

Komik - Körper - Kunst - Kommerz

Eine Analyse der Elemente der Commedia dell'Arte
in den Silent Slapstick Comedies

Diplomarbeit im Studiengang Kulturpädagogik
an der Universität Hildesheim

vorgelegt von:
David Roesner
Bahrfeldtstr. 9
31135 Hildesheim

1. Gutachter: Dr. Hartwin Gromes
2. Gutachter: Johannes von Moltke

Anmerkungen zu den verwendeten Schreibweisen:

In der folgenden Arbeit sind Zitate stets *kursiv* geschrieben, Buchtitel unterstrichen, Filmtitel IN GROSSBUCHSTABEN und Aufsatztitel in „Anführungszeichen“ gesetzt. Soweit nicht anders vermerkt, stammen Übersetzungen fremdsprachiger Zitate von mir. Fremdsprachige Film- und Buchtitel übersetze ich, sofern möglich und nötig, jeweils einmal in Klammern wörtlich, auch wenn abweichende deutsche Verleih- oder Erscheinungstitel existieren.

Zitate belege ich immer unmittelbar nach dem zitierten Text mit Autor, Jahr und Seitenzahl. Das angegebene Jahr bezeichnet dabei das Erscheinungsjahr; erst in der Bibliographie findet sich dann unter dem Autor/Jahr-Zeichen die von mir zitierte Ausgabe, auf die sich auch die Seitenangabe bezieht. Ich hielt es für wichtig, im Text das tatsächliche Erscheinungsjahr ersehen zu können.

Fachbegriffe aus dem Englischen oder Italienischen schreibe ich, mit Ausnahme von Eigennamen, klein („double take“, aber „Silent Slapstick Comedies“). Den Begriff „Commedia dell’Arte“ schreibe ich dem Usus der meisten neueren italienischen Publikationen zu diesem Thema folgend groß, belasse ihn aber in Zitaten in der jeweiligen Schreibweise.

Die Arbeit ist nach den neuen Rechtschreibregeln verfasst. (siehe: 21. Auflage des Dudens, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1996)

Zugunsten flüssigerer Sprache und besserer Lesbarkeit verzichte ich bei Gruppenbezeichnungen (Zuschauer, Komiker, Schauspieler...) auf die weibliche Form. Sie ist natürlich immer mitgemeint.

Dank:

Ganz herzlich danken möchte ich:

Lars Wittershagen, *Imme Beccard* und *Kerstin Jaunich* für genaues Korrekturlesen und viele wertvolle Ratschläge, *Lene Greve Klemensen* für die Übersetzungen aus dem Dänischen, *Christine Stoll* für die Durchsicht der italienischen Zitate und meiner Übersetzungen, *Stefan Laumann* für die Durchsicht der Übersetzung aus dem Lateinischen, *Christine Fischer* für Beschaffung wichtiger Quellen und *meinen Eltern* für das große Interesse und die liebevolle Unterstützung meiner Arbeit.

I. Einleitung

Lo „slapstick“ è un congegno formato da due tavolette, detto anche „spattola di Arlecchino“, con il quale vengono simulati i rumori delle bastonate che si scambiano gli attori. È la stessa etimologia che ci ricorda che la „slapstick comedy“ viene da lontano ed è risultato di una amplificazione e di una intensificazione, rese possibili dal nuovo mezzo, di una serie di effetti già codificati nel teatro, nel varietà, nel circo.¹
(Costa 1985: 55)

Bemerkungen wie diese finden sich reichlich in der Sekundärliteratur beider Studiengebiete: sowohl Studien zur Commedia dell'Arte als auch solche zu den Silent Slapstick Comedies verweisen auf Bezüge zwischen der italienischen Theaterform des Barock und dem beliebten Filmgenre Hollywoods der Zwanziger Jahre.²

Selten sind die Hinweise so genau und gleichzeitig so vorsichtig wie im oben zitierten Beispiel. Meist wird nur pauschal auf eine Beziehung zwischen den so unterschiedlichen Formen anhand der Figur des Chaplinschen Tramps als einem Arlecchino moderner Zeiten verwiesen; ebenso pauschal werden diese Vergleiche von anderen Autoren abgelehnt.³

Bei genauerer Betrachtung finden sich jedoch, wie ich versuchen werde in dieser Arbeit darzulegen, eine ganze Reihe viel weitreichenderer Bezüge. Auf vielen Ebenen hat die Commedia dell'Arte ihre Spuren im Erscheinungsbild der Silent Slapstick Comedies hinterlassen. Es finden sich ikonographische Parallelen, spieltechnische Ähnlichkeiten, dramaturgische Gemeinsamkeiten sowie eine vergleichbare Entwicklung kommerzieller Strategien.

Diese Ansatzpunkte reizen zu einem direkten In-Bezug-Setzen zweier räumlich/zeitlich/ formal so entfernt liegender Kulturphänomene. Es soll dabei keine Lesart angeboten werden, die

¹ Der „Slapstick“ ist ein Mechanismus aus zwei Brettchen, auch „Spachtel“ des Arlecchino (Harlekin) genannt, mit dem die Geräusche der Prügel, die sich die Schauspieler wechselseitig verabreichen, simuliert werden. Diese etymologische Herleitung erinnert uns daran, dass die „Slapstick Comedy“ von weit her kommt. Die Slapstick Comedy ist das Ergebnis einer Verstärkung und Intensivierung (durch die Möglichkeiten des neuen Mediums) einer Reihe von Effekten, die schon durch das Theater, das Varieté und den Zirkus kodifiziert sind.

² Auf eine Verbindung verweisen u.a.: Apollonio 1930, Brubaker 1975, Costa 1985, Esrig 1985, Gordon 1983, Hallar 1977, Kamin 1984, Marceau in Kamin 1984, Nicolini 1958, Nicoll 1963, Riha 1980, Wead 1973. Den einzigen ausführlicheren Vergleich stellt Madden 1975 (fast textgleich mit seinem Aufsatz von 1968) dar. Dieses Buch ist meiner Meinung nach allerdings in vielerlei Hinsicht fehlerhaft, unzulänglich und indiskutabel. Ich werde darauf an gegebener Stelle zurückkommen.

³ So z.B. von Allardyce Nicoll in seinem Buch *The World of Harlequin* (Die Welt des Harlekin): *In several recent books on the commedia dell'arte the name of Charlie Chaplin has been familiarly invoked as though he were the living embodiment of this style of theatre. Nothing could be more in error. Everyone recognizes Charlie Chaplin's genius as a pantomimic actor; everyone equally recognizes that his skill evaporates when he turns to dialogue. The truly talented exponents of the commedia dell'arte depended on both.* (Nicoll 1963: 18)
(In etlichen neueren Studien zur Commedia dell'Arte wurde der Name Charlie Chaplins ins Spiel gebracht, als ob er die lebende Verkörperung dieses Theaterstils sei. Nichts falscher als das. Jeder erkennt Charlie Chaplins Genie als Pantomime an, jeder erkennt ebenso, dass diese Fähigkeit verpufft, sobald er sich dem Dialog zuwendet. Die wirklich begabten Vertreter der Commedia dell'Arte waren von beidem abhängig.)

entweder die Commedia dell'Arte auf die Rolle als Wegbereiterin der Silent Slapstick Comedy reduzieren würde, bzw. letztere zur reinen Erbin der Commedia degradieren würde. Beide Phänomene übersteigen in ihrer Vielgestaltigkeit und in ihrem Reichtum an Formen, Figuren und Protagonisten die Schnittmenge ihrer Berührungspunkte. Diese Arbeit will vielmehr einen Beitrag zur interdisziplinären Forschung liefern, indem sie scheinbar Unvereinbares auf Gemeinsamkeiten hin untersucht und jenseits von Fachgebietsgrenzen ein Wiederkehren bestimmter Charakteristika aufzeigt, mit der Komik in darstellendem Spiel ihren Platz im westlichen Gesellschafts- und Kulturgefüge behauptet. Ich sehe mich in dieser Absicht durch William Paul bestärkt, der schreibt:

*In the understandable desire to look for what was the newest about the new forms of popular culture that the twentieth century has offered us, we have tended to overlook what was oldest about them, losing sight of powerful continuities between past performance and present practice*⁴ (Paul 1991: 110)

Ich werde keine historische Herleitung von einer Komödienspielart zu einer anderen leisten, sondern sie punktuell über ihre Merkmale miteinander in Beziehung setzen. Dabei gehe ich dennoch davon aus, dass auch eine historische Beziehung existiert, wie folgendes Zitat nahelegt:

Der Einfluss der Commedia auf die moderne Kunst ist aber nicht auf das Theater zu beschränken. Die volkstümliche Kunst des komischen Darstellers hatte sich nach dem Tod des Stegreiftheaters im 18. Jh. wieder in die Nummernauftritte gerettet und über die Circustradition, das Kabarett und die Music-Hall erhalten.⁵ Über diesen Umweg gelangte sie zur amerikanischen Stummfilmkomödie (...). (David Esrig in: Esrig 1985: 245f.)

Nun bedürfen jedoch die Begriffe „Commedia dell'Arte“ und „Silent Slapstick Comedy“ einer ersten Klärung. In beiden Fällen lassen sich die umschriebenen Kulturphänomene nur schwer präzise bestimmen. Für mein Anliegen empfiehlt es sich, beide sinnvoll einzugrenzen und an ausgewählten Vertretern greifbar zu machen.

Mit „Commedia dell'Arte“ beziehe ich mich auf das in Italien um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstandene professionelle Theaterspiel von wandernden Theatertruppen. Gespielt wurde auf einfachen Bretterbühnen, die wahlweise auf öffentlichen Plätzen (der „Piazza“) oder am Hof aufgeschlagen wurden. Aufgeführt wurden vor allem romantische Komödien und burleske Satiren, die die Schauspieler innerhalb eines vorgegebenen Handlungsablaufes („scena-

⁴ *Im verständlichen Wunsch nach dem zu suchen, was an den neuen Formen populärer Kultur des Zwanzigsten Jahrhunderts das Neueste war, haben wir oft übersehen, was das Älteste an ihnen war, und haben dabei die starken Verbindungen zwischen dem früheren Spiel und den heutigen Praktiken aus dem Auge verloren.*

⁵ Viele der großen Stummfilmkomiker waren vor ihren Filmerfolgen im Vaudeville und in Music-Halls tätig: Charlie Chaplin und Stan Laurel waren mit Fred Karnos Truppe unterwegs, die in England und Amerika tourte, Buster Keaton mit seinen Eltern, die zusammen als „The Three Keatons“ in ganz Amerika auftraten. Zur historischen Verknüpfung von Commedia und Slapstick siehe auch Karl Günther Simons Graphik im Anhang, S. VII.

rio“) und festumrissener, typisierter Figuren („maschere“⁶) improvisierten. Auf diese Annahmen wird sich meine Arbeit stützen, auch wenn viele Aspekte der Commedia dell’Arte heute noch unter den Wissenschaftlern umstritten sind.⁷ Soweit sie das Thema dieser Arbeit berühren, werde ich im jeweiligen Kapitel versuchen, auf voneinander abweichende Positionen einzugehen. Der Begriff „arte“ ist keinesfalls im heutigen Sinne von „Kunst“ zu verstehen, im Sinne von einer *nozione di attività creativa superiore*, denn:

Niente è più falso che arte in questo senso: pur non escludendo l’idea della capacità, dell’abilità, del talento, arte, in quest’ambito, significa esclusivamente mestiere.⁸ (Zorzi 1980: 64f.)

Bei dem zu Zeiten Goldonis (lange nach der Blütezeit der Commedia dell’Arte, Ende 16. - Anfang 17. Jahrhundert) geprägten Begriff liegt die Betonung rückblickend also auf der Kunstfertigkeit und der Professionalität ihrer Ausführenden.

Da die Aufführungen der Commedia dell’Arte improvisiert waren, liegen kaum Stücke im heutigen Sinne vor. Um mich aber auf Inhalte und dramaturgische Strukturen beziehen zu können, stütze ich mich auf die Sammlung von scenarî eines großen Schauspielers und Chefs der berühmten Komödiantentruppe „I Confidenti“ zur Blütezeit der Commedia: Flaminio Scala (1552-1624). Seine 1611 in Venedig gedruckte Sammlung *Il teatro delle favole rappresentative, ovvero La ricreatione comica, boscareccia e tragica, divisa in cinquanta giornate; composte da Flaminio Scala detto Flavio Comico del Sereniss. Sig. Duca di Mantova*⁹ gilt als umfangreichstes und verlässlichstes Zeugnis über die scenarî der Commedia-Truppen, das von einem aktiven Schauspieler hinterlassen wurde.¹⁰ Mit Ferdinando Tavianis und Mirella Schinos Sammlung *Il segreto della Commedia dell’Arte* (Das Geheimnis der Commedia

⁶ Das italienische Wort „maschera“, Pl.: „maschere“ ist in Bezug auf die Commedia dell’Arte doppel-deutig. Es kann sowohl „Maske“ als auch „typisierte Figur, Typus“ heißen.

⁷ Auch Ludovico Zorzi beschreibt diese (und einige weitere) Charakteristika als konstituierende Merkmale der Commedia dell’Arte in seinem Aufsatz „Intorno alla Commedia dell’Arte“ (Zorzi 1980), auch wenn er eingangs gleichfalls die Probleme einer Definition aufwirft. Ich werde die von ihm genannten Kriterien an vielen Kapitelanfängen als roten Faden zitieren. (siehe S. 16)

⁸ ...im Sinne von einer *Vorstellung* [von „arte“] *als einer herausragenden kreativen Tätigkeit*, denn: *nichts ist falscher als „arte“ in diesem Sinne. Die Vorstellung von Fähigkeit, Geschicklichkeit und Talent inbegriffen, heißt „arte“ in diesem Bereich ausschließlich Metier (Beruf/Handwerk).*

⁹ „Das Theater der darstellenden Fabeln, oder: Der Zeitvertreib mit Komödien, Hirtenspielen und Tragödien, aufgeteilt in fünfzig Tage; zusammengestellt von Flaminio Scala, genannt Flavio, Komiker des Glücklichen Herzogs von Mantua.“ Nach Zorzi handelt es sich mit Ausnahme der Sammlung von Scala bei allen Erzählungen von Plots um Rekonstruktionen mittelmäßiger Literaten und nicht von aktiven Schauspielern der Commedia dell’Arte. (Zorzi 1980: 67)

¹⁰ Zum Stellenwert Scalas schreiben Ferruccio Marotti und Giovanna Romei: *Con l’opera drammaturgica di Flaminio Scala, „Il Teatro delle Favole Rappresentative“, la Commedia dell’Arte trova una sua struttura ottimale, che rimane nella sostanza immutabile per tutto il Seicento, anche se mai più così perfetta nel suo equilibrio lucido.* (Marotti/Romei 1991: 63)

(*Im dramatischen Werk Flaminio Scalas „Das Theater der darstellenden Fabeln“ findet die Commedia dell’Arte ihre optimale Struktur, die im Kern durch das ganze 17. Jahrhundert hindurch unverändert bleibt, wenn auch nie mehr so perfekt in ihrem glänzenden Gleichgewicht.*

dell'Arte, Taviani/Schino 1982) liegt außerdem eine besonders sorgfältige und umfangreiche Sammlung von Schriften zur Rezeption der Commedia dell'Arte seit ihrer Entstehung vor.

Eine sinnliche und anschauliche Rekonstruktion der Commedia dell'Arte, die sicherlich viel von deren Aura einfängt, stellt Giorgio Strehlers Mailänder Inszenierung von Goldonis ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (Der Diener zweier Herren) dar¹¹, von deren Version von 1957 eine Fernsehfassung existiert. (siehe Filmographie, S. XXXI)

Auf den ersten Blick scheint die Quellenlage hinsichtlich der Silent Slapstick Comedies wesentlich einfacher zu sein als im Falle des kaum mehr vollständig rekonstruierbaren Phänomens der Commedia dell'Arte, sind wir doch alle mit den Filmen von Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd oder Laurel and Hardy aufgewachsen. Verschiedene Faktoren rücken jedoch auch diese in historische Ferne: die Aufführungspraxis der Filme zu ihrer Entstehungszeit, sowie ihre Erscheinungsform im heutigen Fernsehen werfen große Probleme auf, will man Maßstäbe von Authentizität an das uns heute vorliegende Material anlegen.

