chaplin ab und zu, daß er hervorragend mit dem Tonfilm umgehen kann: In der Radiosequenz (s.o.) und in den Geräuschen !
- Auch inhaltlich: Spielt in der Großen Depression, die aber 1936 so gut wie überwunden war.
- In dieser VERSPÄTUNG, diesem ANACHRONISMUS, der noch besonders dadurch akzentuiert wird, daß der Film doch die Moderne (und das heißt hier: Die Gegenwart) im Titel eigens aufruft, SETZT ER SICH AB VON SEINEM HISTORISCHEN ORT !!
- Er tritt also auch ganz zeitlich in Differenz zu sich selber.

2.4 Szene und Körper

- Das wird auch in seiner Ästhetik und seiner Komik deutlich, die sich ganz klar dem Stummfilm und der Stummfilmkomödie verdankt: Die Fortsetzung des Stummfilms mit anderen Mitteln.
- 1. Der Typische Körpereinsatz: Wir sehen den Tramp fast immer in der Totalen, gelegentlich in der Halbtotalen oder Halbnahen. Die geschlossene Raumszene wird nicht durch Nah- und Großaufnahmen aufgelöst. Dadurch ist immer der gesamte Körper des Helden im Einsatz und zu sehen.
- 2. Die Vorstellungsstruktur, die Nummer: Der Körpereinsatz gilt vorzugsweise der Vorführung von etwas: Die Figur demonstriert ihre Geschicklichkeit und Beweglichkeit (oder auch: das Mißgeschick) wie auf einer Bühne. Dagegen wird der Körper nicht eingesetzt, um Emotionen oder Gedanken auszudrücken oder Eindrücke hervorzurufen. Oft werden sogar wörtlich Auftritte inszeniert: die Rollschuhnummer, die Tanznummer. 3. Die Schauplätze als bewußte Settings: Im Stummfilm werden die Schauplätze oft bewußt als gebaute, künstliche Szenen ausgewiesen (etwa: durch ihre Zerstörbarkeit). Das gilt auch hier. Die Schauplätze sind als geschlossene Szenen aufgebaut, die die Kamera nicht oder nur zurückhaltend betritt. Etwa ist die Fabrik als Maschinentheater sehr kulissenhaft gestaltet. Das Auf- und Abtreten wird am Schluß sogar (doppelt verdoppelt ! thematisiert. Durch den Wechsel vom Gastraum zur Garderobe, der den Wechsel von Küche und Gastraum spiegelt, der wiederum durch die doppelte Tür „Out“ und „IN“ gekennzeichnet ist, und dadurch wiederum Anlaß zur Komik gibt. Das ist übrigens ein ziemlich wichtiger Hinweis: Aus der Wiederholung erweist Reflexion, und aus ihr bezieht der Film seine komischen Elemente !
- Wir können sagen: Der Film bezieht sich auf sich selbst und bezieht dadurch seine Komik.

2.5 Blick und Bild

- 4. Eine ganz wichtige Unterscheidung der Stummfilmkomödie von der Tonfilmkomödie: Visualität, Blick und Bild sind im Stummfilm wichtig, die Narration, die Handlung, der Dialog, der Witz aber im Tonfilm. Das wird hier überdeutlich: Das Blicken. Der Boss und seine

Überwachungsmaschinerie; das Mädchen beim Bananenstehlen (es wird beobachtet, bevor es das merkt); der Polizist und Charlie am Kiosk. Der Kioskbesitzer kann nicht sehen, daß Charlie bereits festgenommen ist; der Polizist sieht nicht, was Charlie tut. Die Rollschuhsequenz: Charlie kann nichts sehen. Die Werftarbeiter glotzen dem versinkenden Schiff nach. Alles Beispiele für Sehen und Sichtbarkeit. Und die Herabsetzung des Wortes wird ja gerade dadurch, daß es sich hier um einen Tonfilm handelt, besonders wirksam und auffällig !

