

---

Jörn Glasenapp

## Bergson – Bazin – Chaplin

Anmerkungen zur Körperkomik

---

1. »Überleben angesichts der Goliaths dieser Welt«, – »Motive«, lesen wir in Siegfried Kracauers *Theorie des Films*, »sind dann filmgemäß, wenn sie mit der einen oder anderen Eigenschaft des Films identisch sind oder aus ihr hervorgehen.«<sup>1</sup> Unter anderem für das David-Goliath-Motiv könne dies gelten, das in Kracauers materialer und hochgradig normativer Ästhetik als ein inhaltliches Korrelat eines kinematographischen Verfahrens begriffen wird: der Nahaufnahme. Während letztere nämlich deutlich mache, »daß das Kleine alles andere als unwesentlich ist, daß es an Wucht die großen Dinge und Ereignisse, die das Auge fesseln, zu erreichen, ja zu überbieten vermag«, demonstriere die Geschichte von David und Goliath, »daß Größe und Stärke einander nicht direkt proportional sind; daß im Gegenteil das vermeintlich Kleine und Schwache prahlerischer Größe oft überlegen ist.«<sup>2</sup>

Es verwundert nicht, daß der Autor im direkten Anschluß daran auf Chaplins Tramp zu sprechen kommt, der ihm offenbar als die filmische David-Figur schlechthin gilt. Ihr eindrucksvollster Charakterzug sei, so heißt es, »ein wahrhaft ununterdrückbares Talent zum Überleben angesichts der Goliaths dieser Welt«<sup>3</sup> – ein Talent, das dem Tramp, dem, wie Kracauer an anderer Stelle schreibt, »immer Angegriffene[n]«,<sup>4</sup> wieder und wieder attestiert wurde, zuletzt von Joan Mellen und Thomas Koebner. Erstere hebt die »endless capacity for survival«<sup>5</sup> der Chaplinschen Figur hervor, Koebner hingegen spricht von »delm[ ] ungeachtet aller Widrigkeiten Unversehrte[n] und Unversehrbare[n], delm[ ] Unverwundliche[n] und Unverwundbare[n], delm[ ] ewig Überlebende[n]«,<sup>6</sup> wobei er diesen nicht zuletzt über einen enggeführten Vergleich mit Buster Keatons Helden näher charakterisiert; und zwar als jemanden, der nicht, wie Buster, die Zustimmung der Macht bzw. soziale Anerkennung zu gewinnen und sich der etablierten Gesellschaft anzupassen sucht, sondern statt dessen immer wieder offen zu ihr auf Konfrontationskurs geht – als Nonkonformist par excellence und Herr seiner selbst, für den Assimilation keine Handlungsoption darstellt. Diese durchaus heldenhaft zu nennende Verweigerungshaltung – Peter L. Berger sieht in ihm das Musterbeispiel der »heroischen Clowns des Kinos«<sup>7</sup> – sei es, die den Tramp letzten Endes zum Verlierer, genauer: zum Verlierer der Moderne werden lasse.

Man wird sich schwer dabei tun, die grundsätzliche Stichhaltigkeit von Koebners – freilich nicht eben neuer – These zu leugnen, welche ihre eindringlichste Bestätigung möglicherweise mit *Modern Times* (1936), dem letzten Tramp-Film, erfährt. Vor dessen Produktion, so gab sein Regisseur in einem Interview zu Protokoll, habe er sich gefragt, »what would happen to the progress of the mechanical age if one person decided to act like a bull in a china shop [ . . . ] I decided it would make a good story to take a little man and make him thumb his nose at all the recognized rules and conventions.«<sup>8</sup> Recht subtil wird ebendies bereits in der polemischen Eingangsmontage des Films angedeutet: Unmißverständlich an Eisenstein geschult, setzt sie die zur Arbeit strömenden Massen mit Schafen gleich,<sup>9</sup> wobei das eine schwarze Tier, das sich inmitten seiner weißen Artgenossen ausmachen läßt, auf den Protagonisten vorausweist, dem es im Laufe der Handlung zu keiner Zeit gelingen wird, sich in die modernen Arbeitsabläufe einzufügen, der sich statt dessen immerfort als schwarzes Schaf unter seinen Kollegen erweisen wird – ob im Variété, wo er andere Kellner samt Tablett zu Fall bringt und anschließend eine gebratene Ente, anstatt sie dem Gast zu servieren, an einem Kronleuchter aufspießt, ob auf der Werft, wo er ein noch im Bau befindliches Schiff vom Stapel laufen läßt und dadurch versenkt, oder aber in der Fabrik, die er durch einen Maschinensturm ganz eigener Art ins Chaos stürzt.