Wie Robert Koszarski in seiner detailgenauen Studie *An Evening Entertainment. The Age of the Silent Feature Picture, 1915 - 1928* (Die Abendunterhaltung. Die Zeit des stummen Spielfilms, Koszarski 1990) nahelegt, waren die Filme der Stummfilmära allgemein fast völliger Willkür ausgesetzt. Kinobesitzer und Zuschauer ordneten sie als geringe Größe des Gesamterlebnisses eines Kinobesuchs ein. Folglich stellte das Filmmaterial für die Kinobesitzer ein formbares, ja zu verbesserndes Rohmaterial dar, das je nach den Erfordernissen des „evening entertainments“ massiv gekürzt wurde oder mit bis zu doppeltem Tempo im Vergleich zur Aufnahmegeschwindigkeit projiziert wurde.¹²

Aber auch von Seiten der Filmemacher selbst wurden die Filme mit stark variierenden Bandlaufgeschwindigkeiten aufgenommen und auch nach ihrer Fertigstellung weiter verändert und umgeschnitten, zum Teil auf Grund von „test screenings“ (versuchsweise Voraufführungen), oft aber auch noch nach dem offiziellen Kinostart. Noch heute werden vorliegende Stummfilme bis zur Unkenntlichkeit verändert, sie werden in fernsehfreundliche Häppchen geschnit-

¹¹ So schreibt beispielsweise Luigi Lunari in seiner Einleitung zu Goldoni 1745: *L'ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Giorgio Strehler riveste una particolare importanza (...) perché esso divulgò nel mondo - grazie alla straordinaria fortuna dello spettacolo - un'immagine autentica e storicamente fondata della commedia dell'arte, strappandola agli errati luoghi comuni che la edulcoravano e la mistificavano.* (in: Goldoni 1745: 34f.)

(Giorgio Strehlers Inszenierung von ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI ist besonders wichtig, weil sie der Welt - dank ihres außergewöhnlichen Erfolges - ein authentisches und historisch fundiertes Bild der Commedia dell'Arte vermittelte, indem sie sie aus falschen Gemeinplätzen herausriss, die diese beschönigten und mystifizierten.)

¹² Kinomogul Marcus Loew brachte dieses Phänomen auf die kurze Formel: *We sell tickets to theaters, not movies. (Wir verkaufen Eintrittskarten für Kinos, nicht für Filme)* (zitiert in: Koszarski 1990: 9) Zwei Studien (Fresno Survey, 1924 bzw. Hepner Survey, 1928) über Zuschauererfahrungen erhielten auf die Frage *What features about your favourite theatre appeal to you? (Was gefällt Ihnen an ihrem Lieblingskino?)* nur von 10% bzw. 17% der Zuschauer die Antwort: *The Pictures (Die Filme)*. Das eigentliche Filmprogramm gibt also bei beiden Studien sehr geringen Ausschlag. (Quelle: Fresno: Film Daily Yearbook of Motion Pictures, 1925: 59; Hepner: Film Daily Yearbook of Motion Pictures, 1929: 896, zitiert in: Koszarski 1990: 30f.)

ten oder nachsynchronisiert mit Sprechern, die dem Zuschauer das „lästige“ Lesen der Zwischentitel abnehmen.¹³

Trotz dieser Vorbehalte und Einschränkungen hinsichtlich der Authentizität der verbleibenden Quellen soll diese Arbeit versuchen, eine Brücke zwischen zwei Kulturformen zu schlagen, deren Zeugnisse, wenn sie schon nur wenige gesicherte Erkenntnisse zulassen, so doch einige Annahmen über Formen, Inhalte und Strukturen sehr wahrscheinlich erscheinen lassen.

Ich möchte zunächst in einem Kapitel über die Komik beider Formen (II) einige grundlegende Gemeinsamkeiten nennen und mit den wichtigsten Komiktheorien in Zusammenhang bringen. In den Kapiteln III.1. *Ikono-graphie* und III.2. *Spiel* sollen detailliert Elemente der Commedia dell'Arte in den Slapstick Comedies aufgedeckt werden und im Kapitel IV unter besonderer Berücksichtigung des kommerziellen Aspekts gedeutet werden.

¹³ so z.B. in einer Retrospektive des italienischen Fernsehsenders RAI, bei der die Zwischentitel herausgeschnitten wurden und ihr Text zu einem Standbild aus dem Off gesprochen wurden. (siehe Costa 1985: 39)

II. Komik bei Commedia dell'Arte und Silent Slapstick Comedies

Get a laugh, but don't be too ridiculous.¹⁴
(Buster Keaton, zitiert in: Robinson 1969: 179)

II.1. Komik und gesellschaftliche Relevanz

In vielen Komiktheorien ist man sich darüber einig, dass Komik ein soziales Phänomen ist, das immer an einen bestimmten gesellschaftlichen Kontext, an ein bestimmtes Ordnungsgefüge, eine bestimmte Norm gebunden ist. So schreibt z.B. Henri Bergson in seinem berühmten Essay *Le Rire* (Das Lachen, übersetzt von Roswitha Plancherel-Walter): *Um das Lachen verstehen zu können, müssen wir es wieder in sein angestammtes Element versetzen, und das ist die Gesellschaft.* (Bergson 1899: 14) Nun entspricht es eben gerade nicht dem Blickwinkel dieser Arbeit, die Komik der Commedia dell'Arte bzw. die der Silent Slapstick Comedies in ihrer spezifischen Wechselwirkung mit dem jeweiligen geschichtlich-gesellschaftlichen Hintergrund zu erörtern und daran auf ihre Vergleichbarkeit hin zu untersuchen. Auch mit einem weniger umfangreichen Rückgriff auf den Kontext hoffe ich jedoch, Strukturen, Methoden oder Techniken von Komik aufzeigen zu können, die in beiden Formen, trotz der Unterschiedlichkeit ihrer Hintergründe, wichtige Rollen gespielt haben.

Ich möchte die Vernachlässigung der Rezeptionsgeschichte in dieser Arbeit auch dadurch rechtfertigen, dass ich die Komik von Commedia und Slapstick Comedy als nicht intentional gesellschaftskritisch oder satirisch interpretiere. Den Komikern beider Epochen lag nicht in erster Linie daran, gesellschaftliche Zustände zu geißeln oder bestehende Machtverhältnisse in Frage zu stellen. Beide stehen deutlich in der Tradition des Karnevals, bei dem die Weltordnung nur in einem zeitlich klar umrissenen und ritualisierten Rahmen auf den Kopf gestellt wird. Die durch dieses Ventil kanalisierte „Verpuffung“ anarchistischer oder revolutionärer Energien, stabilisiert sogar eher die Normen, als dass diese ernsthaft in Frage gestellt würden. Roberto Provenzano fasst die Ambiguität des Verhältnisses Komik - Gesellschaft so:

Direttamente o indirettamente la comicità è sempre e comunque portatrice di significazione sociale e politica. Come infatti scriveva Umberto Eco: „Il comico è giustiziere, ridimensiona uomini e istituzioni, demistifica, riveste funzione di critica sociale, eccetera, eccetera. Ma del pari, il comico è strumento di conservazione, diverge le energie contestatorie, acquieta le irritazioni (...)“.¹⁵ (Provenzano 1985: 22. Das Zitat von Eco stammt aus der Zeitung „L'Espresso“, 13. Aug. 1967)

¹⁴ *Ernte Lacher, aber sei nicht zu lächerlich.*

¹⁵ *Direkt oder indirekt ist die Komik immer Trägerin sozialer und politischer Bedeutung. Wie Umberto Eco ganz richtig schrieb: „Der Komiker ist Scharfrichter, er dimensioniert Menschen und Institutionen neu, entmystifiziert sie, bekleidet sozialkritische Funktion, etc., etc. Aber gleichzeitig ist der Komiker konservatives Instrument, er zerstreut die Energien des Protests, beruhigt den Ärger. (...)“*

Die Komiker der Commedia dell'Arte sowie der Slapstick Comedies verstanden sich in erster Linie sicher nicht als „Scharfrichter“ (giustiziere) einer zu verurteilenden Gesellschaft, obwohl ihre Kunst immer auch soziale und politische Dimension besitzt (das tut sie mit ihrer Komik per Definition, wie wir sehen werden). Ihr Spiel, das zunächst *immoralistisch und ethoslos, freispielend in der dahintollenden Lust, und auf nichts abzielend als auf die turbulente Belustigung an sich* (Kindermann 1957-74: 272) war, machte „nur“ die sie umgebenden Lebensumstände mit genauer Beobachtungsgabe für die Komik fruchtbar und damit profitabel. Die Kunst, komisch zu sein, stellte ja nicht zuletzt ihr Handwerk, ihren Gelderwerb dar. Es war dabei sehr wichtig, sich mit den Mächtigen nicht zu überwerfen, von deren Wohlwollen die Komiker beider Formen abhängig waren. Verlacht wird in ihren Stücken und Filmen die Tücke des Alltags, der kleine lächerliche Traum vom Glück - der gesellschaftliche Makrokosmos bleibt dabei weitgehend unangetastet.

II.2. Imitatio Vitae (Nachahmung der Wirklichkeit)

Sowohl Flaminio Scala als auch Charlie Chaplin beziehen sich darauf, wie zentral für ihre Komik das genaue empirische Erfassen, das Spiegeln ihrer Umwelt ist. Scala lässt in seinen zwei Prologen zu *IL FINITO MARITO* (Der Schein-Ehemann, 1618) einen Fremden (Forestiero) und einen Komiker (Comico) aufeinandertreffen, die in ihren Streitgesprächen unterschwellig das poetische und professionelle Credo ihres Autors verhandeln. Ausgangspunkt beider Prologe ist der Versuch des Komikers, den Fremden zu überreden, sich die Komödie anzuschauen. Dieser hat jedoch Vorbehalte:

Forestiero: (...) Insegnatemi l'uscio.

Comico: Ohimè, a tanta fretta e calca che avete fatto per entrare, questa è una gran mutazione.

Forestiero: Se io avessi pensato che qui si facesse commedia, non sol non facevo calca, ma mi fuggivo più che il can dalle mazzate.

Comico: (...) E perché questo?

Forestiero: Perché io non mi diletto di coteste vostre cenciaie.

*Comico: Cenciaie? Così chiamate lo specchio della vita umana, eh?*¹⁶

(Flaminio Scala: „Prologo per recitare“ zu *IL FINITO MARITO* (1618), in: Falavolti 1982: 236)

¹⁶ *Fremder: (...) Zeigt mir den Ausgang.*

Komiker: Oje, nachdem Ihr es so eilig gehabt habt, Euch hereinzudrängeln, ist das ein ziemlicher Meinungswandel.

Fremder: Wenn ich gewusst hätte, dass hier eine Komödie gegeben würde, hätte ich nicht nur das dränge vermieden, sondern wäre schneller geflohen als der Hund vor den Prügeln.

Komiker: (...) Und warum das?

Fremder: Weil es mir keinen Spaß macht, mir Eure Lumpensammler anzuschauen.

Komiker: Lumpensammler? So nennt Ihr den Spiegel menschlichen Lebens, hä?

In dieser kleinen szenischen Begegnung stecken einige Motive, die Selbstverständnis und Wirkung der Commedia ausmachen: das ökonomische Interesse, mit dem der Komiker den Fremden als zahlenden Gast gewinnen will, das gängige Vorurteil, Komödie sei ein „niedriges“, unfeines Geschäft, wie das der Lumpensammler. In Wirklichkeit demonstrieren die comici jedoch nur, dass ihnen nichts Menschliches fremd ist, und halten der Gesellschaft den Spiegel hin. Laura Falavolti vertieft diese Idee in ihrem Kommentar zum FINTO MARITO und stellt eine Verbindung zwischen Scalas empirischem Blick und Galileo Galileis induktiver Wissenschaft her:

[Scala] pose le basi di una „nuova concezione“ del teatro e del mestiere dell'attore con una percezione empirica della realtà che (...) sembra persino prevenire il Galileo del Dialogo dei massimi sistemi.¹⁷ (Falavolti 1982: 23)

Die Erkenntnis, dass genaues Beobachten der menschlichen Natur aller Komödie zugrunde liegt, teilen lange Zeit später auch die Stummfilm-Komiker, auch sie studieren das „Menschlich-Allzumenschliche“ mit der Akribie eines Geschäftsmannes, der mal mit Sensibilität und Kunstgeschick sein Produkt der Nachfrage anpasst, mal mit visionärem Geist die Nachfrage überhaupt erst stimuliert. (siehe dazu auch Chaplins Zitat auf S. 64 dieser Arbeit)

In beiden Fällen hat der geschäftstüchtige Blick der Komiker für ihr Publikum zur Infragestellung ihrer Kunst geführt. In seinem berühmten Aufsatz „Intorno alla Commedia dell'arte“ („Über die Commedia dell'Arte“) bewertet Benedetto Croce die Commedia vor allem unter dem merkantilen Aspekt: *„Commedia dell'arte“ non è, primariamente, concetto artistico o estetico, ma professionale o industriale.*¹⁸ (Croce 1932: 503)

Croce begeht allerdings im Folgenden den Fehler, die Commedia vor allem aufgrund des Mangels an schriftlicher Fixierung ihrer Stoffe (und damit mangels an „Werken“) künstlerisch geringzuschätzen. Er gießt dabei sicherlich das sprichwörtliche Kind mit dem Bade aus. Seine Wertung der Commedia als primär industrielles Phänomen und ihr dürftiger literarischer Nachlass lassen meiner Meinung nach noch keinen Schluss über ihren künstlerischen Wert zu. Ein kommerzielles Interesse schließt ja ein künstlerisches Ergebnis keineswegs aus. Auf den Aspekt der engen Verknüpfung von Komik und Kommerz bei beiden Formen möchte ich im entsprechenden Kapitel (IV.1.) noch einmal ausführlich eingehen.

¹⁷ [Scala] schafft die Basis eines neuen Verständnisses des Theaters und des Schauspielerberufs durch eine empirische Wahrnehmung der Realität, die sogar Galileo mit seinem Dialogo dei massimi sistemi (Dialog über die beiden hauptsächlichsten Weltsysteme, A.d.V.) zuvorkommen scheint.

¹⁸ *Commedia dell'arte ist primär nicht künstlerisches oder ästhetisches, sondern professionelles oder gewerbliches Konzept.* (übersetzt von Wolfgang Krömer in: Krömer 1976: 8)

II.3. Komik und Komiktheorien

Im Weiteren soll dieses Kapitel nun, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, einige theoretische Grundüberlegungen zur Komik sammeln bzw. anstellen, die dann an den einzelnen Elementen und Charakteristika von Commedia und Slapstick Comedy zur Anwendung gebracht werden können. Den Anspruch, eine umfassende, einheitliche Theorie der Komik schreiben zu können, muss man wohl ohnehin der Einsicht in die semiotische Vielgestaltigkeit des Begriffs opfern, den Umberto Eco treffend und bildhaft als „RegenschirmBegriff“ bezeichnet:

*From antiquity to Freud or Bergson, every attempt to define comic seems to be jeopardized by the fact, that this is an umbrella term (...) that gathers together a disturbing ensemble of diverse and not completely homogeneous phenomena (...).*¹⁹ (Eco 1984: 1)

Einige dieser „nicht ganz homogenen Phänomene“, die in unseren beiden Spielarten auftauchen, will ich nun auflisten. Folgt man der schlüssigen Einteilung der Komiktheorien, die Bernhard Greiner angelehnt an Hans Robert Jauß²⁰ in seinem Buch *Die Komödie* vornimmt (Greiner 1992: 95 - 130), sind die Kategorien, die für mein Thema wesentlich zum Tragen kommen, im Bereich der Komik der Herabsetzung angesiedelt. Den zweiten wichtigen Theorieansatz, Komik als Heraufsetzung und Freisetzung, werde ich erst im Kapitel III.2.6. *Karnevalistisches* berücksichtigen.