- 5. Exkurs über die Blicke: Sehr auffallend sind hier eine Handvoll Szenen, in denen die Figuren geradeaus frontal in die Kamera blicken (Beispiel: der Besuch der Pastorengattin: auffällige Wiederholung macht darauf aufmerksam). Diese Blicke sind das interessanteste Moment an dem ganzen Film überhaupt ! Warum ? Sie sehen uns an UND nicht an !- Blicke in die Kamera sind im klassischen Tonfilm natürlich verboten, weil sie uns der Illusion benehmen, die Schauspieler wüßten nichts von der Anwesenheit der Kamera und davon, daß wir sie hier sehen. Ein Teil der Wirksamkeit – denken Sie an Liebesszenen – bezieht das Kino daher, daß wir uns vormachen, wir wären unbeobachtete Beobachter. Im Stummfilm dagegen gibt es den Blick in die Kamera, und zwar in zwei Formen: 1. Zur Kommunikation, Interaktion mit dem Zuschauer und zu seiner Einbeziehung. Die berühmteste Form davon werden wir nächste Woche sehen, wenn Oliver Hardy uns anschaut und damit zu Komplizen seiner Seufzer macht. 2. Als Spiegel der Seele. Im Blick liegt der Ausdruck. Beides gilt aber hier keineswegs ! Hier sehen wir weder auf den Grund der Seele, noch werden wir irgendwie mit einbezogen. Im Gegenteil: Die Figuren sehen uns an, als ob wir gar nicht da wären !
- Der Blick in die Kamera weist auf den Film selber hin, aber da er ins Nichts geht, und ignoriert, verfehlt er den Film ! Das war unsere zu Anfang vorgestellte Formel.
- Hier wird also mit den Mitteln des Stummfilms (nämlich. Blick in die Kamera) ein Effekt erzielt, wie er den Tonfilm kennzeichnet (nämlich: wir sind nicht da!). Wir werden nicht in die Szene hineingezogen,

sondern eben gerade aus ihr verwiesen. Diese Verweigerung des Zusammenspiels mit dem Zuschauer ist aber zugleich eine Reflexion auf dieses Zusammenspiel (alles, was negiert wird, wird reflektiert, sagt die Logik). So, wie dieses Zusammenspiel ja auch in den Vorführszenen besonders deutlich wird (auch hier kann Charlie seine Zuschauer nicht sehen, einmal, weil er mit verbundenen Augen, einmal, weil er mit dem Rücken zu ihnen agiert). Komik ist also hier auch dies: eine Frage des (verweigerten) Zusammenspiels von Zuschauern und Vorführern.

- Dasselbe geschieht aber in diesem Bild gleich noch einmal: Durch die Verdoppelung und Symmetrie dieses Bildes (s.o.) weist es auf sich selber hin. Durch den Ton (Radio), der diesen Hinweis löschen sollte (s.o.), wird er erst recht verstärkt. Der Ton (Radiotext) trifft das Bild, aber Charlie dreht ihn sofort wieder aus. Der Verweis geht ins Leere, UND DAS IST DAS KOMISCHE DARAN.

2.6 Dinge und Menschen

- 5. Schließlich: Der Stummfilm hatte eine besondere Aufmerksamkeit für die Dinge, weil Dinge und Menschen in der gemeinsamen Stummheit einander gleich gemacht worden waren. Dagegen hat der frühe Tonfilm sehr nachhaltig den Dialog betont und damit den Menschen als sprechendes Wesen privilegiert.
- Das wird hier auch getan. Zum einen dadurch, daß die Dinge übergroß und übermächtig werden (die Maschinerie), und die Menschen nur mehr als ihr Zubehör behandelt werden.
- Zum anderen dadurch, daß die Dinge sich verketteten und verschwören, automatisch werden: die Szene mit dem Keil: Ein Keil verweist, durch Ähnlichkeit, auf den anderen Keil, der Hammer liegt herum und ermöglicht das Losschlagen, danach läuft die Katastrophe automatisch ab. Oder: Das Brett und der Ziegelstein, den Charlie unwillentlich durch Treten auf das Brett auf den Polizisten katapultiert.
- Zum dritten durch die ganz wenigen Großaufnahmen, die etwa die gebratene Ente zeigen, wie sie von der Lampe aufgespießt wird, schließlich durch Dysfunktionalität: In der Hütte.