Was diesem Maschinensturm vorangeht und wie er im einzelnen abläuft, soll im vorliegenden Beitrag en détail diskutiert werden, wobei es mir zentral darum zu tun ist, über die Beschäftigung mit dem einzelnen Werk den in der filmwissenschaftlichen Forschung noch immer einigermaßen verwischten Konturen der Körperkomik zusätzliche Schärfe zu verleihen. Hierzu wird sich eines komiktheoretischen Ansatzes bedient, der (hoffentlich nur) auf den ersten Blick einigermaßen antiquiert anmuten mag, und zwar insofern, als er Überlegungen aufnimmt und weiterführt, die bereits auf das Jahr 1948 datieren, deren beachtliche Weitsicht allerdings von der Chaplin-Forschung – soweit ich sehe – bislang noch nicht zur Kenntnis genommen wurde. Sie stammen von André Bazin, der Chaplins Kunst bekanntlich über die Maßen schätzte, *The Pilgrim* (1923) gar zu den zehn besten Filmen aller Zeiten zählte.<sup>10</sup>

2. *Bazin und Bergson.* – Folgt man Bazin, so schlägt sich die für den Tramp charakteristische Autonomie gegenüber dem Zugriff der Gesellschaft und ihrer Normen, Rituale und Ablaufsrouitinen in jeder seiner Handlungen nieder; besonders augenfällig aber im Dinggebrauch, der immer wieder hochgradig unorthodoxe Züge annimmt – man denke hier nur an die Straßenlaterne aus *Easy Street* (1917), die als Narkosemaske zweckentfremdet wird, um einen Gegner außer Gefecht zu setzen, oder aber den Lampenschirm aus *The Adventurer* (1917), mittels dessen sich Charlie in eine Stehlampe verwandelt, wodurch er

seine Verfolger täuscht.<sup>11</sup> Doch trete, so Bazin, das Außenseitertum des Tramps auch in der eigenwilligen Mechanik zutage, die sich von Zeit zu Zeit in seinen Bewegungen einnistet und dazu führt, daß sich diese auf komische Weise von den Anforderungen der Wirklichkeit dissoziieren. Um letzteres zu exemplifizieren, erinnert Bazin an eine Szene aus *Easy Street*, in der der Protagonist von einem hünenhaften Raufbold, einem Paradebeispiel jener oben angesprochenen »Goliaths dieser Welt«, durch ein Zimmer gejagt wird, wobei ein in der Raummitte stehendes Bett die beiden Kontrahenten voneinander trennt: »Dann folgt eine Reihe von Täuschungsmanövern, in deren Verlauf jeder auf seiner Seite des Bettes hin und her läuft. Nach einer Weile hat Charlie sich trotz der fortbestehenden Gefahr so an diese provisorische Verteidigungstaktik gewöhnt, daß er, statt seine Bewegungen nach denen seines Gegners auszurichten, schließlich auf seiner Seite unabhängig hin und her läuft, als sei dieses Verhalten in sich selbst ausreichend, um jede künftige Gefahr abzuwehren. Natürlich braucht der andere Mann, wie blöd er auch sein mag, nichts weiter zu tun, als seinen Rhythmus umzustellen, um Charlie geradewegs in seine Arme laufen zu lassen.«<sup>12</sup> Mustergültig zeige die Szene, so fährt der Filmkritiker fort, daß im Gegensatz zum »normalen«, sozial integrierten Menschen, der sein Handeln auf die jeweiligen Wirklichkeitsansprüchen fortwährend abstimmt und auf Veränderungen flexibel reagiert, Charlie dazu neigt, letzteren mit Verhaltensweisen zu begegnen, die für bereits zurückliegende Situationen geeignet waren, ihre operationale Tauglichkeit mittlerweile aber verloren haben, das heißt den einmal eingeschlagenen Weg konsequent fortzusetzen, obgleich ihn ein Hindernis zwischenzeitlich unbegehrbar hat werden lassen. Es ließe sich folglich von einer Tendenz zur Starre bzw. Trägheit sprechen, in der Bazin nicht Geringeres als »Charlies Erbsünde, seine dauernde Versuchung«<sup>13</sup> ausmacht.

So überzeugend Bazins Einlassungen auch sein mögen, so bemerkenswert ist es, daß in ihnen Henri Bergson mit keinem Wort Erwähnung findet. Schließlich stehen die komiktheoretischen Überlegungen, die dieser in seiner 1900 erschienenen Abhandlung *Das Lachen* vorlegt, der Argumentation des Filmkritikers überaus nahe; ja, es ist nicht übertrieben, dessen Darstellung und Interpretation der *Easy Street*-Szene als ganz und gar bergsonsch zu bezeichnen. Man betrachte zum Vergleich Bergsons Ausführungen zur Wirkung der viel bemühten komischen »Urszene« von dem Mann, der die Straße entlanggeht und plötzlich über einen Stein stolpert. Das Malheur geschieht, führt der Philosoph aus, weil »aus mangelnder Gelenkigkeit, Zerstreutheit oder Widerspenstigkeit des Körpers [...] nach dem Gesetz der Trägheit die Muskeln ihre frühere Bewegungstätigkeit fortgesetzt [haben], während die veränderten Umstände es anders geboten.«<sup>14</sup> Mit anderen Worten: Wie der verfolgte Charlie hat es der Mann an Elastizität und Geschmeidigkeit vermissen lassen, ist er zum Opfer eines in ihm stur weiterarbeitenden Mechanismus geworden, wodurch er selbst uns als ein

solcher erschien. Und eben hierin gründe die Lächerlichkeit seines Sturzes, so Bergson, dessen berühmtes Axiom zur Körperkomik an dieser Stelle noch einmal zitiert sei: »*Stellungen, Gebärden und Bewegungen des menschlichen Körpers sind in dem Maße komisch, als uns dieser Körper dabei an einen bloßen Mechanismus erinnert.*«<sup>15</sup>