Der Begriff „Komik der Herabsetzung“ bezieht sich auf das Überlegenheitsgefälle, das zwischen dem Zuschauer, der hier oft zum sprichwörtlich lachenden Dritten wird, und den Figuren besteht. Voraussetzung ist der Vergleich, der zwischen dem Handeln der Figuren und den bestehenden Normen oder den Erwartungen des Zuschauers angestellt wird. Keimzelle der Komik ist dabei eben das *normwidrige* Verhalten.²¹ Dabei kann die Figur gegen allgemeingültige Codes verstoßen oder immanent bzw. intertextuell gebildete Erwartungen unterlaufen. Wir wollen uns nun folgende „Klassiker“ des normwidrigen Verhaltens, die für Commedia

¹⁹ *Von der Antike bis zu Freud oder Bergson scheint jeder Versuch, Komik zu definieren durch die Tatsache gefährdet zu sein, dass dies ein Regenschirm-Begriff ist, (...) der ein irritierendes Ensemble verschiedener und nicht ganz homogener Phänomene unter sich vereint (...).*

Zur Problematik eines umfassenden Komikbegriffs schreibt auch Helmuth Plessner schon 1941:

Für jeden Aspekt bietet sich eine geeignete Strukturformel, die uns das Wesen des Komischen in mehr oder weniger treffende Ausdrücke übersetzt, es in solchen wenigstens einfängt. Wechselt der Aspekt, dann verblassen auch die Ausdrücke, und aus erkalteten Formen ist das Leben entflohen. (Plessner 1941: 107)

²⁰ Greiner bezieht sich auf Jauß' Aufsatz: „Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden“, in: *Preisdanz/Warung* 1976.

²¹ Helmuth Plessner gibt zur Komik von Normwidrigkeit Folgendes zu bedenken: *Normwidrigkeit (das Geschmacklose, Falsche, Häßliche, Schlechte) hat an sich etwas Anstößiges und nichts Erheiterndes. Um zu erheitern, muß die Normwidrigkeit irgendwie auch wieder paralysiert sein. Die Hemmung für die Verwirklichung des Wertes muß zugleich den Triumph des Wertes herbeiführen und bezeugen.* (Plessner 1941: 118)

Gezeigt wird aber doch das Anstößige und Geschmacklose; es übt ja immer schon eine ungleich größere (komische) Faszination aus als der „Triumph des Wertes“. Dieser spielt, wie ich meine, in der Commedia kaum eine Rolle und kommt im Slapstick erst in den sentimentaleren Spielfilmen Keatons und vor allem Chaplins wieder zum Tragen.

und Silent Slapstick Comedy die entscheidende Rolle spielen, näher ansehen: Inkongruenz, Verwechslung, Untergraben von Würde, Vulgarität und Bergsons „Automatisierung“.

II.3.1. Inkongruenz

Inkongruent ist in beiden Formen meistens das Verhältnis zweier Gegebenheiten, seien es Dinge, Personen oder Situationen, zu einander. So entstehen komische Kontraste, die sich in ihrer Unverhältnismäßigkeit als lächerlich zu erkennen geben. Einige Beispiele: Buster Keatons Gegner sind immer unproportional zu ihm. Mal ist es ein kleiner Hund, der überdurchschnittlich viel Ärger macht (THE SCARECROW, Die Vogelscheuche, 1920), mal sind es ganze Heerscharen von Polizisten, die ihm zu schaffen machen (COPS, Polizisten, 1922). Eine bestimmte Art von Inkongruenz hat in der Slapstick-Ära sogar einen Fachbegriff geprägt: der „slowburn“. Slowburn bezeichnet eine Art komisch-dramatischen Schneeball-Lawine-Effekt, das heißt, dass ein nichtiger Auslöser eine Unzahl von Folgen nach sich zieht, die innerhalb von kurzer Zeit zur Katastrophe eskalieren.

Die berühmte Tortenschlacht in Laurel und Hardys THE BATTLE OF THE CENTURY (Die Schlacht des Jahrhunderts, 1927) ist hierfür ein gutes Beispiel, bei dem neben der Inkongruenz der banalen Ausgangssituation zum katastrophalen Ende auch noch andere komische „Tatbestände“ ins Spiel kommen: Untergraben von Würde, Mechanisierung, Überlegenheitsgefühl der lachenden Dritten auf und vor der Leinwand. Ausgehend von einer Bananenschale, auf der ein Bäcker mit einem Tablett voller Torten ausrutscht, wird eine gesamte Straßenecke zum Tortenschlachtfeld. Besonders beliebte Zielscheibe sind dabei vornehme Damen mit Bino­kel und Polizisten. Insgesamt sollen beim Dreh ca. 3000 Torten verwendet worden sein. (siehe Blees 1993: 68)

Wenn auch nicht mit den unbegrenzt scheinenden Mitteln des Films, so steckt doch auch in mancher szenischer Anweisung der scenarî der Commedia die Grundidee solcher Komik. In Flaminio Scalas LI DUO VECCHI GEMELLI (Die zwei alten Zwillinge, 1611) folgt auf eine einfache Ohrfeige, die Arlecchino von Pedrolino erhält, eine ausufernde Rauferei:

*Arlec. per vendicarsi dello schiaffo riceuuto da Ped. lo vede, e li dà delle bastonate, tutti cacciano mano all`armi, facendo quistione uanno tutti per istrada.*²²
(zitiert in: Pandolfi 1957: 177)

Die Verwechslung, oft mit einem Überraschungseffekt verbunden, mal auch lang vorbereitet, ist vielleicht *das* Strukturmotiv für Commedia dell`Arte und Silent Slapstick Comedy.²³ Es

²² *Arlec. kommt, um sich für die von Ped. erhaltene Ohrfeige zu rächen, sieht ihn und gibt ihm Prügel mit dem Stock, alle greifen zu den Waffen und laufen sich streitend auf die Straße.*

²³ Dan Kamin führt in seiner Untersuchung Chaplins pantomimischer Kunst, Charlie Chaplin, one-man show, sogar alle Chaplinsche Komik auf Verwechslungen zurück. (siehe: Kamin 1984, Kapitel „The Magician“)

zieht sich durch alle Ebenen und bestimmt die Mikrostruktur des Wortwitzes oder gags genauso wie es vielfach Auslöser für die gesamte Handlung eines Stücks oder Films ist.

II.3.2. Verwechslung

Der Verwechslung liegt eine Interferenz mehrerer Ereignisreihen zugrunde, die es ermöglicht, dass eine Situation (auch: ein Begriff, ein Gegenstand, eine Person) in verschiedene Sinnhorizonte eingereiht werden kann. Die Auflösung dieser Doppel- oder Mehrsinnigkeit geschieht mal zur Überraschung des Zuschauers, mal zur Überraschung der Figuren. Zur Erzeugung der Interferenzen bedienen sich Commedia und Comedy unterschiedlicher Mittel. Die Commedia schöpft das ganze Repertoire des Wortwitzes, der Zweideutigkeiten, der Metaphern aus und kann sich im Rahmen des ausdrücklich theatralischen Treibens auch einige Ungereimtheiten bei ihren Verwechslungen erlauben. So kommt es z.B. in etlichen scenarî zu nächtlichen Schäferstündchen, bei denen mindestens einer der Beteiligten den Liebespartner für einen anderen hält.

Bei den Stummfilm-Komödien spielen generell *visuelle* Verwechslungen die größere Rolle, deren Auflösung in vielen Fällen auf einem Perspektivenwechsel beruhen. Die gelenkte Wahrnehmung des Protagonisten oder des Zuschauers und ihre konventionalisierten Interpretationen des Gesehenen sind Auslöser zahlloser Verwechslungen.

Zwei Beispiele: In SEVEN CHANCES (Die sieben Chancen, 1925) stößt Buster Keaton bei seiner verzweifelten Suche nach einer heiratswilligen Frau auf ein Plakat einer Revueschönheit. Erst nachdem Keaton in der Garderobe des Stars verschwunden ist, tragen Arbeiter eine Kiste weg, die den unteren Teil des Plakats verdeckt hatte. Aus der zuvor verdeckten Aufschrift wird nun für den Zuschauer ersichtlich, dass es sich beim abgebildeten Star um einen Travestiekünstler handelt. Reichlich zerbeult kehrt Keaton ins Bild zurück. Sein Antrag wurde offensichtlich grob abgelehnt. In der berühmten ersten Einstellung von Chaplins THE IMMIGRANT (Der Einwanderer, 1917) sehen wir Charlie von hinten, wie er zappelnd über der Reling des Schiffes hängt. Ort, Bewegung und die Konnotationen des Zuschauers legen nahe, dass Chaplin seekrank ist und gerade „die Fische füttert“. Tatsächlich aber *fängt* er Fische und sein Zappeln ist nur der Kampf mit einem besonders großen Exemplar an seiner Angel.

II.3.3. Untergraben von Würde

Eine besonders beliebte Zielscheibe der Komik von Commedia dell `Arte und Silent Slapstick Comedy sind alle sogenannten Würdenträger. Dabei spielt es keine Rolle, ob die Opfer ihrer Komik Vertreter der reichen Oberschicht darstellen, Macht verkörpern oder das Bildungswesen repräsentieren. Gemeinsam ist ihnen, dass sie etwas zu verlieren haben, nämlich Geld, Einfluss, Ansehen oder alles auf einmal. Dabei gilt das Prinzip, das auch den Inkongruenz- oder Kontrast-Theorien zugrunde liegt: je größer die Fallhöhe, je stärker der Kontrast zwi-

schen vor und nach dem komischen Ereignis ist, desto intensiver ist der komische Effekt selbst. Chaplin gibt uns dafür anhand einer Szene aus *THE ADVENTURER* (Der Abenteurer, 1916) ein anschauliches Beispiel:

*One of the things most quickly learned in theatrical work is that people as a whole get satisfaction from seeing the rich get the worst of things. (...) If I had dropped the ice cream, for example, on a scrubwoman's neck, instead of getting laughs, sympathy would have been aroused for the woman. Also, because a scrubwoman has no dignity to lose, that point would not have been funny. Dropping ice cream down a rich woman's neck, however, is, in the minds of the audience, just giving the rich what they deserve.*²⁴ (Chaplin: „What People Laugh at“ - „Worüber die Leute lachen“, in: *American Magazine* 86, Nov. 1918, zitiert in: McCaffrey 1971: 49)

Und Mack Sennett fasst mit der Kompetenz seiner Position als Vater der amerikanischen Filmkomik zusammen: *That's the very essence of comedy. That's the stuff it is made of - contrast and catastrophe involving the unseating of dignity.*²⁵ (zit. in: Lahue/Brewer 1968: iii)

Das mag als theoretischer Überbau etwas dürftig scheinen, genügte aber offensichtlich als Firmenphilosophie des erfolgreichsten Comedy-Pioniers in der Geschichte des Kinos. Ich will jedoch noch einige weitere Aspekte zur Komik von *Commedia* und *Comedy* anführen.

II.3.4. Vulgarität

Die obengenannten Beispiele, die Avancen an einen Travestiestar, das vermeintliche Kotzen Charlies, sowie das Eis, das im Film zunächst den Weg durch Charlies Hosenbein nimmt, um dann im Rückenausschnitt einer gewichtigen Dame zu landen, führen uns zu einem weiteren Angelpunkt der Komik von *Commedia* und *Comedy*: dem Vulgären. Der Körper und seine diversen Öffnungen, Sexualität und Verdauung, Ausscheidungen und Körperflüssigkeiten sind für die *Commedia dell'Arte* ein schamlos zu nutzender Quell der Komik. Auch die *Slapstick Comedies* greifen auf diesen Fundus zurück, wenn auch skrupulöser und versteckter.

In Scalas *IL VECCIO GELOSO* (Der eifersüchtige Alte, 1611) bekommen wir z.B. eine recht drastische Mischung aus Sex, Urin und Schweiß serviert: Isabella, Frau des eifersüchtigen und impotenten Pantalone, gibt ihm im zweiten Akt ein Zeichen, sie müsse urinieren. Sie verschwindet im Haus, in dem sich Orazio zuvor versteckt hat und dessen Tür Pantalone nun eifersüchtig bewacht. Er weist jeden, der sich nähert mit dem Hinweis ab: *Di grazia, non anda-*

²⁴ *Eines der Dinge, die man bei der Theaterarbeit sofort lernt, ist, dass alle Leute Befriedigung empfinden, wenn den Reichen die schlimmsten Dinge passieren. (...) Wenn ich das Eis beispielsweise einer Putzfrau auf den Nacken hätte fallen lassen, hätte das Mitleid für die Frau provoziert statt Lacher. Es wäre auch deshalb nicht witzig gewesen, weil eine Putzfrau keine Würde zu verlieren hat. Wenn man jedoch einer reichen Frau Eis in den Nackenausschnitt fallen lässt, gibt man den Reichen, nach Meinung der Zuschauer, was sie verdienen.*

²⁵ *Das ist die wahre Essenz der Comedy. Das ist der Stoff, aus dem sie gemacht ist - Kontrast und Katastrophe unter Einbeziehung der Entwürdigung.*

*te a disturbar mia moglie, la quale fa un servizio.*²⁶ (Scala in: Taviani/Schino 1982: 231)
Isabella hingegen *s'è fatta velocemente montare da Orazio, ed ora esce tutta sudata.*²⁷ (Marrotti in: Taviani/Schino 1982: 225) Pantalone begreift nichts und trocknet Isabella fürsorglich den Schweiß von der Stirn mit dem Hinweis, sie solle sich ihm ruhig immer anvertrauen, wenn sie solche Bedürfnisse plagten.

Auch Chaplin pflegt in seinen Filmen stets eine intensive Beziehung zum Analen, Vulgären und Fäkalen. Anders als in der Commedia unterläuft er die Drastik mancher Situation allerdings durch seinen spielerisch-tänzerisch-kindlichen Charme und macht so auch Unziemliches salonfähig. In mehreren Filmen kommt er in vermeintlichen Kontakt mit Urin, kann die Situation aber jeweils zu Gunsten des Feingefühls der Zuschauer aufklären. Es bleibt bei der bloßen Anspielung. In *EASY STREET* (1917) glaubt er von einem Säugling bepinselt worden zu sein, Ursache ist aber nur das schräg gehaltene Fläschchen des Kindes. In *THE CURE* (Die Kur, 1917) gießt er versehentlich mehrfach das Heilwasser der Kurquelle in seinen Hut und vermutet ein kleines Hündchen hinter der auftretenden Nässe. Allerdings lässt nur sein alkoholisierte Zustand diese Deutung zu, handelt es sich doch um ein Stoffhündchen. Diese harmlosen Spielchen mit dem guten Geschmack finden im späteren Film *CITY LIGHTS* (Lichter der Großstadt, 1931) deutlich doppelbödigeren Ausdruck. Die Eröffnungsszene, die William Paul in seinem Aufsatz „Charles Chaplin and the Annals of Anality“ (Charles Chaplin und die Annalen der Analität, Paul 1991) genau analysiert, weist eine ganze Reihe sexueller Anspielungen auf, die auch durchaus auf eine spätere homosexuelle Beziehung zu dem betrunkenen Millionär schließen lassen.

Charlie, der auf einer verhüllten Skulptur übernachtet hat, wird bei dem morgendlichen Festakt mit enthüllt. Deiser peinlichen Bloßstellung folgt die Penetration seines Hosenbodens durch das hochgereckte Schwert einer der drei Skulpturen-Figuren, dann seine „Rache“, indem er sich genau auf die Nase dieser Figur setzt und ihr beim Herabsteigen noch in den Schoß tritt. Die sexuellen Anspielungen werden nur durch Chaplins clowneskes Spiel entschärft, durch sein ständiges Hutlüften, Stolpern und Ausrutschen.

Vielleicht wird gerade der Verbindung von Vulgarität und Komik, die die Commedia und einige Slapstick Komiker²⁸ für sich fruchtbar machen, die Freudsche These von der befreienden Wirkung des psychologisch Unterdrückten und Tabuisierten durch die Komik gerecht. Aber auch ohne Freuds teleologische Deutung der Komik als Maßnahme zur Seelenhygiene, sehr vereinfacht formuliert, wohnt dem Kreatürlichen, der Verselbstständigung des Körperlichen über den Geist auch schon in der karnevalistischen Tradition Komik inne. Der menschl-

²⁶ *Seien Sie so liebenswürdig, meine Frau nicht zu stören. Sie hat ein Geschäft zu erledigen.*

²⁷ *Isabella hingegen hat sich schnell von Orazio besteigen lassen und kommt nun völlig verschwitzt heraus. (Über die Intensität des Beischlafs gibt noch die spätere Textstelle Burattinos Auskunft, der Orazio bittet, er möge ihm das kaputte Bett bezahlen...)*

²⁸ Buster Keatons Filme greifen sehr wenig auf Vulgäres zurück. Das Körperliche nimmt bei ihm vorwiegend akrobatisch-artistische Gestalt an.

che Körper ist lächerlich, seit er unter der vermeintlichen Vorherrschaft des Geistes steht, die sich bemüht, seine sicht-, spür- und riechbare Präsenz zu sublimieren. Das Misslingen dieses Versuchs, die Manifestation des Körperlichen, insbesondere des sogenannt Vulgären, kann großes komisches Potential beinhalten. Auch für das später folgende Kapitel III.2.3. *Akrobatik - Pantomime - Körperlichkeit* steht dieser Gedanke Pate. Ich will ihn daher nun noch unter einem etwas anderen Blickwinkel vertiefen.