- Schließlich durch die Geräusche: wieder erzielt Chaplin hier einen Stummfilmeffekt, nämlich die Betonung der Dinge, durch eine Tonfilmmaßnahme.
- Das Zusammenspiel von Körpern und Dingen steht im Vordergrund in den Tricksequenzen (Charlie beendet den Gefängnisaufstand, beim Rollschuhlauf, beim Servieren), das aber auch daneben gehen kann (wie bei dem Tablett mit der Ente oder der Küchentür).
- Ganz besonders wichtig und selten beachtet ist aber hier: Das Essen. Die Helden haben stets Hunger, immer geht es um das Essen, sehr viele der vorkommenden Objekte sind eßbar. Auch dadurch wird er physische Aspekt des Körpers hervorgebracht und in einen ganz engen Kontext mit den eßbaren Dingen gerückt.

Zusammenfassung: Durch diese Fortsetzung des Stummfilms mit anderen Mitteln zeigt Chaplin, daß er sich in der Tradition der Filmburleske bewegt, daß er selber von den großen Stummfilmkomödianten her kommt, von Max Linder v.a. und von Mack Sennett. Er beweist (so etwas wie) historisches Bewußtsein. Vor allem aber:

Der Film setzt sich durch diese Anachronismen selbst in Anführungszeichen, er distanziert sich von sich selbst ! Eben: Er weist auf sich hin, verfehlt sich aber und schießt über sich hinaus.

2. 7 Schluß: Der exzentrische Film und das Wissen der Komödie

- Was fangen wir nun mit all diesen Beobachtungen an ?
- Sowohl durch die Praxis der Wiederholung, der Variation, der Spiegelung und Reflexion, durch die zahlreiche Elemente des Films in anderen Elementen wiederkehren, als auch durch die Praxis des Anachronismus, bezieht sich der Film auf sich selbst und auf seine historische Position: einmal auf sich in seinen Teilen, einmal auf sich im großen Zusammenhang.
- Er steht damit gleichsam immer neben sich ! Er ist sich hinterher undvoraus, und so könnte man eine Formulierung des schon mehrfach zitierten Plessner aufnehmen: EXZENTRISCH.
- Das hat Folgen: er nimmt sich selbst nicht ernst. Er setzt sich in ein Verhältnis zu sich selbst als von sich selbst verschieden; das klingt

skurril, aber ich möchte noch mal hinweisen auf a- die widersprüchlichen Blicke in die Kamera, b – die auffälligen Szenen mit Auftritten, bei denen niemand zusieht, c – die Beziehung zur Dingwelt und d – den Anachronismus. D.h.: der Film organisiert Verhältnisse zwischen heterogenen Gegebenheiten: Verschiedenen Räumen (Zuschauerraum, Aufführungsraum, Leinwand), zwischen Mensch und Ding, Gegenwart und Vergangenheit, und zwar so, daß sie nie übereinstimmen oder korrespondieren.

- Das Komische in diesem Film entsteht also durch das Nichtübereinstimmen des Films mit sich selbst, durch Abweichung von sich selbst, durch Exzentrizität.
- Um es noch einmal zu übertreiben: Der Film weiß, daß er komisch ist, er weiß, daß wir das wissen, und genau deshalb ist er komisch.
- Wir kommen damit zurück auf den Punkt der Theorie in ihrem Verhältnis zum Komischen und zur Komik; zur Methodik von vorhin: Nicht nur die Theorie weiß etwas über das Komische des Films, sondern auch der Film weiß etwas über das Komische.
- Die VL will genau das tun. Dieses Wissen des Films um und über das Komische aufsuchen und freilegen und neben das theoretische Wissen stellen.
- Denn das filmische Wissen vom Komischen hat, so wie hier bei Chaplin, einen riesigen Vorteil: Es ist unbestreitbar selber komisch.