Bergsons Worte in Rechnung gestellt, kann es kaum überraschen, daß der Philosoph bereits so manches Mal als komiktheoretischer Gewährsmann bemüht wurde, wenn es an die Diskussion von *Modern Times* und speziell dessen Fabrik- bzw. Fließbandszenen ging. Über generalisierende, allein das Offensichtliche benennende Statements kam man dabei aber freilich bislang nicht hinaus. So beläßt es Kenneth S. Lynn bei dem Hinweis, in der Fabrik gebe Charlie »a textbook example«<sup>16</sup> der Bergsonschen Mechanisierungsthese ab, während Vittorio Hösle Chaplins Film kurzerhand (und ohne tiefergehende Begründung) superlativisch als »die Bergsonschste aller Komödien« apostrophiert, deren »überwältigende Komik [ . . . ] der Unterwerfung eines lebendigen Menschen unter die Mechanismen von Maschinen und der Industriegesellschaft im allgemeinen, [ . . . ] also der Verdinglichung einer Person lentstammt.«<sup>17</sup> Implizit profiliert dies auch Karlheinz Stierle, wengleich seine Auseinandersetzung mit *Modern Times* letzten Endes vor allen Dingen dazu dient, die eigene These von der Komik des fremdbestimmten Handelns zu veranschaulichen – eine These, die Stierle in expliziter Absetzung von Bergson entfaltet: Wenn letzterer das Komische als etwas Mechanisches definiert, welches »als Kruste über Lebendigem«<sup>18</sup> wirksam werde, dann mache er sich einer unzulässigen Verabsolutierung schuldig, denn, so führt Stierle aus, »[n]icht jede, einem Lebendigen auferlegte Mechanik ist komisch, sondern nur eine ›Mechanik‹, die als fremdbestimmte, einer Handlungsintention zuwiderlaufende sinnfällig wird.«<sup>19</sup> Folglich sei denn auch der am Fließband stehende Charlie, wiewohl er mechanisch agiere, noch nicht komisch. Dies werde er erst, wenn er die ganz und gar internalisierten Bewegungen auch situationsabstrakt nach vollendeter Arbeit fortsetzt. Auf diese Weise werde »die Komik der Fremdbestimmtheit gleichsam aus ihrer Latenz gehoben.«<sup>20</sup>

Fraglich ist nun allerdings, ob nicht auch Stierle seinerseits verallgemeinert, wenn er allein die als fremdbestimmt und intentionskonträr erkennbare Mechanik als komisch bezeichnet. Denn ist nicht die Wiederholung des immer gleichen Handgriffes am Fließband sehr wohl schon moderat – also nicht nur latent – komisch, da wir ihre unnatürliche, dem lebendigen Leben widersprechende Starre nicht übersehen können? Muß man Hösle nicht zustimmen, wenn er erklärt, der preußische Stechschritt sei bereits an sich lächerlich, weil er in all seiner Mechanik so offensichtlich im Gegensatz zur natürlichen und damit vernünftigen Bewegung steht (»es ist nicht vernünftig, sich zu weigern, die Knie zu beugen, da sie ein wesentliches Organ der Fortbewegung sind.«<sup>21</sup>)? Müssen wir demnach nicht im Gegensatz zu Stierle eher von einer stufenweisen Steigerung

der Komik sprechen, das heißt von einer Komik, die sich zwar in vollem Maße erst dann entfaltet, wenn sich die Mechanik als absichtsdisonant offenbart, die aber sehr wohl zuvor bereits vorhanden ist? – Fragen, die einen Teilabschnitt des theoretischen Horizonts aufspannen, vor dem sich die nun folgende Auseinandersetzung mit den Fabrikszenen aus *Modern Times* positioniert. Der Dialog zwischen Chaplins Kunst und Bergsons Theorie wird entsprechend noch ein wenig fortgesetzt, was, so ist zu hoffen, der Erhellung beider dient.

3. *Vom Arbeiter . . .* – Bekanntermaßen zeigt sich Bergson bei seiner Beschäftigung mit dem Komischen wie kaum ein anderer um die Bestimmung der sozialen Funktion des Lachens bemüht.<sup>22</sup> Hierbei weist er es als ein »Erziehungsmittel«<sup>23</sup> der Gesellschaft aus, mithilfe dessen sie denjenigen zur Raison ruft, welcher starr und mechanisch seinen Weg geht, also die vom (gesellschaftlichen) Leben eingeforderte Elastizität und Gespanntheit bzw. Flexibilität vermissen läßt. »Die Gesellschaft«, so der Philosoph, »zwingt jedes ihrer Glieder auf seine Umgebung aufzumerken, sich nach ihr zu richten und nicht sich in seinem Charakter wie in einem festen Turme einzumauern. Und deshalb läßt sie über jedem, wenn auch nicht die Androhung einer Strafe, so doch die Aussicht auf eine Demütigung schweben, die, obschon sie sehr leicht ist, nichtsdestoweniger gefürchtet wird. Das ist die Funktion des Lachens.«<sup>24</sup> Ganz im Gegensatz etwa zu Michail Bachtin, der das Lachen als eine potentiell ordnungsgefährdende Macht profiliert, die, ihrem Wesen nach aufrührerisch und antihierarchisch, etablierte Autoritäten und kanonisierte Werte herausfordert, indem sie sie parodiert, invertiert, profaniert und degradiert,<sup>25</sup> stellt es Bergson somit, überspitzt formuliert, als ein Quertreiber einschüchterndes Kontrollinstrument bzw. Sozialisationsvehikel heraus, gilt es ihm, wie es bei Theodor Barisch äußerst treffend heißt, als ein gesellschaftlicher »Habt-Acht-Ruf«.<sup>26</sup> Das Bergsonsche Lachen, so läßt sich resümieren, ist ein Verlachen, das nicht, wie etwa bei Thomas Hobbes,<sup>27</sup> im Dienste der Selbstaffirmation, sondern der sozialen Reibungslosigkeit steht.