II.3.5. Automatisierung

Auch für Henri Bergson steht die Verselbstständigung des Körpers im Mittelpunkt seiner Theorie vom Lachen und seiner gesellschaftlichen Funktion. Der Körper, die *schwere, unhandliche Hülle*, der *lästige Ballast* ist komisch, sobald wir seines *Aufgepropftseins* auf die Seele gewahr werden. (alle Zitate: Bergson 1899: 39) Als Gesetz formuliert Bergson diese Erkenntnis so: *Komisch ist jedes Geschehnis, das unsere Aufmerksamkeit auf das Äußere einer Person lenkt, während es sich um ihr Inneres handelt.* (Bergson 1899: 40) Eva-Marie Weidemann paraphrasiert Bergsons Gesetz in ihrer Arbeit über die Komik der Commedia dell'Arte mit einem zusätzlichen Augenmerk auf der Wertigkeit von „Innerem“ und „Äußeren“ so:

Komik entsteht immer, wenn der Körper den Anschein erhält, ein Eigenleben zu führen, wenn er mehr Interesse für sich beansprucht, als ihm zukommen würde, wenn das Bedeutende seinen alltäglichen Bedürfnissen untergeordnet wird. (Weidemann 1983: 97)

Sie bezieht dabei die christlich geprägte Wertung der „hohen“ Seele über dem „niedrigen“ Körper mit ein, die speziell in der westlichen Rezeption aller Komödie eine elementare Grundvoraussetzung darstellt, die Bergson in seiner Theorie weitgehend vernachlässigt. Bei ihm hat die Verselbstständigung des Körpers eine gesellschaftliche (nicht religiöse) Sanktion, eine kollektive Strafe zur Folge. Immer wenn sich der Körper manifestiert, auffällig wird, liege das daran, dass er sich versteift gegen die notwendigerweise flexible und geschmeidige Gesellschaftsdynamik. Das Mechanische oder Automatische²⁹ der Handlung sei unangepasst und kontraevolutionär, die Folge sei, dass die Gesellschaft den Handelnden strafend zur Raison lache.³⁰

Die Mechanisierung ist aber nicht automatisch komisch; eine der beiden Bedingungen ihres Lächerlichseins nennt Bergson selbst: die notwendige Distanz des Zuschauers zum Helden:

²⁹ Bergson schreibt (übersetzt von R. Plancherel-Walter): *Komisch sind die Haltungen, Gebärden und Bewegungen des menschlichen Körpers genau in dem Maß, wie uns dieser Körper an einen gewöhnlichen Mechanismus erinnert.* (Bergson 1899: 27)

³⁰ Dies gilt allerdings auch im Falle geistiger Versteifung, etwa bei Zerstretheit. Auch diese zeigt sich jedoch häufig in physischen Ursachen. Benutzt Buster Keaton beispielsweise in THE NAVIGATOR (1924) Meerwasser zum Kaffeekochen, so wird diese zerstreute, naive Ungeschicklichkeit erst durch seine physischen Reaktionen auf den „Genuss“ des Kaffees komisch.

Das Lachen ist meist mit einer gewissen Empfindungslosigkeit verbunden. (...) Die Komik bedarf also einer vorübergehenden Anästhesie des Herzens, um sich voll entfalten zu können. Sie wendet sich an den reinen Intellekt. (Bergson 1899: 12f.)

Zum anderen entsteht Komik immer nur in einem bestimmten Kontext. Alle Regeln der Komik gehorchen der Binsenweisheit und haben Ausnahmen. Automatisiertes Verhalten kann trotz mangelnder Distanz immer noch komisch wirken, ist aber möglicherweise auch bedrohlich.³¹

Inkongruenz beinhaltet komisches Potential, kann je nach Kontext aber auch Irritation, Zorn oder Angst hervorrufen. Für das Komische scheint es weder notwendige noch hinreichende Bedingungen zu geben. Nichts *ist* per se komisch, gleichzeitig gibt es auch nichts, was nicht komisch *gemacht* werden könnte. Obwohl alle Begriffe, alle möglichen Ursachen oder Techniken von Komik, die ich in diesem Kapitel ins Feld geführt habe, begrenzt und begrenzend sind, halte ich es dennoch für sinnvoll, in gegebenem Rahmen mit ihnen zu operieren. Sie benennen Fixpunkte komischen Verfahrens, die für Commedia dell'Arte und Silent Slapstick Comedy jenseits großer kultureller und geschichtlicher Unterschiede mit teils frappierender Parallelität zum Tragen kommen.

³¹ Ein Beispiel liefern die zwei Terminatoren in James Camerons TERMINATOR 2 - JUDGEMENT DAY (1990). Beide erfüllen als Maschinenmenschen per Definition etliche von Bergsons genannten Kriterien: Doppelgängertum, Wiederholung, mechanische Steifheit, etc. Der „Gute“ von beiden (Arnold Schwarzenegger) wird bald zur Identifikationsfigur, trotzdem lachen wir über sein ungelenkes Verhalten, der andere hingegen (Robert Patrick) ist ausschließlich bedrohlich.

III. Elemente und Charakteristika der Commedia dell'Arte in den Silent Slapstick Comedies

*A questo punto, spero sia chiaro che tutto quanto rappresenta l'aspetto vulgato di ciò che chiamiamo Commedia dell'Arte costituisce (...) una selva di puri epifenomeni. Li elenco brevemente, perché non possiamo certo trascurarli: (...) la costanza dei personaggi fissi, l'uso di costumi immediatamente riconoscibili, la tipizzazione impressa agli interpreti delle mascere facciali, l'elementarità, almeno tendenziale, della messa in scena, la gestualità stereotipica e acrobatica, l'uso dei cosiddetti „generici“ (...), il ricorso ai lazzi (...), l'impresario commerciale, (...) i contrasti con l'autorità religiosa e politica, (...) il divismo e la rivalità fra gli attori (...)*³² (Zorzi 1980: 71)

Bei aller Vorsicht, die Zorzi hier an den Tag legt, bleiben uns von der Commedia dell'Arte nun einmal nur Dokumente der „reinen Begleiterscheinungen“, anhand derer man Aussagen treffen kann und muss, will man sich nicht gänzlich der Stimme zu diesem sicherlich komplexen Phänomen enthalten. Durch ihre Fülle kommt den „Begleiterscheinungen“ schließlich doch zentrale Bedeutung zu. Sie werden mich daher auch weiter durch diese Arbeit begleiten.

³² *An diesem Punkt hoffe ich, dass klar geworden ist, dass all das, was das heruntergekommene Erscheinungsbild dessen ausmacht, was wir Commedia dell'Arte nennen, eine Ansammlung reiner Begleiterscheinungen darstellt. Ich will sie kurz auflisten, da wir sie dennoch sicher nicht vernachlässigen dürfen: (...) die Unveränderlichkeit der festgelegten Figuren (...) der Gebrauch von unmittelbar wiedererkennbaren Kostümen, die Typisierung, die den Maskenträgern auferlegt ist, die zumindest tendenzielle Schlichtheit der Inszenierung, die stereotype und akrobatische Gestik, der Gebrauch der sogenannten „Versatzstücke“ (...), der Gebrauch von lazzi (...), der finanziell verantwortliche Impresario, (...) die Auseinandersetzungen mit den religiösen und politischen Autoritäten, (...) das Phänomen der Diva und die Rivalität zwischen den Schauspielern (...)*

III.1. Ikonographie

III.1.1. Handlung und Figuren

(...) la costanza dei personaggi fissi (...) (Zorzi 1980: 71)

Eine erste Gemeinsamkeit von Commedia dell'Arte und Slapstick Comedy ist der Rückgriff auf wiederkehrende, feststehende Figurenkonstellationen und stereotype Handlungsgerüste. Wenn man die beiden anhand dieser Tatsache vergleichen will, stellen sich folgende Fragen: Warum verwenden beide feststehende Typen und Konstellationen? Warum wird das nicht langweilig? Lassen sich die Maschere der Commedia mit den stock characters der Slapstick Comedy vergleichen? Lassen sich die zugrundeliegenden Handlungsschemata vergleichen?

Warum feststehende Figuren?

Dass Commedia und Comedy ihre Stücke bzw. Filme auf feststehendem Personal basieren, heißt nicht, dass immer die genau gleichen Figuren ihre Geschichten bevölkern. Es gibt aber eine feststehende Anzahl von Typen, auf die sie immer und immer wieder zurückgreifen. Dieses Phänomen war schon zu Zeiten der Commedia nicht mehr neu und hat sich andererseits bis heute nicht überlebt. Es bestimmte schon die römische Atellana und ist heute noch in der Flut von „SitComs“ (Situation Comedies) oder „Carry-on-films“, die das Fernsehprogramm durchziehen, zu beobachten.

Einen Grund dafür sehe ich, anknüpfend an die Beobachtungen zur Stilisierung bzw. Automatisierung der Figuren im vorigen Kapitel, wieder in der Schaffung der für die Komik notwendigen Distanz des Zuschauers, die uns auch in den Kapiteln zu Maske und Kostüm (III.1.2. / III.1.3.) wieder begegnen wird. Ein Ensemble wiederkehrender Typen unterstützt diese Haltung:

Die zum Typ reduzierte Darstellung eines Charakters erleichtert das Schaffen der notwendigen Distanz. Im Typ wird eine Eigenschaft isoliert, sie wird aus seiner Gesamtheit, die erst einen Menschen ausmacht, herausgelöst und als einzig bestimmend auf die Bühne gebracht. (Weidermann 1983: 117)

Diese Reduzierung der Figur vollziehen beide Formen durch ihre Ausstattung und ihre Platzierung in einer gleichbleibenden Konstellation von Figuren, die sich immer gleichgearteten Situationen gegenübersteht. Der Effekt der Wiederholung, eines der Beispiele Bergsons für komische Automatisierung, wird dabei gleich auf mehreren Ebenen bedient. Zum einen wiederholen sich Figurenkonstellationen und Handlungsschemata von Stück zu Stück (Film zu Film). Zum anderen kehren bei der Commedia innerhalb des Stücks auch noch zahlreiche Handlungselemente durch die Duplizität ihres Personals wieder: zwei junge Paare, zwei Alte, zwei Diener. Was aus der Duplizität in der Slapstick Comedy wird, will ich vorläufig noch zurückstellen.

Ein weiterer Vorteil eines feststehenden Typen-Arsenals liegt in der Ökonomie, die es für die Spieler mit sich bringt. Commedia und Slapstick Comedy (letztere vor allem in ihren Anfängen, etwa bei den Keystone Studios) hatten einen großen Bedarf an immer neuem Material, neuen Ideen, neuen Stücken, bzw. neuen Filmen. Statt ständig neue Figuren erfinden zu müssen, konnten sie auf feststehende Typen zurückgreifen und so schnell und einfach neue Geschichten um ihre Figuren herumstricken. Außerdem spezialisierte sich jeder Schauspieler auf seinen Typus und konnte all seine Energien darauf verwenden, es in dieser einen Rolle zur Meisterschaft zu bringen. Diese Beschränkung war, wie wir sehen werden, auch eine notwendige Voraussetzung für die Improvisation.

Außerdem bestand und besteht letztlich beim Publikum immer ein großer Anreiz, Vertrautes neu wiederzusehen. Der Zuschauer fordert Wiederholungen gewissermaßen ein und verlangt stets eine Mischung aus Bekanntem und Neuem, das wiederum in der Neu-kombination der bekannten Versatzstücke besteht. Der Werbeeffect, den ein Schauspieler mit bestimmten konstanten Charakteristika offensichtlich hat, verstärkt sich hier dadurch, dass er auch noch immer in der gleichen „Rolle“ zu sehen ist. Die Leute gingen also z.B. nicht nur ins Kino, um Charlie Chaplin zu sehen, sondern um ihn als Tramp zu sehen; eine beinahe unauflöbliche Verbindung, die ihm für seine späten Filme, in denen er den Tramp aufgab, zum Problem wurde.³³

Eine gewisse Ausnahme scheint in dieser Hinsicht Buster Keaton darzustellen, der streng genommen immer unterschiedliche Rollen in seinen Filmen spielte. Dazu schreibt Gianni Men-carelli:

*Mentre per gli altri comici ogni film era in sostanza un capitolo nuovo di un unico lunghissimo film in molte puntate, (...) per Buster Keaton ogni film costituiva un nuovo e diverso rapporto con una nuova e diversa realtà. Ogni volta infatti riappariva in abiti diversi, aveva una differente collocazione umana e sociale. Sfuggiva in altre parole alla classificazione tipologica.*³⁴ (Gianni Men-carelli: Chaplin e Keaton, un confronto, Chaplin und Keaton, ein Vergleich, Avellino 1973: 10, zit. in: Provenzano 1985: 38)

Dem stimme ich allerdings nur bedingt zu. Zum einen wechseln auch andere Komiker ihre menschliche oder soziale Stellung von Film zu Film oder Stück zu Stück und bleiben dennoch derselbe Typ. Anders als bei der Commedia dell'Arte, wo die „masken“ vorgegebene Schablonen waren, die in den verschiedenen compagnie von verschiedenen Schauspielern individuell gefärbt wurden, verlagert sich das Feld der Invarianten in den Slapstick Comedies auf den Star. Auf der Ebene der Figur „Buster“ weist Keaton aber genauso viele konstante Ele-

³³ MR. VERDOUX (1947), LIMELIGHT (Rampenlicht, 1947), A KING IN NEW YORK (Ein König in New York, 1957) konnten alle nicht an die Erfolge der „Tramp“-Filme anknüpfen und wurde auch von der Kritik geringer eingestuft.

³⁴ Während für die anderen Komiker jeder Film im Grunde nur ein neues Kapitel in einem langen Film in vielen Fortsetzungen war, stellte für Buster Keaton jeder Film eine neue und andere Beziehung mit einer neuen und anderen Realität dar. Jedes Mal erschien er nämlich in anderen Kleidern, war menschlich und sozial anders verortet. Mit anderen Worten: er entzog sich der typisierenden Klassifikation.

mente auf wie andere Komiker, auch wenn er sich von Rolle zu Rolle unterscheidet. Durch viele wiederkehrende Motive in seinen Filmen leistet er der „typisierenden Klassifikation“ durchaus Vorschub, entgegen Mencarellis Ansicht.

Akkumulative Methode

Die Feststellung, dass die Mischung aus Altem und Neuem einen Teil der Faszination der Maschere ausmacht, sie also ein bewußtes Spiel mit der Invariantenbildung³⁵ durch den Zuschauer treibt, führt mich zu einem Begriff des Commedia-Experten Allardyce Nicoll. Er beschreibt den Kunstgriff der Commedia, die gleichbleibenden Maschere in vielen Variationen interessant zu halten, als akkumulative Methode (*accumulative method*):

*The impression we get is of an individual revealed in different ways through the varying connections he has with his fellows and through the particular positions in life which have been accorded to him. Here, therefore, there is not simply the introduction of stock figures, constantly expressing the same sentiments and always fulfilling the same roles in different plots (...), rather is there the dramatic presentation of accumulative personalities.*³⁶ (Nicoll 1963: 22)

Dieses Prinzip machen sich die Slapstick comedians ebenfalls zu Nutze. Chaplin übernimmt in seinen Filmen unterschiedliche soziale Stellungen und Funktionen. Dabei sind diese nicht immer eine bloße Verkleidung auf der Flucht wie in *THE PILGRIM* (Der Pilger, 1923). Er ist Millionär (*THE CURE*, 1917; *ONE A.M.*, Ein Uhr nachts, 1916), Ziehvater (*THE KID*, Das Kind, 1921), Polizist (*EASY STREET*, 1917) oder Angestellter (*WORK*, Arbeit, 1915; *THE PAWNSHOP*, Das Pfandleihhaus, 1916) und in den meisten Filmen eben Landstreicher. Auch Buster Keaton bekleidet eine Vielzahl von sozialen Stellungen. Wir lernen ihn ebenfalls als Millionär (*THE NAVIGATOR*, Der Navigator, 1924; *BATTLING BUTLER*, Butler, der Schläger, 1926) kennen, sowie als Sträfling (*CONVICT 13*, Sträfling 13, 1920) oder Student (*COLLEGE*, 1927; *STEAMBOAT BILL JR.*, Dampfschiff Bill Jr., 1928). Über die einzelnen Werke hinweg reichert sich beim Zuschauer ein immer dichteres Bild von der Figur an und lässt sie, trotz ihrer Typisierung, nicht eindimensional erscheinen. In dieser Technik zeigt sich schon etwas von der Vorliebe beider Formen für die Intertextualität, die uns in einem späteren Kapitel (III.2.5.) noch einmal beschäftigen wird.

Narratives Grundgerüst

Wichtig ist ein feststehendes Figurenensemble für beide Formen auch noch aus einem weiteren Grund: es legt die Möglichkeiten der Narration fest. Dabei sind die Maschere mit bestimmten Charakteristika ausgestattet, die zusammen ein Netz von Handlungszügen ermögli-

³⁵ Ich benutze diesen Begriff im Sinne des Aufsatzes von Peter Wuss „Der Rote Faden der Filmgeschichte und seine unbewußten Komponenten. Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Story-Schemata - drei Ebenen filmischer Narration“ (Wuss 1992). Siehe auch mein Kapitel III.2.5. *Intertextualität*.

³⁶ *Wir bekommen den Eindruck eines Individuums, das uns anhand der wechselnden Beziehungen mit Seinesgleichen und anhand der ihm zugeordneten Lebensposition gezeigt wird. Es gibt hier folglich nicht nur die Einführung von Standard-Figuren, die ständig die gleichen Gefühle ausdrücken und immer dieselben Rollen in verschiedenen Plots übernehmen; es gibt hier vielmehr die theatralische Präsen-tation von „akkumulativen Persönlichkeiten“.*

chen, das für unendliche Variationen offen ist. Sie funktionieren wie ein Ensemble von Schachfiguren, das, mit bestimmten Bewegungsmöglichkeiten ausgestattet, innerhalb bestimmter Regeln unendliche Variationen ein und desselben Spiels zulässt.³⁷ Der Unterschied ist dabei nur: Schach ist nicht komisch.

Das Handlungsprinzip, dem beide gehorchen, lässt sich auf wenige kurze Formeln bringen. Für die Commedia formuliert Cesare Molinari z.B. diese: *Un giovane ama una donna, ma alla realizzazione del suo desiderio si frappone un ostacolo che viene rimosso.*³⁸ (Molinari 1985: 23) Für die Slapstick Comedy steht Chaplins folgende Aussage: *My means of contriving comedy plot was simple. It was the process of getting people in and out of trouble.*³⁹ (Chaplin 1964: 227) Dabei lassen sich beide Formeln problemlos auf die jeweils andere Form übertragen. Entscheidend ist, dass in der Regel beide eine Mischung aus komischen und romantischen Elementen anstreben.⁴⁰ Sie bedienen damit zwei Ebenen von Komödie, auf die T.G.A. Nelson in seinem Buch *Comedy* einführend eingeht. Komödie beinhalte gerade im Theater der Renaissance immer zweierlei: das Lachen, das Komische zum einen und zum anderen: *a movement towards harmony, reconciliation, happiness.*⁴¹ (Nelson 1990: 2) So sind bei beiden happy endings, vielfach in Form von Hochzeiten, die Regel. Tritt diese einmal nicht ein (wie z.B. in Keatons *COPS*, 1922), ist dies ein bewusstes Spiel mit den Zuschauererwartungen. Um den beiden Elementen der Komödie, dem Lachen und der Harmonie gerecht werden zu können, beschäftigen Commedia und Comedy festes Personal mit festgelegten Aufgaben.

Die Figurenkonstellationen

In der Commedia gibt es meist mehrere Liebespaare unterschiedlichen Standes, die bis zu ihrer Zusammenführung einige Hindernisse überwinden müssen. In Scalas *IL VECCHIO GELOSO* (1611) sind dies die beiden Paare Orazio/Isabella und Capitano/Flaminia, die gleichzeitig vom Dottore Graziano begehrt wird, sowie das Dienerpaar Pedrolino/Olivetta. Burattino und Pasquella, ebenfalls Diener, sind schon verheiratet, Pantalone und Isabella nur bis zum Dritten Akt. Ausgangspunkt der Handlung ist nämlich Orazios Wunsch, Isabella zu besitzen. Das bringt den zentralen Konflikt auf den Plan, denn Isabellas Mann Pantalone ist besonders eifersüchtig. Pedrolino spinnt nun gleich mehrere Intrigen, die dazu führen, dass sich die beiden kriegen, darüber hinaus Capitano und Flaminia zueinander finden und Graziano, Burattino und Pantalone übel mitgespielt wird.

In den Slapstick Filmen verdichtet sich nun dieses Ensemble, erfüllt aber weitgehend ähnliche Funktionen; das heißt, wir finden die meisten Motive der Commedia wieder, den betrogenen

³⁷ Diesen Vergleich stellt auch Luciano Mariti in seiner Einführung zu Mariti 1978: CLI an.

³⁸ *Ein junger Mann liebt eine Frau, aber der Verwirklichung seiner Wünsche stellt sich ein Hindernis entgegen, das später ausgeräumt wird.*

³⁹ *Meine Art, die Handlung einer Comedy zu entwerfen, war einfach. Sie bestand darin, Leute in Schwierigkeiten hinein- und wieder herauszubringen.*

⁴⁰ siehe auch: Mariti 1980: 24. Bei den Filmen Keatons sind die „Schwierigkeiten“, in die ihn die Handlung führt, in fast allen Fällen romantischen Ursprungs. Bei Chaplin ist dies erst seit den Filmen für die Produktionsfirma Essanay (ab 1915/16) mit Edna Purviance als Partnerin regelmäßig der Fall.

⁴¹ *eine Bewegung in Richtung Harmonie, Versöhnung und Freude.*

Ehemann, den edlen Liebenden, den gewitzten Intriganten, den eitlen Pfau etc. Die comedians verzichten allerdings auf die Duplizität des Commedia-Ensembles. Ein weiterer wichtiger Unterschied ist, dass ihr Ensemble auch keinen repräsentativen Querschnitt der Gesellschaft mehr darstellt. Der individuell erfundene Typus des jeweiligen Komikers steht im Vordergrund und vereint Eigenschaften verschiedener Commedia-Figuren auf sich. Dabei geht Marcel Marceau mit seiner Einschätzung *Chaplin was the whole Commedia dell'arte in one man*⁴² (Marceau in seinem Vowort zu Kamin 1984: xiv) sicherlich etwas zu weit. Nicht nur in Bezug auf die Figurenkonstellation, sondern auch in Bezug auf alle spielerischen Elemente tut er beiden, Chaplin und der Commedia, unrecht. Ich würde eher von einer Verdichtung der in der Commedia angelegten Charakter-Motive auf weniger Protagonisten sprechen. Diese Verdichtung könnte man unter anderem darauf zurückführen, dass die typische Form der Slapstick Comedies anfangs die „one-“ oder „two-reeler“ waren, also Kurzfilme von zehn bis zwanzig Minuten Länge. In diesem Rahmen konnten die comedians kaum zehn, wenn auch typisierte, Figuren hinreichend einführen.

Viele der Filme beschränken sich also auf drei wesentliche Figuren: den Tramp (bzw. Buster), das Mädchen und den „Koloss“, wie er in Chaplins *EASY STREET* (1917) heißt. Der Tramp erfüllt dabei die Funktion des „giovane“, das Mädchen die der „donna“, und der Koloss stellt das Hindernis („ostacolo“) dar, das sich den beiden in den Weg stellt. (In vielen Filmen Keatons ist letzteres nicht notwendigerweise eine Person, sondern kann auch in einer „kolossalen“ Macht oder Maschine bestehen, etwa in einem Ozeandampfer (*THE NAVIGATOR*, 1924), den Nordstaaten-Armeen (*THE GENERAL*, 1926) oder allen Polizisten einer Stadt (*COPS*, 1922).) Mit diesem reduzierten Ensemble lassen sich dennoch viele der Standard-Situationen, die schon die Commedia etablierte, verwirklichen. Entscheidend ist dafür, dass die Slapstick-Figuren Charakterzüge in sich vereinen, die in der Commedia auf mehrere Personen verteilt sind. Chaplins Tramp, beispielsweise, erfüllt dramaturgisch bisweilen Funktionen, die in der Commedia von Arlecchino, Pedrolino, den Innamorati und Capitano übernommen werden.

Ein Beispiel: in *EASY STREET* (1917) sitzt Charlie zu Beginn des Films hungrig und arbeitslos auf den Stufen einer Kirche und lässt an den immer hungrigen „underdog“ Arlecchino denken (siehe auch das folgende Unterkapitel *Die Hauptfigur*). Angesichts eines Gesangbuches erweist er sich auch bald als Analphabet, ganz wie sein italienischer „Vorfahre“. Er verliebt sich in der Kirche in das Mädchen Edna, und seine Gesten des Edelmutts, sowie der gemeinsame untergehakte Gang zur Kirche am Ende des Films bringen die Noblesse des Innamorato (z.B. Flavio) ins Spiel. Als Polizist schwingt er prahlerisch seinen Knüppel, um gleich wieder hasenherzig um Hilfe zu rufen, wie es für den Capitano typisch ist. Diese spezifische Komik des Kontrastes zwischen Schein und Sein, die der Figur des Capitano innewohnt, ist überhaupt bei den Slapstick Komikern sehr beliebt gewesen. Mit dem Witz und der Aggressivität des Pedrolino schlägt Charlie schließlich sogar seinen schwergewichtigen Gegner, den Koloss, und bringt Ruhe und Frieden in die „Easy Street“.

⁴² *Charlie Chaplin war die ganze Commedia dell'Arte in einer Person.*

Mit der These, dass die Slapstick Comedy eine ähnliche Bandbreite komisch nutzbarer Standardeigenschaften, die schon die Commedia kannte, auf ein kleineres Ensemble verteilt, möchte ich auch Allardyce Nicolls folgenden Einspruch entkräften: er sagt, man könne Chaplin nicht mit der Commedia in Bezug setzen, denn diese basiere auf einem ausgewogenen *Ensemblespiel*, während Chaplin den Löwenanteil seiner Filme *allein* bestreite. (siehe: Nicoll 1963: 18) Das ist in der Sache richtig, aber noch kein Grund, einen Vergleich abzulehnen. Natürlich ist die Slapstick Comedy, ist Chaplin nicht das lebendige Zeugnis der Commedia dell'Arte⁴³, wie uns David Madden glauben machen will, aber sie lässt sich in vielen Punkten sinnvoll mit ihr in Beziehung setzen.

Die Hauptfigur

Die Silent Slapstick Comedy beschäftigt ein Personal, das dramaturgisch ähnlich funktioniert wie die Zusammensetzung der Maschere in der Commedia dell'Arte. Die Comedy macht sich die spezifische Komik dieses Ensembles zunutze und legt ihren Schwerpunkt ebenso wie die Commedia auf den Typus des ewig hungrigen Plebejers, des analphabetischen Antihelden, der trotz seiner Aggressivität und seinem bisweilen fast diabolischen Wesen immer die Sympathien des Publikums gewinnt. Anhand dieser vielleicht populärsten Figur der Commedia dell'Arte möchte ich noch auf einige Parallelen zu den Helden der Slapstick Comedies hinweisen. Arlecchino, der zweite Zanni der Commedia,⁴⁴ ist eine vielschichtige Figur. Claudia Burattelli beschreibt ihn uns folgendermaßen:

*Si tratta di un personaggio clamoroso, irriducibile a ogni schema, „autore di se stesso, auto-sufficiente interprete di un non-personaggio, di un non-senso, sovvertitore di qualunque ruolo definito“. Il suo fascino irresistibile deriva da una recitazione ricca di audacie improvvisate e sorprendenti, dall'immissione del proprio bagaglio, spesso greve e scomposto, di sapienza cerretenesca nelle ordinate geometrie delle 'fabulae' comiche, dall'aver trasformato l'inferico protagonista delle fantasie popolari e del carnevale in una maschera teatrale, e dall'aver saputo portare questa maschera inquietante e terragna sui ripuliti palcoscenici delle maggiori corti europee.*⁴⁵ (in: Burattelli/ Landolfi/ Zinanni 1993: Bd.1, 349f., das Zitat in Anführungszeichen stammt aus Ferrone 1985: 351)

⁴³ Die absurde Ausgangsthese seiner Einleitung zu seinem oben zitierten Buch besteht in folgendem Satz: *We will get a better perspective on silent slapstick if we look at its major parallel in the past; and there is no better living evidence of what commedia dell'arte was like than American silent slapstick movies.* (Madden 1975: 1)

(*Wir werden besseren Einblick in die Slapstick Stummfilme bekommen, wenn wir uns ihre größte Parallele in der Vergangenheit ansehen; und es gibt keinen besseren lebenden Beweis für das, was die Commedia dell'Arte darstellte, als die amerikanischen Slapstick Stummfilme.*)

⁴⁴ Er heißt je nach Szenario auch Burattino, Truffaldino, Trivellino, Bertolino, Trappolino, Fritellino oder ähnlich.

⁴⁵ *Es handelt sich um eine verblüffende Figur, die in kein Schema zu pressen ist, „Autor ihrer selbst, selbstgenügsamer Interpret einer Nicht-Figur, eines Un-sinns, die jede vorgefasste Rolle umstürzt.“ Seine unwiderstehliche Faszination beruht auf seinem Spiel voller unerwarteter und überraschender Dreistigkeiten und dem Einbringen der eigenen scharlatanischen Weisheiten, oft plump und ungehörig, in die geometrische Ordnung der komischen „Fabeln“. Sie beruht darauf, den höllischen Protagonisten der populären Phantasien und des Karnevals in eine Maske/Figur des Theaters zu verwandeln und es geschafft zu haben, diese beunruhigende und „erdhafte“ Maske/Figur auf die feinen Bühnen der wichtigsten europäischen Höfe zu bringen.*

In diesem Zitat klingen vor allem die „mythologischen“ Aspekte der Figur an; ich will diese zuerst untersuchen und auf die sozialen Aspekte später ergänzend eingehen.

„Autore di se stesso“

Die Beschreibung des Arlecchino als „Autor seiner selbst“, also als autonomes Bühnenwesen, scheint mir sehr treffend zu sein. Sie verortet ihn gleichzeitig auf der Spielebene als auch auf der Metaebene des jeweiligen Stückes. Damit ist er mal Subjekt, mal Objekt der Handlung und der Komik; mal auch lachender Dritter. Gerade Charlie Chaplin spielt ebenfalls häufig damit, dass er sein Spiel vor der Kamera explizit macht, sich als „Autor seiner selbst“ zu erkennen gibt. In *THE CURE* (1917) z.B. vollführt er nach einer brenzligen Situation einen kleinen Ballettsprung fürs Publikum, mit dem er die Handlungsebene verlässt und für einen „Zwischenaktapplaus“ posiert. Auch Laurel und Hardy bedienen sich gerne des direkten Blicks in die Kamera, der gleichzeitig eine imaginäre Rückversicherung der Figur, wie auch des Schauspielers darstellt.

„Ricca di audacie improvvisate e sorprendenti“

Auch der Verweis auf das Spiel „voller unerwarteter und überraschender Dreistigkeiten“ scheint mir für die SlapstickHelden relevant zu sein. In der Tat beruht ja, wie ich im zweiten Kapitel über die Komik zu zeigen versucht habe, ein beträchtlicher Teil der Slapstick Komik auf unerwarteten Grenzüberschreitungen, die oft unsittlicher oder vulgärer Natur sind. Auch wenn uns heute manche „Dreistigkeit“ der Slapstick Comedies harmlos erscheint, gibt es viele Szenen, die zu ihrer Zeit Anstoß erregt haben sollen:

*As reviews from the period show, the effect [of scenes of his slinging his leg onto a girl's lap or pulling her knees to him with his cane] in 1914 was shocking and, in the eyes of many, obscene.*⁴⁶ (Kamin 1984: 8f.)