Wendet man sich vor der Folie dieser These den Fabrikszenen von *Modern Times* zu, so wird schnell offenkundig, daß sich deren satirischer Impetus – Chaplin galt sein Film als »satire on the factory system«<sup>28</sup> – über weite Strecken nicht direkt, sondern vermittelt entfaltet. Schließlich lachen wir, zumal am Anfang, zunächst einmal über den Protagonisten, der sich innerhalb des Fabrik-systems, kaum daß wir ihn zu Gesicht bekommen, als Fremdkörper, als Reibungen verursachender Sonderling im Bergsonschen Sinne, zu erkennen gibt: Er ist es, der sich als starr und unflexibel erweist, der in der Mittagspause nicht »umzuschalten« vermag und die Knöpfe am Rock der sich bückenden Sekretärin mit seinen Schraubenschlüsseln »festzieht«, um kurz darauf, noch immer mechanisch zuckend, die Suppe seines Kollegen zu verschütten. Damit liefert er das

Bild eines dysfunktionalen Automaten, das zwar Bergsons Ausführungen zur mechanischen Körperkomik vollauf bestätigt, hingegen in Konflikt zu stehen scheint mit einer ob ihrer Prägnanz immer wieder zitierten Aussage Chaplins zu *Modern Times*, laut derer Charlie und das sich später mit ihm verbündende Waisenmädchen »the only two live spirits in a world of automatons«<sup>29</sup> seien. Freilich löst sich der vermeintliche Widerspruch problemlos auf, fällt es uns doch nicht eben schwer, die Inversionsrhetorik, mit der der Film arbeitet, zu deuten. Entsprechend erkennen wir, daß es gerade die (sich zuweilen eben auch in einem automatenhaften Verhalten äußernde) Unfähigkeit Charlies, sich mit der unmenschlichen Arbeit und ihren Bedingungen zu arrangieren, ist, die ihn als Menschen bzw. »live spirit« ausweist und von den anderen, mit dem Fabrikssystem offenbar gut auskommenden und damit ihre Automatenhaftigkeit implizit unter Beweis stellenden Arbeitern unterscheidet. Überspitzt formuliert: Nicht zuletzt dadurch, daß sich Charlie als einziger zeitweilig wie ein Automat verhält, zeigt er an, daß er als einziger kein solcher ist.

Insofern ist es nur zu verständlich, daß es zu Problemen kommt, als ausgerechnet er, das schwarze Schaf im Produktionsprozeß, als Versuchskaninchen für die Vorführung von »Bellows' Feeding Machine« auserkoren wird. Ohne Frage darf die entsprechende Szene als eine der fulminantesten jener in *Modern Times*, aber natürlich auch in Chaplins gesamtem Œuvre so zahlreichen Szenen gelten, in denen (nicht selten kuriose) Speisen bzw. die (ebenfalls nicht selten kuriose) Nahrungsaufnahme im Zentrum stehen.<sup>30</sup> Außer Zweifel steht zudem, daß die Maschine wie kaum ein anderes Objekt in der Filmgeschichte über das Attribut »tückisch« näher charakterisiert zu werden verdient, womit vor allen Dingen ihr Eigenleben, genauer: ihr geradezu boshaft wirkender, gegen den Helden gerichteter Akteurstatus profiliert wäre.<sup>31</sup> Letzterer offenbart sich spätestens im kompletten »Ausrasten« der Maschine, die mit der »Menschlichkeit« Charlies, seinem wesensmäßigen Abstand zur Automatisierung, augenscheinlich nicht klarkommt.<sup>32</sup> Statt dessen unterzieht sie ihn einer Straffaktion sondergleichen – Lynn spricht von »a high-tech, supremely funny update of slapstick sadism«<sup>33</sup> –, die unter anderem beinhaltet, daß er nahezu Tischtennisball-große Schraubenmuttern schlucken muß; eine zweifelsohne passende »Folter« für jemanden, dem kurz zuvor durch die monotone Fließbandarbeit, also letztlich ebenfalls durch eine Maschine, ein mechanischer Schraub-Krampf zwangsverinnerlicht wurde. Daß sich die unerhörte Komik der Szene wiederum zu einem guten Teil über Bergsons Mechanisierungsthese erklären läßt, zeigt in augenfälligster Form aber ohne Frage der Mundwischer, bei dem wir abermals jene Tendenz zur Wirklichkeitsdissoziation beobachten können, die bereits der verfolgte Charlie in *Easy Street* erkennen ließ: Während nämlich die anderen Gadgets der Maschine, allen voran der Maiskolbenhalter, mehr und mehr außer Rand und Band geraten, hält er sich strikt an das ihm verordnete Programm,

verrichtet er provozierend langsam und stur seinen Dienst, als liefe alles nach Plan. Und so säubert er die Lippen des Protagonisten auch dann, nachdem diesem die Suppe anstatt in den Mund auf Brust und Schoß gekippt wurde. Erst ganz am Ende schließt er sich der offenen Aggression der anderen Maschinenteile an, indem er Charlie harte Schläge ins mittlerweile tortenverschmierte Gesicht versetzt – letzteres eine offensichtliche Hommage Chaplins an seine Zeit bei Keystone und ihre furiosen Tortenschlachten.

Wie eng Chaplin gerade in der Fabriksequenz die einzelnen Handlungsteile motivisch miteinander verzahnt, offenbart sich einmal mehr kurz nach Charlies eßmaschineller Tortur; und zwar in jener berühmten Szene, in der der Held ins gewaltige Räderwerk der Maschine gerät, nachdem er sich, durch die fortwährenden Temposteigerungen um den Verstand gebracht, in maßlosem Dienstleister – er ist zu keinem Zeitpunkt ein bewußt handelnder Revolutionär! – auf das Fließband geworfen hat. Erneut kommt das Inkorporationsmotiv zum Einsatz, diesmal indes in umgekehrter Form, ist es doch jetzt der zuvor von der Maschine gefütterte Charlie, der die Maschine füttert, wobei er selbst als deren »Nahrung« dient, er sich also gewissermaßen selbst verfüttert.<sup>34</sup> »Gibt es eine pointiertere Übersetzung für die Erkenntnis, dass der Mensch von dieser unbarmherzigen Technik und gnadenlosen Produktion zermahlen wird?«,<sup>35</sup> betont Koebner, rhetorisch fragend, das nicht zu übersehende sozialsatirische Moment der Szene,<sup>36</sup> in der sich der, wie es bei Gilles Deleuze und Félix Guattari heißt, »humanistische Anti-Maschinismus«<sup>37</sup> Chaplins höchst prägnant ins Bild gesetzt findet.

Daß die Szene innerhalb der Fabriksequenz eine eindeutige Wende markiert, ist unschwer zu erkennen. Denn Charlie, dessen Aufenthalt im Innern der Maschine nur wenige Augenblicke währt, hat sich, wie es sich für jemanden, der der »Unterwelt« einen Besuch abgestattet hat, gehört, verändert: Vom Arbeiter ist er zum Tänzer geworden. Die Implikationen dieser Transformation und die Konsequenzen, die sich aus ihr ergeben, werden uns im folgenden Abschnitt beschäftigen.

4. ... zum Tänzer. – Während der Dreharbeiten von *The Cure* (1917) erhielt Chaplin unter anderem Besuch von dem legendären russischen Tänzer Waslaw Nijinski. »Your comedy is *balletique*, you are a dancer«,<sup>38</sup> beglückwünschte der Film- und speziell Chaplinfilmbegeisterte den einstigen Bühnenkünstler, dessen Karrierebeginn bekanntlich aufs engste mit dem Tanz verbunden war: Bereits mit acht Jahren war er Mitglied einer *clog dancer*-Truppe, den Eight Lancashire Lads, und mit zwölf Jahren verdiente er sich sein Geld unter anderem mit dem Geben von Tanzstunden. Daß sich sein diesbezügliches Talent später auch auf der Leinwand niederschlug, vermag kaum zu verwundern, und so finden sich schon in die Handlungsverläufe der frühen, fast vollständig vom

Slapstick dominierten Filme immer wieder Tanzeinlagen des Tramps integriert. Freilich erreichen sie zunächst, so Susanne Marschall, »lediglich den Status eines komischen Aperçus, das den zarten, gelenkigen Mann vor den tumben Raufbolden als den Intelligenteren, Gewitzteren auszeichnet: Chaplins tänzerische Begabung lässt seine Figuren wie komische Varianten des intelligenten Helden Odysseus unter archaischen Zyklopen und Monstren erscheinen, als eine Tricksterfigur, die durch ihre Kunst über grobe Gewalt triumphiert. Durch elegante, mit mädchenhaftem Gesichtsausdruck präsentierte kleine Tanzeinlagen am Rande bringt Chaplin ein fremdes Element in die holzschnittartige Welt des Slapsticks ein, als unkalkulierbare Irritation für die anderen. Die Eleganz und Leichtfüßigkeit seiner Zwischeneinlagen zwingen die diversen Grobiane der Slapstickwelt zum Innehalten – zumindest kurzfristig.«<sup>39</sup>