Indem Arlecchino, Charlie, Laurel and Hardy und andere betont spielerisch auftraten, konnten sie ihre Dreistigkeiten, die bisweilen „plumpe und ungehörige“ Komik trotz ihrer eben beschriebenen Obszönität auch dem feineren Publikum verkaufen. George Wead sieht darin den zentralen Anknüpfungspunkt zwischen Charlie und Arlecchino:

*It is the multi-faceted playfulness more than anything else that has suggested the many comparisons of Charlie the Tramp with Harlequin, the roguish, mocking, servant-lover of the commedia dell'arte tradition.*⁴⁷ (Wead 1973: 148)

Auf Improvisation, Akrobatik, Pantomime und andere Ausdrucksformen dieser „playfulness“ werde ich im Kapitel III.2 *Spiel* zu sprechen kommen.

⁴⁶ Wie Kritiken aus der damaligen Zeit zeigen, war die Wirkung von Szenen, in denen er [Chaplin] sein Bein in den Schoß eines Mädchens schleudert oder in denen er ihre Knie mit seinem Stock zu sich zieht, 1914 schockierend und für viele obszön.

⁴⁷ Mehr als alles andere ist es das Spielerische mit seinen vielen Facetten, das die vielen Vergleiche des Tramps Charlie mit Harlekin, dem tagediebischen, spöttischen Diener-Liebhaber aus der Tradition der Commedia dell'Arte, nahegelegt hat.

„Maschera inquietante e terragna“

Die Ambiguität der zentralen komischen Figur in Commedia und Comedy besteht nicht nur im Zusammenspiel von Obszönität und naiver Kindlichkeit, sondern auch in ihrer Doppelsexistenz als komisch-unterhaltende und gleichzeitig diabolisch-beunruhigende Figur. Arlecchino, Charlie, Buster, Stan und Ollie - sie sind alle keine „harmlosen“ Clowns, sie alle können durchaus einer Fliege etwas zuleide tun.⁴⁸ Sie alle vereinen in sich romantische Gefühle und grobe Aggressivität, humorvollen Optimismus und beinahe sadistische Zerstörungswut. Selbst Buster Keatons Figur, sicher die friedfertigste unter den genannten, prügelt im Ernstfall auch schon mal einen Champion nieder (BATTLING BUTLER, 1926) oder katapultiert einen Sheriff samt Personenaufzug durchs Dach (THE GOAT, Die Ziege, 1921). Charlie Chaplin beschreibt die Ambiguität seines Tramps so:

*You know this fellow is manysided, a tramp, a gentleman, a poet, a dreamer, a lonely fellow, always hopeful of romance and adventure. He would have you believe he is a scientist, a musician, a duke, a polo-player. However, he is not above picking up cigarette butts or robbing a baby off its candy. And, of course, if the occasion warrants it, he will kick a lady in the rear - but only in extreme anger!*⁴⁹ (Chaplin 1964: 154)

Letzteres ist so nicht ganz richtig, denn gerade in den frühen Filmen, etwa in den Produktionen der Keystones oder Essanays, tritt Charlie oft auch aus Spaß oder Boshaftigkeit um sich, ohne selbst „extrem zornig“ zu sein. In THE PROPERTY MAN (Der Requisiteur, 1914) quält er sogar einen alten Mann, der unter einem schweren Requisitenkoffer hilflos begraben liegt. Dies ist übrigens ein Motiv, das fast identisch in Strehlers ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (1957) vorkommt; es handelt sich hier lediglich um einen Reisekoffer und der Übeltäter ist Arlecchino, nicht Charlie.

Ohne die Ambiguität der genannten Figuren psychologisch untersuchen zu wollen, habe ich auf sie hingewiesen, weil mir auffällig erscheint, dass offensichtlich beide Komödien-Formen zu ihrer Zeit die Faszination einer solch hintergründigen, manchmal sogar abgründigen, komischen Figur erkannt und genutzt haben. Besonders gelungen hat erst kürzlich der englische Filmregisseur Peter Chelsom in seinem Film FUNNY BONES (1994) von eben dieser Erkenntnis Gebrauch gemacht, indem er Lee Evans einen jungen Komiker spielen lässt, der zum Mörder wird.

⁴⁸ Tatsächlich gehört der Lazzo (siehe S. 53), in dem Arlecchino eine Fliege erlegt, seziiert und genüsslich verspeist, zu den bekanntesten und hat seinen Weg bis ihn Giorgio Strehlers obengenannte Goldoni-Inszenierung gefunden.

⁴⁹ *Weisst du, dieser Bursche ist vielschichtig; er ist ein Landstreicher, ein Gentleman, ein Dichter, ein Träumer, ein einsamer Kerl, der immer auf Romanzen und Abenteuer hofft. Er lässt dich glauben, er wäre ein Wissenschaftler, ein Musiker, ein Herzog, ein Polo-Spieler. Er ist sich jedoch nicht zu fein, Zigarettenstummel aufzuheben oder einem Baby seine Süßigkeiten zu klauen. Und selbstverständlich wird er, wenn es die Gelegenheit zulässt, einer Dame in den Hintern treten - aber nur, wenn er extrem zornig ist.*

Soziale Aspekte der Figur

Neben ihren gemeinsamen mythologischen und psychologischen Qualitäten haben die Zanni und einige der Slapstick Figuren auch Ähnlichkeiten in der sozialen Stellung. Hier werden die Parallelen wieder besonders zwischen dem Tramp Charlie und dem Arlecchino deutlich. Beide sind das, was man einen „underdog“ nennt. Sie sind Arbeiter, oder Arbeitsuchende, immer hungrig und von irgendwem getreten. Sie sind bedacht auf ihren eigenen Vorteil und schlagen sich durch in einer Welt, in der sie fremd sind. Sie sind Immigranten.

Arlecchino steht für den bergamaskischen Bauern, der verarmt in Städte wie Venedig emigrieren musste, um sich dort als Lastenträger oder Laufbursche zu verdingen. Sein Dialekt, sein zerlumptes Gewand machen ihn zum Fremden. Im Falle von Charlie sind gleich beide, die Figur und ihr Darsteller nach Amerika emigriert. In *THE IMMIGRANT* (1917) wird Charlie zum „Englishman in New York“. Auch er schlägt sich auf einem ihm ursprünglich fremden Terrain durch und ist gleichzeitig selbst der Fremde.

Trotz ihrer Außenseiterposition repräsentieren Arlecchino und Charlie eine breite soziale Schicht; nämlich die, in die sie durch ihre Immigration geraten sind. Jeder von ihnen ist der „kleine Mann von der Straße“, eine Rolle, an der Chaplin (und auch Keaton) schon durch ihre Körpergröße mit Leichtigkeit festhalten, selbst wenn sie in einzelnen Filmen Millionäre spielen. Auch wenn ich immer wieder darauf hinweise, dass die Komiker Distanz zu ihrem Publikum herstellen, damit dieses über sie lachen kann, gilt ihnen die Sympathie der Masse. Mindestens all jene, die sich ebenfalls am unteren Ende einer Hierarchie fühlen, identifizieren sich mit Charlie und Arlecchino, nicht so sehr mit der Figur aus dem gerade gesehenen Stück oder Film, sondern mit der intertextuell entstandenen Ikone. Damit konnten sich die comici und die comedians stets eines breiten und wohlgesonnenen Publikums sicher sein. Sie haben jeweils Figuren von universaler Popularität geschaffen. Das liegt sicher nicht zuletzt an einigen der Eigenschaften dieser Figuren, die ich in diesem Kapitel genannt habe.

III.1.2. Maske

(...) *la tipizzazione impressa agli interpreti delle maschere facciali* (...) ⁵⁰ (Zorzi 1980: 71)

Ein besonderes Merkmal der Commedia dell'Arte war auch ihr Gebrauch von Masken, sie hieß zu ihrer Zeit sogar vielfach *commedia delle maschere*. Die Schauspieler benutzten meist lederne Halbmasken, die jedoch den komischen männlichen Rollen vorbehalten waren: den beiden Alten, Pantalone und Dottore, den beiden Dienerfiguren, Zanni, und dem Capitano.⁵¹ Die Liebespaare, Innamorati, sowie die weibliche Dienerfigur, z.B. Columbine, Francheschina oder Smeraldina genannt, trugen keine Masken.

⁵⁰ (...) *die Typisierung, die den Maskenträgern auferlegt ist* (...)

⁵¹ Genaue Beschreibungen der Masken der Commedia dell'Arte geben z.B. Allardyce Nicoll (Nicoll 1963: 40-94) und Wolfgang Krömer (Krömer 1976: 30-40) Beim Capitano sind beide Varianten, mit und ohne Maske, bekannt.

Auch in den Silent Slapstick Comedies könnte man die Gesichter der komischen Hauptdarsteller durchaus als Masken bezeichnen.⁵² Auch sie stilisieren ihr Gesicht durch aufgesetzte Attribute (Chaplins Bärtchen, Lloyds Hornbrille), benutzen dick aufgetragene Schminke zur unwirklichen Überzeichnung (Eric Campbell) und entwickeln einen mimischen Code (Chaplins gekräuselter Mund bei Verlegenheit, Stan Laurels „double take“), der in Standardsituationen immer wieder angewendet wird. So „reduzieren“ die Stummfilm-Komiker ihr Gesicht gewissermaßen zur Maske. In diesem erweiterten Sinn möchte ich den Begriff Maske im Folgenden verwenden.

Natürlich ergibt sich der Gebrauch von Masken in den beiden Spiel-Formen vor grundsätzlich verschiedenem sozialen, kulturellen und geschichtlichen Hintergrund. Die Masken der Commedia dell'Arte entstammen vor allem der reichen volkstümlich-karnevalistischen Tradition Italiens, während die Maskerade der comedians in der Folge anglo-amerikanischer Clownstradition zu sehen ist, die in Zirkus, Vaudeville und Music-Hall ihren Niederschlag gefunden hatte.⁵³ Es ist aber eben mein Ziel, über die zahlreichen gravierenden Unterschiede hinweg, auf die vielen strukturellen Ähnlichkeiten hinzuweisen und nach *ihren* Ursachen zu fragen.

Die Maskerade erkannten sowohl die comici dell'Arte als auch die Stummfilm-Komiker als ein mögliches Element zur Erfüllung einer zentralen Aufgabe ihres Berufes: komisch zu sein. Anders als David Madden, der in seinem Buch *Harlequin's Stick. Charlie's Cane: a comparative study of Commedia dell'Arte and Silent Slapstick Comedy*⁵⁴ die Masken der Commedia dell'Arte als eine Einschränkung durch die Konvention versteht (siehe Madden 1975: 36), sehe ich im Gebrauch von Masken durch die comici und comedians etwas anderes: ich denke, beide haben erkannt, dass es sich bei der Maske um ein Element handelt, das sich komisch und ökonomisch nutzbar machen lässt. Benedetto Croce bringt das Potential der Maske für die Commedia dell'Arte auf folgende Formel, die man, wie ich meine, durchaus auch auf die Slapstick Comedy anwenden kann:

*La maschera, oltre la varia e particolare sua efficacia comica di mostruosità e caricatura, aveva quella generale di dare consistenza e continuità al personaggio, insieme con l'abito e il gesticolare che gli erano propri e col nome che riteneva, e farne una sorte d'istituzione o di sorgente perpetua di riso.*⁵⁵ (Croce 1932: 509f.)

⁵² so schreibt auch Karl Riha in seinem Buch *Commedia dell'arte: mit den Figuren Maurice Sands: Wir beobachten jedenfalls bei Charlie Chaplin, Buster Keaton und all den anderen komischen Helden der Stummfilmzeit fast dieselbe starke Identifikation des Schauspielers mit seiner „Maske“, wie sie für die Darsteller des Arlecchinos, Brighellas, Pulcinellas etc. anzusetzen war; im Unterschied zu diesen tragen jedoch die modernen Filmhelden keine tatsächliche Larve mehr vors Gesicht gebunden, sondern mußten sich - vor der realistisch eingestellten Kamera - mimisch-physiognomischen Ersatz einfallen lassen.* (Riha 1980: 71)

⁵³ Thomas Brandlmeier siedelt die erste Music-Hall schon um 1660 in England an. (siehe: Brandlmeier 1983: 15)

⁵⁴ *Harlekins Stock und Charlies Stöckchen: eine vergleichende Studie von Commedia dell'Arte und Silent Slapstick Comedy.*

⁵⁵ *Die Maske hatte, über ihre verschiedenen und besonderen komischen Wirkungen des Monströsen und der Karikatur hinaus, den allgemeinen Zweck, der Figur zusammen mit ihrem Kostüm, ihrer Gestik und ihrem Namen Konsistenz und Kontinuität zu geben und aus ihr eine Art Institution oder eine fortwährende „Quelle des Lachens“ zu machen.*

Die Bedeutung, die es für die Komiker beider Epochen hatte, zu einer Institution zu werden, spielt für das ganze Kapitel *Ikonographie* eine wichtige Rolle. Zunächst einmal diente die Maske beiden dazu, eine andere Identität anzunehmen, in eine Rolle zu schlüpfen, die ihnen bald zu einer Art zweiter Haut wurde, und ihnen ermöglichte, ihre eigene Persönlichkeit in ein anderes Selbst zu abstrahieren und zu stilisieren. Dieses andere Selbst erfüllte eine Schutzfunktion, eine Rückendeckung für die Keimzelle aller Komik: normwidriges Verhalten. Es half außerdem, jegliche Altersgrenze zu überspringen.⁵⁶ Alessandra Mignatti schreibt in ihrer Untersuchung zur Herkunft der Zanni, also der komischen Dienerfiguren der Commedia:

*Questa esigenza di nascondere la propria identità è un vero e proprio elemento „teatrale“, desiderio di diventare un „altro da sé“, quasi un fantasma, rumoroso, tintinnante, che poteva permettersi di fare un mucchio di dispetti.*⁵⁷ (Mignatti 1982: 49)

In das „altro da sé“ zu schlüpfen, bedeutete für die Komiker beider Formen karnevalistische Narrenfreiheit (auf das Prinzip Karneval werde ich im Kapitel III.2.6. noch einmal zurückkommen) als auch das Anlegen ihrer Berufskleidung. So heißt es z.B. über ein Portrait eines comico dell'Arte aus dem 17. Jahrhundert, er halte seine Maske *con non-curanza, come un semplice accessorio che serve solo a qualificare professionalmente il protagonista dell'incisione*⁵⁸. (Taviani/Schino 1982: 12)

Im professionellen Interesse der Komiker lag es natürlich, in der Maske sowie im Kostüm ein Markenzeichen zu haben, das sie immer wiedererkennbar machen würde. Bei den comici war dies zum einen der einmal angenommene Rollentypus mit seiner standardisierten Erscheinungsform, also z.B. der hakennasige Pantalone mit seinem Spitzbart und seinen gebogenen türkischen Pantoffeln. Diesen Typus färbten sie individuell und statteten ihn vor allem über das Spiel mit unverwechselbaren Eigenschaften aus. Die Rolle verhielt sich wie die Ledermaske, die zwar bestimmte, immer gleiche Merkmale haben musste, aber doch individuell für das jeweilige Gesicht des Schauspielers gefertigt wurde und sich seinen Zügen beim Tragen anpasste.

Ähnlich stellten die Stummfilm-Komiker ihr Kostüm und ihre Maske aus gängigen Klischees zusammen⁵⁹, die sie durch ihr Spiel und ihre individuelle Persönlichkeit mit Leben füllten

⁵⁶ Viele der comici spielten ihre Rolle ja ein Leben lang und konnten dank der Maske noch in hohem Alter als jungverliebter Arlecchino überzeugen. Auch Chaplin spielte (und schminkte) den Tramp als beinahe alterslose Figur. Er könnte genausogut 25 wie 55 Jahre alt sein.