Namentlich auf *The Floorwalker* (1916), Chaplins erste Mutual-Produktion, sei in diesem Zusammenhang hingewiesen, in der Charlie seinen Antagonisten, einen korrupten Kaufhauschef von mächtiger Statur, durch ein virtuosos Ballettintermezzo sichtlich aus dem Konzept bringt. Freilich geht der Held nach einer gewissen Zeit derart in seiner, wie es scheint, voller Lust dargebotenen Performance auf, daß er die Gefahr, in der er schwebt, zur Gänze aus den Augen verliert. Und so nutzt der Gegner schließlich die theatrale Schlußgeste Charlies, um diesen mit einem heftigen Fausthieb ins Gesicht zu Boden zu strecken. Erneut haben wir es folglich mit einem wenn auch in diesem Falle nicht eben mechanisch wirkenden Selbst-Fremdsetzen Charlies von der Wirklichkeit zu tun, wobei natürlich schon der Tanz an sich – ganz im Gegensatz zum Hin-und-her-Rennen in *Easy Street* – in merkwürdiger Weise situationsabstrakt bzw. -inadäquat daherkommt und aus dem vorangegangenen Geschehen alles andere als flüssig hervorzugehen scheint. Denn wer kommt schon auf die Idee zu tanzen, wenn ihm Prügel drohen? Unübersahbar tritt hier also für einen kurzen Moment – die Szene dauert nur wenige Sekunden – die referentielle Funktion des Tanzes als Element innerhalb einer Handlung gegenüber der performativen Funktion des Tanzes als Vollzug einer Handlung eindeutig in den Hintergrund.<sup>40</sup> Anders gesagt: Was zählt, ist die Tatsache, daß getanzt wird, das heißt, die gleichsam an ein imaginäres Publikum gerichtete Performance, durch die sich das enge Hinterzimmer, in dem die Auseinandersetzung zwischen Charlie und seinem Gegner stattfindet, kurzfristig in eine Ballettbühne zu verwandeln scheint.

Nicht zuletzt der Performanz-Überschuß der beschriebenen Szene ist es, der ihre nahe Verwandtschaft mit dem zwanzig Jahre später entstandenen Maschinensturm aus *Modern Times* unterstreicht. Letzterer wird in Form einer ebenso virtuoson wie raumgreifenden Balletteinlage ins Werk gesetzt, deren symbolischer Bedeutungsgehalt sich dem Zuschauer sogleich vermittelt. Zusammenfassen ließe er sich wie folgt: Der Befreiung aus dem Räderwerk der Maschine schließt sich unmittelbar die Freisetzung des gegen die Mechanisierung aufbe-

gehenden Individuums an. Diese Freisetzung wiederum findet ihren sinnfälligen Ausdruck in den höchst geschmeidigen Bewegungen des zum Tänzer mutierten Protagonisten, dem bald schon die gesamte Fabrikhalle als Bühne dient, wobei sein enormes, zuvor durch die Mechanisierung komplett unterdrücktes Talent in Sachen Raumeignung und -beherrschung aufs spektakulärste zum Tragen kommt.

Doch nicht nur zu seinem vorherigen Selbst setzt ihn seine eindrucksvoll destruktive Ballettperformance bzw. sein, wie Marshall schreibt, »getanzte[r] Ausbruch aus dem unmenschlichen Zwangssystem«<sup>41</sup> in scharfen Kontrast, sondern auch zu den anderen Arbeitern, die Charlie dadurch, daß er ihre Nasen mit Schraubenschlüsseln traktiert oder aber ihre Gesichter mittels einer Ölkanne schwärzt, an ihre oben bereits angesprochene Automatenhaftigkeit erinnert. Keine Frage: Begreift man den Funktionär mit Vilém Flusser als einen »in Funktion der Apparate handelnde[n] Menschenlen|«,<sup>42</sup> so dürfen Charlies Kollegen allesamt getrost als Funktionäre in Reinform bezeichnet werden. Ebendies wird natürlich vor allen Dingen in der letzten Fließbandszene augenfällig, die in gewisser Weise als komplexere und zudem invertierte Neuauflage der von Bazin diskutierten Szene aus *Easy Street* verstanden werden kann. Ist es dort der verfolgte Charlie, der sich »eine Art mechanischen Krampf zulieht|«,<sup>43</sup> also zum Opfer der Selbstmechanisierung wird, so fungiert er hier als Mechanisator seiner Verfolger, und zwar, indem er wieder und wieder durch Hebel-Umlegen das zuvor gestoppte Fließband in Gang setzt und dadurch die ihm hinterherstürmenden Arbeiter zurück auf ihre Posten treibt. Einmal mehr brilliert Charlie somit mit einem ausgesprochen eigenwilligen Dinggebrauch, der in seiner Unorthodoxie darüber hinaus eine vielsagende Verkehrung des Dominanzverhältnisses innerhalb der Mensch-Maschine-Dyade anzeigt. Schließlich macht sich der Protagonist, der noch vor kurzem vom Fließband versklavt worden war, dieses nun seinerseits untertan – um weiter tanzen und dadurch seiner Befreiung Ausdruck verleihen zu können, wie es scheint. Die Mechanik, genauer: die maschinell bewirkte Fremdmechanisierung wird demnach, wenn man so will, in den Dienst der eigenen Performanz gestellt, mit der der Held, pathetisch ausgedrückt, die Fahne des Humanen inmitten des Areals des Inhumanen hochhält.

5. *Schluss*. – Charlies Maschinensturm, so triumphal er streckenweise auch anmuten mag, währt nicht eben lange: Schon bald erklingt die Sirene des herannahenden Krankenwagens, der den geistig verwirrten Helden in die Irrenanstalt abtransportiert. Eine Ablende folgt, womit der erste, ohne Frage berühmteste (und wohl auch gelungenste) Abschnitt von *Modern Times* sein Ende findet. In formalästhetischer Hinsicht außerordentlich homogen, bildet dieser zugleich Kulminationspunkt und *summa* der mechanisierungsbasierten Körperkomik Chaplins und läßt – dies sollte auf den vorangegangenen Seiten deutlich gewor-

den sein – wie kaum eine andere Sequenz der Filmgeschichte zu einer komiktheoretischen Betrachtung im Sinne Bazins und Bergsons ein. Ja, man ist versucht zu behaupten, letzterer hätte, gesetzt den Fall, *Das Lachen* wäre nicht schon wenige Jahre nach der Geburtsstunde des Films, sondern erst nach der Uraufführung von Chaplins Komödie geschrieben worden, deren Fabrikszenen zur Veranschaulichung seiner Argumentation und Thesen bemüht.<sup>44</sup>

### Anmerkungen

---

- 1 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/Main 1985 (1. Aufl. 1960), S. 356.
- 2 Ebd., S. 366.
- 3 Ebd. – Vgl. auch Joan Mellen, die die David–Goliath-Geschichte als »mythic underpinning of all of Chaplin's films« (Joan Mellen: *Modern Times*, London 2006, S. 7) apostrophiert. Daß die Predigt des sich als Pfarrer ausgebenden Charlie in *The Pilgrim* (1923) dem biblischen Kampf gewidmet ist, soll an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben.
- 4 Siegfried Kracauer: *Charlie Chaplin* (urspr. 1926–1931), in: Dorothee Kimmich (Hg.): *Charlie Chaplin: Eine Ikone der Moderne*, Frankfurt/Main 2003, S. 120.
- 5 Mellen: *Modern Times*, S. 14.
- 6 Thomas Koebner: *Vom Kunststück des Überlebens: Vermischte Beobachtungen zu den Filmen von Chaplin und Keaton*, in: Koebner (Hg.): *Chaplin – Keaton: Verlierer und Gewinner der Moderne*, München 2006, S. 24.
- 7 Peter L. Berger: *Erlösendes Lachen: Das Komische in der menschlichen Erfahrung*, Berlin 1998 (1. Aufl. 1997), S. 209.
- 8 Zitiert nach Julian Smith: *Chaplin*, Boston 1984, S. 98.
- 9 An dieser Stelle sei angemerkt, daß Chaplin seinen Film ursprünglich *The Masses* betiteln wollte, von diesem Vorhaben aber schließlich Abstand nahm, nicht zuletzt um den gegen ihn mit schöner Regelmäßigkeit ins Feld geführten Vorwürfen, er stünde dem Kommunismus nahe, nicht zusätzlich Nahrung zu geben. Vgl. hierzu vor allen Dingen Mellen: *Modern Times*, S. 26 f., aber auch Kenneth S. Lynn: *Charlie Chaplin and His Times*, New York 1997, S. 368.
- 10 Vgl. André Bazin: *Was ist Film?*, Berlin 2004 (1. Aufl. 1975), S. 417.
- 11 Vgl. hierzu André Bazin: *Charlie Chaplin* (urspr. 1948), in: Wilfried Wiegand (Hg.): *Über Chaplin*, Zürich 1978, S. 137 f.
- 12 Ebd., S. 144.
- 13 Ebd., S. 145.
- 14 Henri Bergson: *Das Lachen*, Meisenheim am Glan 1948 (1. Aufl. 1900), S. 11.
- 15 Ebd., S. 21. – Etwas weiter unten greift Bergson diese These erneut auf, wenn er konstatiert: »Das Komische ist die Seite im Menschen, mit der er einer Sache ähnelt, die Ansicht menschlicher Vorgänge, die durch ihre eigenartige Starrheit schlechtweg eine Imitation des Mechanismus, des Automatismus, kurz der unlebendigen Bewegung darstellt.« (Ebd., S. 50).
- 16 Lynn: *Charlie Chaplin and His Times*, S. 373.
- 17 Vittorio Hösle: *Woody Allen: Versuch über das Komische*, München 2005 (1. Aufl. 2000), S. 32.