⁵⁷ *Dieses Bedürfnis, die eigene Identität zu verstecken, ist voll und ganz ein theatralisches Element, der Wunsch ein „anders als ich“ zu werden, quasi ein Phantom, laut, lärmend, das sich eine Menge Bosheiten erlauben konnte.*

⁵⁸ *... mit Nachlässigkeit, wie ein einfaches Accessoire, das nur dazu dient, den Beruf des Protagonisten des Stiches zu bestimmen.* (Taviani/Schino über ein anonymes Potrait von Gabrielli detto Scapino, Stich von 1633).

⁵⁹ Einer der Entstehungsmythen der Figur des Tramps Charlie bestätigt diese Auffassung: Chaplin habe sich beim Zusammenstellen seines Kostüms bei etlichen Kollegen der Keystone-Company bedient: *Whenever it happened, the creation derived from Sennett's [gemeint ist Mack Sennett, Leiter der Keystone-Studios] interest in absurd costumes. He directed Chaplin to get into something funny. Chaplin returned with oversize pants (Arbuckle's), size 14 shoes (Sterling's), a tight coat, a derby one size too small (from Minta Durfee's father), a bamboo cane, and a toothbrush moustache (cut down from one of Mack Swain's).* (Wead 1973: 143)

und unverwechselbar machten. Das hatte zur Folge, dass zum einen der Star zur Ikone, zum Markenartikel werden konnte, was seinen Publikumserfolg garantierte, zum anderen seine Figur innerhalb der Filme sofort erkannt wurde und er sich die etablierten Erwartungen an seine Rolle zunutze machen konnte. Er konnte sie bedienen, kontrastieren, unterlaufen, überziehen - wie es ihm sinnvoll, komisch und den gegebenen Grenzen seiner Figur entsprechend möglich war. Dieses Spiel mit geweckten Erwartungen an einen Rollentypus spielt schon in der Commedia dell'Arte eine große Rolle und wird mich im Kapitel III.2.5. *Intertextualität* noch einmal beschäftigen.

Wenn beispielsweise Charlie in Chaplins Film THE PILGRIM (1923) als Priester auftaucht, so benutzt er den reizvollen Kontrast, den seine Figur des Tunichtgutes zu dem Gewand des Vertreters christlicher Moral hat. Um mit dieser Verkleidung nicht den Rahmen seiner Figur zu sprengen, wird diese ausdrücklich als Verkleidung eingeführt: das Priestergewand entwendet Charlie als entlaufener Sträfling einem badenden Geistlichen, um sich zu tarnen.

Bei genauem Hinsehen trägt Chaplin in diesem Beispiel eine ganze Reihe von Masken⁶⁰: Charles Spencer Chaplin spielt den Star Charlie Chaplin, der den Tramp Charlie spielt, der sich als Priester verkleidet hat. Interessanterweise finden sich ähnliche Ketten auch schon zu Zeiten der Commedia dell'Arte. Nachdem eine berühmte Schauspielerin wie Isabella Andreini, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts wahrhaftig Starruhm in ganz Westeuropa erlangt hatte, den Typus der Innamorata (der Verliebten) nachhaltig durch ihr Spiel geprägt hatte, trug dieser in vielen scenari den Namen Isabella. In einer Aufführung von Scalas scenario IL MARITO (Der Ehemann, 1611) spielte Isabella Andreini den Star Isabella Andreini, die Isabella, Tochter des Dottore, spielt, die so tut, als wäre sie die Ehefrau von Cornelio, um die Intrige des Pantalone zu hintertreiben, der ihr seinen Sohn, Orazio, nicht verheiraten will. Cornelio ist in Wirklichkeit Isabellas totgegläubte Dienerin Franceschina.

Die geradezu „osmotische“ Verschmelzung zwischen dem Schauspieler, bzw. dem Star und seiner Rolle kann man nicht erst mit dem aufkommenden Star- und Studiosystem Hollywoods beobachten. Ein comico dell'Arte spielte den ihm einmal zugeordneten Rollentypus oft ein Leben lang, viele der Künstler unterschreiben ihre Briefe mit dem Namen ihrer Rolle: *Flaminio Scala detto Flavio* (Flaminio Scala genannt Flavio).⁶¹ Einige von ihnen erreichten Popularität und Identifikationsfunktion in einem Maße, dass man von einem frühen Starphänomen

(Wann auch immer es passierte, die Erfindung der Figur entsprang Sennetts Interesse für absurde Kostüme. Er wies Chaplin an, sich etwas Lustiges anzuziehen. Chaplin kam zurück mit übergroßen Hosen (Arbuckles), Schuhen in Schuhgröße 50 (Sterlings), einer engen Jacke, einer Melone, die eine Nummer zu klein war (die von Minta Durfees Vater), einem Bambus-Stöckchen und einem „Zahnbürsten“-Bärtchen (zurechtgeschnitten aus einem von Mack Swains Bärten).

⁶⁰ Zum Tragen mehrerer Masken schreibt Elias Canetti in seinem Buch Masse und Macht: *Es ist wahr, daß hinter dieser Maske eine andere sein kann. Nichts hindert den Darsteller, eine Maske unter der anderen zu tragen. (...) Aber auch dies ist eine Maske, ein eigener Endzustand. Es ist ein Sprung, der von einer zur anderen führt. Was immer dazwischen liegen könnte, ist ausgeschaltet.* (Canetti 1960: 431, Hervorhebung von Canetti)

Ich glaube hingegen eher, dass es zwischen den Masken „Privatperson“, „Star“, „Rolle“, „Rolle in der Rolle“ etc. nicht nur Sprünge gibt, sondern durchaus weiche Übergänge. Die Persönlichkeit eines Darstellers durchzieht, meine ich, all diese Masken und schafft das „dazwischen“, das Canetti für ausgeschaltet erklärt.

⁶¹ siehe: Burattelli / Landolfi / Zinanni 1993: 439ff.

sprechen könnte. Für ihre Stellung sorgten eine Mischung aus außergewöhnlicher Begabung, Gespür für Öffentlichkeitswirksamkeit, ausgezeichnete Beziehungen zu den Reichen und Mächtigen ihres Landes und zahlreiche Tourneen, vor allem nach Frankreich und Deutschland, die internationalen Erfolg garantierten.

Der Hauptunterschied im Verhältnis Schauspieler (Star) - Rolle besteht sicher darin, dass die comici dell'Arte in einen durch Theaterkonvention und Volksbräuche entstandenen und festgelegten Rollentypus schlüpfen, während die Stummfilm-Komiker ihren Typus, wenn auch auf der Grundlage bestehender Vorbilder, selbst entwickelten. Die Figur des Arlecchino gab es schon, bevor Schauspieler wie Tristano Martinelli, oder in unserem Jahrhundert Marcello Moretti, sie berühmt machten;⁶² der Tramp oder der Buster wurden erst von Chaplin bzw. Keaton geschaffen. Anders als die Figur des Arlecchino stirbt die Figur eines Chaplin oder Keaton auch mit ihrem Schöpfer. Er bleibt immer ihr einzig legitimer Interpret. So schreibt auch Dolf Sternberger in seinem Essay über Chaplin (1977):

Pierrot kann oder konnte jeder spielen, der sich darin übte; Charlie ist einzig Chaplins Part, unwiederholbar. Dieser Typus ist zum Individuum geworden, auf immer an diese Individualität gebunden. Wäre er für die lebende Bühne geschaffen worden, vielleicht hätte er sich von Schauspieler zu Schauspieler fortgepflanzt wie Harlekin und Kasperl. Das photographische Medium fixiert diese eine Verwirklichung und entschädigt uns sogleich dadurch, daß es den unwiederholbaren Typus, Charlie den Einzigen, für unbegrenzte Zeiten aufbewahrt. (Sternberger 1987: 101, zuerst als Nachruf in der FAZ vom 27. Dez. 1977)

Die Verwendung der Maskierung hatte noch weitere Vorteile für die comici und comedians als die bisher genannten. Sie ist Bestandteil eines wichtigen Vorgangs zur Erzeugung von Komik: dem der Stilisierung bzw. Mechanisierung. George Wead sagt zu Recht in seiner Dissertation *Buster Keaton and the Dynamics of Visual Wit: Silent comedy was not a language. It was a stylization of human communications*. Und er fügt hinzu: *In this subtler „play“ with communication lies silent comedy's real power.*⁶³ (Wead 1973: 5)

Diese Stilisierung der Kommunikation, angefangen beim Mienenspiel, ist zunächst einmal eine formale und pragmatische Entscheidung. Über wenig „Masken“ ist soviel geschrieben worden wie über das „Great Stone Face“ Buster Keatons.⁶⁴ Allen psychologischen Erklärungsversuchen mancher Autoren⁶⁵ zum Trotz, sind Keatons Erklärungen für seine Ent-

⁶² Otto Driesen weist den Harlekin schon in einem Dokument von 1262 nach. Es handelt sich um das Bühnenstück „Das Spiel unter dem Laubdach“ des Schauspielers und Dichters Adan de la Hale. (siehe Driesen 1904: 62)

⁶³ *Die Stummfilm-Komödie war keine Sprache. Sie war eine Stilisierung menschlicher Kommunikation. In diesem subtileren „Spiel“ mit der Kommunikation liegt die wahre Stärke der Stummfilm-Komödie.*

⁶⁴ In Wirklichkeit lässt sein nur angeblich „versteinertes Gesicht“, wenn auch in unkonventioneller Art und Weise, wie die Halbmaske der Commedia dell'Arte eben auch, noch eine große mimische Bandbreite zu. Viele Szenen aus seinem Lieblingsfilm THE GENERAL (1926) belegen dies.

⁶⁵ Als ein Beispiel für eine psychologische Deutung zitiere ich José Pantieri: *La faccia di Buster esprime (...) la malinconia, la solitudine, il tormento dell'uomo moderno di fronte ad un progresso fasullo, che invece di rendere gli la vita più felice e più comoda, lo sovrasta di preoccupazioni e gli crea continuamente complicazioni*

scheidung zu einem reduzierten Mienenspiel jedenfalls bezeichnend einfach: *People may talk it up or talk it down, but my face has always been a valuable trademark for me during my sixty years in show business.*⁶⁶ (Keaton 1960: 11) Und gemäß Ernesto G. Laura erklärte er: *In teatro (...) ce se ridevo io, il pubblico cessava di ridere. Quando me ne accorsi, mi misi a recitare col viso sempre immobile.*⁶⁷ (Laura 1963: 106)

Er stellt sich mit seinem maskenhaften Gesichtsausdruck in eine lange Tradition von komischen Darstellern, die begriffen haben, dass es nicht komisch ist, ein komisches Gesicht zu machen. Diese Tradition hat ihren Ursprung möglicherweise in der griechischen Komödie, mit Sicherheit einen Höhepunkt in der Commedia dell'Arte und weitere Folgen in Zirkus, Minstrel-Show, Vaudeville, Music-Hall usw.

Gerade der große Erklärungsbedarf, den Kritiker an Busters Maske haben, zeigt ihr Funktionieren. Sie lassen außer Acht, dass die Maske, die Erstarrung der Mimik in einem stilisierten Ausdruck, eine ausgezeichnete Projektionsfläche für den Zuschauer (und den Kritiker) bietet.⁶⁸ Durch die Maske bewahrt der Komiker seine Figur vor der Harmlosigkeit. Das Befremdliche, Andere, Beunruhigende des stilisierten Ausdrucks sind gerade Wirkungen, die seine Komödie doppelbödig machen. Wsjewolad E. Meyerhold erkennt dies schon in Bezug auf die Commedia dell'Arte:

Die zwei Gesichter Harlekins, bald Tölpel, bald Teufel, sind zwei Pole. Zwischen ihnen gibt es unendliche Modifizierungen und Nuancen. Wie wird dem Publikum diese außerordentliche Mannigfaltigkeit des Charakters gezeigt? Mit Hilfe der Maske.

(W. Meyerhold 1912, zitiert in: Esrig 1985: 217)

Mit Hilfe der Maske stellt der Schauspieler dem Zuschauer eine ambigue Figur vor, die diesen bei der Stange hält und ihn immer wieder in die Vorstellungen lockt. Die Mischung aus dem Eindeutigen, Festgelegten der Maske und dem Geheimnis, das sie birgt, sobald sie bespielt wird, macht einen großen theatralischen Reiz aus, den beide, Commedia und Comedy, zu ihren Gunsten zu nutzen wussten.

maggiori. (Pantieri, José: L'originalissimo Buster Keaton, hg. von der Association Internationale du Cinéma d'Art Comique und dem Centro Studi Cinematografici di Milano, Milano 1963: 27, zitiert in: Provenzano 1985: 56)

(Keatons Gesicht drückt die Melancholie aus, die Einsamkeit, die Qual des modernen Menschen gegenüber einem unfähigen Fortschritt, der, anstatt das Leben glücklicher zu machen, es mit Sorgen überfüllt und es andauernd mit immer größeren Schwierigkeiten bedroht.)

⁶⁶ *Mögen die Leute es rühmen oder heruntermachen, für mich war mein Gesicht während meiner sechzigjährigen Betätigung im Schaugeschäft ein wertvolles Markenzeichen.* (Aus dem Amerikanischen von Ursula von Wiese)

⁶⁷ *Wenn ich auf der Bühne lachte, hörte das Publikum auf zu lachen. Als ich das bemerkte, fing ich an, mit einem stets unbeweglichen Gesicht zu spielen.*

⁶⁸ Gerade im Kino tritt ja durch die Montage bei einem „unbeweglichen“ oder „neutralen“ Ausdruck gern die Zuordnung von Gefühlszuständen durch den Zuschauer ein. Man sieht Busters Gesicht, dann das seiner Braut und suggeriert „Liebe“, sieht man stattdessen eine Horde heiratswütiger Matronen (COPS, 1922), unterstellt man ihm nackte Angst. Schon 1917 hat der russische Regisseur und Film-theoretiker Kuleschow diesen Effekt untersucht.

Schließlich stellt die Maske in beiden Fällen, wenn auch vor unterschiedlichem kulturellen und historischen Hintergrund, einen Quell von Komik dar. Sie überzeichnet die Figur und lässt sie zur Satire werden. Der hakennasige Pantalone ist die Karikatur eines alten venezianischen Kaufmanns und Schwerenöters. Die Maske hilft seinem Darsteller, den komischen Gegensatz zwischen seinem Alter und seinen amourösen Ambitionen auszuspielen. Buster Keatons Maske hingegen bildet stets einen komischen Gegensatz zu seiner Umwelt, zur Dramatik der Situationen, in die sein Held fortlaufend gerät: entgegen den Schauspielkonventionen des Stummfilms, dem grimassierenden Modellieren jedes Gefühlszustandes, wirkt seine scheinbar stoische Ungerührtheit normwidrig. Die Widersprüchlichkeit, die seine Maske in sich birgt, wird so zum komischen Effekt, den Daniel Moews folgendermaßen beschreibt:

*The comic gag of the transforming Keaton character (...) is one whose humor is intensified, perhaps even made possible, by a unique quality of Keaton's face. (...) Depending on camera angle or on physiognomic posturing, it can look either resolute and strong or timid and weak. Often and easily, it can shift from one to the other, in a rapid alteration from uncertainty to competence, from cowardice to courage, from clown to acrobat. Keaton's frailforceful face is itself a striking visual gag of unlikely opposites combined.*⁶⁹ (Moews 1977: 34)

In diesem Zitat spricht Moews zweierlei an: den visuellen Effekt von Busters Gesicht, dem gegensätzliche Gefühlsregungen und Charaktereigenschaften zugesprochen werden können, sowie die Tatsache, dass dieses Gesicht erst die zahlreichen Entwicklungssprünge zulässt, die Keatons Figur in den meisten seiner Filme durchläuft. Nur weil seine Maske ihn gleichermaßen „schwach“ wie „stark“ aussehen lassen kann, glauben wir ihm z.B. die rasche Wandlung vom weltfremden Millionär zum kompetenten Seemann in *THE NAVIGATOR* (1924).

III.1.3. Kostüm

*(...) l'uso di costumi immediatamente riconoscibili (...)*⁷⁰ (Zorzi 1980: 71)

Auch die Kostüme, sowohl die der *Commedia dell'Arte* als auch die der *Slapstick Comedies*, weisen folgende Kriterien auf: Wiedererkennbarkeit, Stilisierung, Karikatur und Funktionalität.