- 18 Bergson: *Das Lachen*, S. 26; vgl. auch ebd., S. 31 und 35.
- 19 Karlheinz Stierle: *Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie*, in: Wolfgang Preisendanz, Rainer Warning (Hg.): *Das Komische*, München 1976, S. 239.
- 20 Ebd.
- 21 Hösle: *Woody Allen*, S. 32. – Selbststredend – und dies wissen natürlich sowohl Bergson und Stierle als auch Hösle – hängt die Wahrnehmung der Komik eines Phänomens letztlich von den Rezipienten ab, die dessen Lächerlichkeit erkennen können, dies aber keineswegs müssen. Individual- und kollektivpsychologische Dispositionen spielen in diesem Zusammenhang eine entscheidende Rolle, was sich anhand der Komik des Stehschrittes hervorragend veranschaulichen läßt. Die deutsche Bevölkerung wird beispielsweise im »Dritten Reich« nicht allzu oft über ihn gelacht haben, so daß eine Parodie desselben, wie wir sie etwa in Roberto Benignis Holocaustkomödie *La Vita è bella* (1997) finden, die Wirkung, die sie heute auf das Gros (auch) der Deutschen ausübt, schwerlich hätte entfalten können.
- 22 Vgl. hierzu auch Michael Billig, der in Bergsons Studie »the first real social theory of laughter« erkennt. Michael Billig: *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*, London 2005, S. 111.
- 23 Bergson: *Das Lachen*, S. 107.
- 24 Ebd., S. 75. – Etwas weiter unten heißt es: »Das Lachen aber hat gerade die Aufgabe, jeden Versuch einer Absonderung zu unterdrücken. Es ist seine Funktion, jede Starrheit in Geschmeidigkeit zu verwandeln, jeden Sonderling der Gesellschaft zurückzugewinnen, alle Ecken abzurunden.« (Ebd., S. 97; vgl. zudem ebd., S. 50, 72 ff. und 107) Vgl. in diesem Kontext auch Helmuth Plessner. Ihm zufolge begreife Bergson das Komische als einen durch das Lachen zu ahndenden »Verstoß gegen das Grundprinzip des Zusammenlebens.« Helmuth Plessner: *Lachen und Weinen: Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens* (urspr. 1941), in: Plessner: *Gesammelte Schriften VII: Ausdruck und menschliche Natur*, Frankfurt/Main 1982, S. 292.
- 25 Vgl. hier insbesondere Michael Bachtin: *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt/Main 1995 (1. Aufl. 1965).
- 26 Theodor Barisch: *Henri Bergson und das Problem des Komischen*, in: Hans Werner Seiffert (Hg.): *Beiträge zur deutschen und nordischen Literatur*, Berlin 1958, S. 382.
- 27 Vgl. Thomas Hobbes: *Vom Menschen. Vom Bürger*, Hamburg 1959, S. 33 f.
- 28 Zitiert nach Mellen: *Modern Times*, S. 27.
- 29 Zitiert nach ebd., S. 28.
- 30 »Food«, schreibt Gerald Mast, »is to *Modern Times* what money is to *City Lights* or *The Gold Rush*.« Gerald Mast: *The Comic Mind: Comedy and the Movies*, Chicago 1979 (1. Aufl. 1973), S. 111. Ähnliches lesen wir bei Mellen: *Modern Times*, S. 58: »Nowhere in Chaplin's films is eating more persistent in the plot than in *Modern Times*.« Zum Motivkomplex »Essen« in Chaplins Gesamtwerk vgl. die – freilich einigermaßen oberflächlich bleibende – Überblicksdarstellung von Jay Boyer: *Cry Food: The Use of Food as a Comic Motif in the Films of Charlie Chaplin*, in: Paul Loukides und Linda K. Fuller (Hg.): *Beyond the Stars III: The Material World in American Popular Film*, Bowling Green 1993.
- 31 Vgl. hierzu Hans J. Wulff: »Wenn man von der Tücke des Objekts spricht, spricht man [...] auch davon, daß es sich verhält wie ein eigener Akteur, der es auf den Protagonisten abgesehen hat.« Hans J. Wulff: *Tücke des Objekts*, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, <http://www.bender-verlag.de/lexikon/suche2.php?Suchbegriff=t%FCcke&Eintrag=Term&anzahl=10&Suche=Suche> [23.6.2007].
-

- 32 Vgl. hierzu auch Tom Nissley: *Intimate and Authentic Economies: The American Self-Made Man from Douglass to Chaplin*, New York 2003, S. 164.
- 33 Lynn: *Charlie Chaplin and His Times*, S. 373.
- 34 Später wird der Protagonist noch einmal in der Rolle des Fütterers in Erscheinung treten, wenn er in der zweiten, erheblich kürzeren Fabriksequenz im letzten Drittel des Films seinem im Räderwerk einer weiteren Maschine gefangenen Chef das Essen reicht. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Jörn Glasenapp: *Moderne Zeiten*, in: Heinz-B. Heller, Matthias Steinle (Hg.): *Filmgenres: Komödie*, Stuttgart 2005, S. 161.
- 35 Koebner: *Vom Kunststück des Überlebens*, S. 24.
- 36 Ihr wird seitens der Forschung darüber hinaus oftmals eine auf mediale Selbstbezüglichkeit abzielende Bedeutungsdimension attestiert, was gerechtfertigt sei durch die in der Tat kaum zu leugnenden visuellen Affinitäten, die das Räderwerk zu einem Filmprojektor unterhält. »The ceiling-high wall of machinery on the floor below«, heißt es diesbezüglich bei Lynn, »is dominated by sprocketed wheels and spools that look like the component parts of a gigantic movie projector. With arms outstretched in front of him, Charlie appears at the top of this system and is slowly threaded up and down through it, as though he were a strip of film.« Lynn: *Charlie Chaplin and His Times*, S. 374. Vgl. ferner Smith: *Chaplin*, S. 99, sowie Nissley: *Intimate and Authentic Economies*, S. 165.
- 37 Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt/Main 1974 (1. Aufl. 1972), S. 521.
- 38 Zitiert nach Charles Chaplin: *My Autobiography*, New York 1964, S. 192.
- 39 Susanne Marschall: *Tänzer - Turner - Träumer: Charlie Chaplin und Buster Keaton*, in: Koebner: *Chaplin - Keaton*, S. 44 f.
- 40 Vgl. in diesem Zusammenhang Erika Fischer-Lichte: *Grenzgänge und Tauschhandel: Auf dem Wege zu einer performativen Kultur* (urspr. 1998), in: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/Main 2002, S. 277-300, pass.
- 41 Marschall: *Tänzer - Turner - Träumer*, S. 51.
- 42 Vilém Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen 1999 (1. Aufl. 1983), S. 75.
- 43 Bazin: *Charlie Chaplin*, S. 144.
- 44 Vgl. hierzu auch Philippe Soupault: *Charlie Chaplin*, in: Kimmich: *Charlie Chaplin*, S. 172.