Wiedererkennbarkeit

Die Wiedererkennbarkeit spielt, wie wir schon im vorigen Kapitel über die Maske sehen konnten, eine große Rolle für das Funktionieren der (unterhaltsamen) Kommunikation zwischen Komiker und Zuschauer. Man kann nur über die verdrehten, pseudogelehrten Nonsens-

⁶⁹ *Die Komik der sich verwandelnden Figur Keatons (...) wird intensiviert, vielleicht sogar erst möglich gemacht, durch eine besondere Eigenheit von Keatons Gesicht. (...) Je nach Kamerawinkel oder Mimik sieht es mal resolut und stark aus oder schüchtern und schwach. Oft und leicht geht es von einem ins andere über, in einer raschen Verwandlung von Unsicherheit zu Kompetenz, von Feigheit zu Mut, vom Clown zum Akrobaten. Keatons zerbrechlich-starkes Gesicht ist schon für sich ein visueller Gag, der unwahrscheinliche Gegensätze vereint.*

⁷⁰ *(...) der Gebrauch von unmittelbar wiedererkennbaren Kostümen (...)*

tiraden des Dottore lachen, wenn man ihn erkannt hat und als Karikatur des typischen Bologneser Rechtsgelehrten wahrnimmt. Dabei helfen eben die charakteristische Maske, die nur Stirn und Nase bedeckt,⁷¹ sowie das schwarze Gelehrtengehwand, das sich über den Rundungen gebildeten Wohlstandsdaseins spannt, die pompöse weiße Halskrause sowie der übergroße Doktoren-Hut.

Natürlich hängt die ikonographische Klarheit der Figur auch sehr stark von der Körperhaltung und der charakteristischen Gestik der Figur ab. Arlecchinos tänzerisches Standbein-Spielbein-Hüpfen macht ihn ebenso unverwechselbar wie seine Maske und seine Attribute: das bunt-scheckige Kostüm, das Holzschwert bzw. die Holzpritsche und das Hütchen. (siehe im Anhang S. I und II) Das gilt natürlich ebenso für die Slapstick Komiker. Charlie erkennt man am oben beschriebenen Kostüm und seiner Maske wie auch am Schwingen des Stöckchens und am Watschelgang in den übergroßen Schuhen. (Anhang S. XII)

Auch Buster Keaton ging trotz seiner Vorliebe für weite Einstellungen (ich werde darauf im Kapitel III.2.3. noch einmal zu sprechen kommen) nie das Risiko ein, für den Zuschauer nicht sofort identifizierbar zu sein. Selbst ohne den typischen schwarzen Anzug und den flachen Strohhut (Anhang S. VIII) erkennt man ihn an seiner geradezu marionettenhaften Haltung, einer Mischung aus Steifheit und großer Agilität.⁷² David Robinson unterstreicht dies, indem er über Keaton sagt: *The figure is unique and instantly recognizable. A quarter of a mile off, or enclosed in a diving suit, he has only to stand there to be known.*⁷³ (Robinson 1969: 189)

Innerhalb des Stückes bzw. des Films spielen hingegen Verwechslungen, Rollentausch und „cross-dressing“ eine große Rolle, wenn Verwirrung gestiftet und Komik erzeugt werden soll. (siehe auch Kapitel II.3.2.) In der Regel weiß der Zuschauer hier mehr als die getäuschten Figuren. Die Komiker berücksichtigen dabei schon das Prinzip, das später Alfred Hitchcock für die Spannung so erläuterte: *weihet man das Publikum nicht ein, hat das Publikum fünfzehn Sekunden Überraschung (...). Im zweiten Fall bieten wir ihm fünf Minuten Suspense. Daraus folgt, daß das Publikum informiert werden muß, wann immer es möglich ist.*⁷⁴ Auch bei der Komik ist es wichtig, die richtige Mischung aus Überraschungseffekten und breiter angelegter Situationskomik zu erzielen. Über die Identität der Helden darf dabei aber nur in Ausnahmefällen ein Zweifel bestehen. In der Regel ist es für die Komik wichtig zu wissen, *wer* gerade

⁷¹ Einer Legende zufolge soll sich der Dottore diese ungewöhnliche Maske bei einem Gelehrtenstreit „zugezogen“ haben. Auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzung mit einem Kollegen habe ihm dieser ein Fässchen Tinte ins Gesicht geschüttet, das daraufhin an Stirn und Nase für immer schwarz blieb.

⁷² Sehr zurecht verweisen einige Autoren (etwa Thomas Brandlmeier 1983) auf Keatons marionetten-artiges Spiel. Tatsächlich pendeln beispielsweise bei schnellen Drehungen um die eigene Achse seine Arme wie leblos nach. Man fühlt sich an Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ erinnert, in dem es heißt: *Jede Bewegung, sagte er, hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgendein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst.* (Heinrich von Kleist: Werke und Briefe (1-4), Berlin 1995⁴: 473f., zuerst erschienen: 1810)

⁷³ *Die Figur ist einmalig und sofort wiedererkennbar. Einen halben Kilometer entfernt oder in einen Taucheranzug gesteckt; er muss nur dastehen, um erkannt zu werden.*

⁷⁴ Alfred Hitchcock in: Truffaut, François: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, aus dem Französischen von Frieda Grafe, München 1973/1992¹⁵: 64. Originaltitel: Truffaut, François: *Le Cinéma selon Hitchcock*, Paris 1966.

ihr Auslöser ist. So behalten die Komiker auch in Verkleidung meistens einige charakteristische Attribute, durch die sie weiterhin für den Zuschauer erkennbar bleiben, der seinen Wissensvorsprung vor den getäuschten Figuren lachend auskostet.

Zwei Beispiele: In Flaminio Scalias scenario LI DUO VECCHI GEMELLI (1611) finden gleich eine ganze Reihe von Verwechslungen statt, bei denen der Zuschauer den Überblick behalten muss, um sie komisch finden zu können. Nicht genug, dass Pantalone in diesem Stück einen Zwillingsbruder Tofano hat, die beiden wurden überdies auch noch vor Jahren vom einem türkischen Sklavenhändler gefangen und treffen nun in Gestalt zweier türkischer Sklaven, Ramadan und Mustaffä, in Florenz auf ihre beiden Söhne. Sie tragen, wie uns die Liste der *Robbe per la Comedia* verrät, *Duo habiti simili da schiaui per li duo Vecchi gemelli* und *Maschere, e barbe simili per li duo Vecchi simili*.⁷⁵

Ähnlich („simili“), nicht etwa gleich, sollen die Kleider, die Masken, die Bärte und die beiden Alten sein. So ähnlich, dass die Bühnenhandlung, die ein einziges Verwechslungsspiel ist, glaubwürdig bleibt, und doch so unterscheidbar, dass der Zuschauer die Fäden in der Hand behält. Pantalone und Tofano werden nämlich nicht nur von ihren Söhnen, Flauio und Oratio, nicht erkannt (wegen der Sklavengewänder), sondern auch noch laufend untereinander verwechselt (wegen der Zwillingsähnlichkeit); letzteres ist eine beliebte Ursache komischer Verwirrung, die schon Plautus im AMPHITRUO (ca. 190 v. Chr.) oder Shakespeare in seiner COMEDY OF ERRORS (Komödie der Irrungen, ca. 1592) zu nutzen wussten.

In Chaplins THE COUNT (Der Graf, 1916) spielt er einem armseligen Schneidergesellen, der zusätzlich zur Armut noch mit einem choleralischen Meister (Eric Campbell) geschlagen ist. Als der Zufall ihm die Gelegenheit zuspielt, präsentiert sich Charlie in den Kleidern des Grafen bei einem gesellschaftlichen Ereignis. Der feinen Gesellschaft genügt der schöne Schein, um ihn als Adligen zu verwöhnen. Für den Zuschauer hingegen bleibt er durch die übergroßen Schuhe, die ausgebeulte Hose, das Schnurrbärtchen (und seine Essmanieren beim Bankett) stets der Tramp Charlie, der arme Schneidergeselle. Aus diesem Kontrast entstehen jede Menge komischer Situationen.

Stilisierung und Karikatur

Die Stilisierung bzw. auch Karikaturisierung der Mimik durch die Maske habe ich im vorigen Kapitel versucht, in Beziehung zu den jeweiligen komischen Intentionen der Komiker zu setzen. Ich meine nun, es ließen sich ähnliche Ursachen für die stilisierten Kostüme der komischen Rollen in Commedia und Comedy finden. Zunächst ist zu klären, worin Stilisierung und Karikatur bestehen.

An der Commedia dell'Arte kann man feststellen, dass mit Kostüm und Maske in dreierlei Art und Weise umgegangen wird. Die Einteilung, die ich vornehmen möchte, verläuft entlang der drei Gruppen (oder Schichten), die das Personal der Commedia bilden: es gibt die Alten

⁷⁵ *Requisiten für die Komödie: Zwei ähnliche Sklavengewänder für die beiden alten Zwillinge. Ähnliche Masken und Bärte für die beiden ähnlichen Alten.*

(Vecchi) in den verschiedenen Berufsständen (Pantalone, Handel; Dottore, Wissenschaft; Capitano, Militär), die Liebenden (Innamorati) und die Diener (Zanni).

Die erste Gruppe trägt Masken und Kostüme, die vor allem zur Karikierung ihrer Persönlichkeit und zum Lächerlichmachen ihrer professionellen Würde beitragen. Der verkalkte, geizige, altersgeile Pantalone wird durch eine enorme Hakennase, Spitzbart, Buckel und dick erigiertem Phallus karikiert (siehe im Anhang S. III f.), der Dottore zieht mit seinem gigantischen Schlapphut, dem dicken Bauch in der akademischen Tracht und der schwarzen Nase-Stirn-Partie die Lacher auf sich. (Anhang S. V) Am Capitano ist alles hauptsächlich eines: pompös. Das Schwert ist zu lang, die Kleidung überladen geschmückt, die Halskrause überdimensional - der Prahlhans schlechthin. (Anhang S. VI) Allen ist gemeinsam, dass ihre Masken und Kostüme zur Überzeichnung „realistischer“ Figuren dienen, die für ihren theatralischen Zweck komisch deformiert werden.

Die Innamorati hingegen könnte man eher als „Abbildungen“ realistischer Figuren beschreiben. Sie tragen keine Masken (auch nicht im oben erweiterten Sinne), sind in vornehmen Kleidern der Mode ihrer Zeit gekleidet und repräsentieren in dieser Aufmachung Zeitgeist und Geschmack der gehobenen Schichten.

Bei den Zanni vollzieht sich während der Blütezeit der Commedia dell'Arte eine Stilisierung der ursprünglichen Dienerlivree. Besonders deutlich wird dies am Beispiel Arlecchinos: er trug anfangs ein weißes, mit Flecken übersätes Kostüm, das sich später zu dem uns vertrauten Rautenmuster-Kostüm entwickelte. Seine Holzpritsche ist im Grunde ein stilisiertes Schwert oder Messer, das seinen Zweck als Waffe auf dem Rücken anderer Figuren weiterhin erfüllt. Seine Maske ist am stärksten dem Ritualen der Karnevaltradition verpflichtet und verbindet Elemente von Menschlichem, Animalischem und Diabolischem. Der verkümmerte Hornstumpf auf der Stirn der Arlecchino-Maske verweist uns auf seine mythologische Herkunft jenseits seiner schlichten Identität als bergamaskischer Bauer, der sein Glück in den Großstädten Norditaliens versucht.

Bei den Dienerfiguren stellen die weiblichen (z.B. Franceschina oder Pasquella in *LI DUO VECCHI GEMELLI*) eine gewisse Ausnahme dar. Sie gehören nicht zu den Zanni,⁷⁶ tragen auch keine Masken, repräsentieren als einfache Mägde gekleidet aber auch kaum den modischen Esprit der Innamorati.

Die Commedia schafft schon über Kostüm und Maske Figurengruppen, zu denen der Zuschauer unterschiedliche Beziehungen aufbaut: die Innamorati werden leicht zu Identifikationsfiguren, die Vecchi sind Zielscheiben des Spotts, und die Zanni, vielleicht die komplexesten Figuren der Commedia, laden mal zum Mit-, mal zum Verlachen ein. Die Fremd-

⁷⁶ „Zanni“ leitet sich nach überzeugendem Dafürhalten von Alessandra Mignatti (Mignatti 1982) vom in Italien weitverbreiteten „Giovanni“ (dt.: Hans) ab (lautet also in Singular und Plural gleich). Mit Zanni meint man nur die männlichen Dienerfiguren (Arlecchino, Brighella, etc.). Eine interessante etymologische Verbindung stellt Mignatti noch zum dialektalen Ausdruck des Toskanischen „zana“ her, was, je nach Kontext, „fame“ (Hunger) oder „affamato“ (hungrig) heißt. (siehe: Mignatti 1982: 35)

heit ihrer Phantasielkostüme, ihre Außenseiterrolle, hilft ihnen, die Position eines Jokers in den Stücken einzunehmen, die entscheidenden Impulse für die Handlung zu geben, für Irritation zu sorgen.

In den Silent Slapstick Comedies will ich nun einen grundsätzlich ähnlichen Umgang mit den Kostümen anhand einiger Beispiele nachzuweisen versuchen. Eine ganze Reihe von Figuren der Stummfilm-Komödien, sicherlich die Mehrzahl, stellen in ihrer Aufmachung eine Karikatur eines bestimmten, jeweilig „realistischen“ Typs dar, wie ihn die Vecchi für die Commedia dell'Arte repräsentieren.

Ben Turpin etwa stellt in vielen Laurel-and-Hardy-Filmen den eifersüchtigen, choleralen Ehemann dar, lächerlich gemacht durch sein penetrantes Schielen, schnaubend aufgeblasene Backen und bebenden Schnauzer. Er trägt außerdem Halbglatze bzw. gelegentlich eine lange weiße Nachtmütze zum passenden Nachthemd. Als Karikatur erfüllt er zugleich komische und narrative Funktion: er ist lächerlich im Nachthemd und setzt gleichzeitig (mit der Schrotflinte in der Hand) Handlung in Gang.

Eine weitere Karikatur ist z.B. der faltige, sehr kleine Snitz Edwards mit seiner Bürstenfrisur. Ob als altersgeiler Notar in Buster Keatons THE SEVEN CHANCES (1925) oder im späteren BATTILING BUTLER (1926) als kuppelnder Butler - sein Aussehen und die Narration weisen ihn stets mit viel komischem Erfolg als überzeichnetes Klischee aus.

Die Liste ließe sich fortsetzen: der dürre Albert Austin mit seinem Walross-Bart, der Koloss Eric Campbell mit seinen dick überschminkten Augenbrauen und dem Rauschebart (beides Filmpartner von Charlie Chaplin) oder die Keystone-Cops; sie alle sind Karikaturen eines Berufsstandes, eines sozialen Typs, einer Gewichtsklasse.

Mit den Frauen hingegen verhält es sich vielfach wie mit den weiblichen Innamorati der Commedia. Sie sind meist Frauen aus dem „wirklichen“ Leben, je nach sozialem Stand schlichter oder modischer gekleidet. Ausnahmen bilden diejenigen Frauen, die im Handlungsablauf eher in der Funktion der Vecchi stehen, die also Hindernisse auf dem Weg der Liebenden zueinander darstellen. Sie bekommen, wie z.B. die heiratswütigen Frauen in Keatons SEVEN CHANCES (1925), komische, kontrastierende Attribute. (Hochzeitsschleier einerseits und Ziegelsteine als Wurfgeschosse andererseits bilden im genannten Film eine gefährliche Mischung.)

Wie in der Commedia, verstehe ich die Aufmachung der komischen Zentralfiguren (z.B. Charlie, Buster) in den Slapstick Comedies als Stilisierung. Ihre Gestalten sind nicht Karikaturen von Personen aus dem wirklichen Leben, sondern dem Leben entlehnte, stilisierte Erfindungen. Ihre Lebensferne macht sie zu beinahe surrealen Erscheinungen, die der Slapstick Comedy ihren Zauber verleihen. Dabei legen sie Maske, Kostüm und ihre Persönlichkeit in die Waagschale, und entheben so die Welt der Torten und der Verfolgungsjagden ihrer Banalität. Am auffälligsten gelingt das Charlie Chaplin mit seiner genialen Erfindung des Gentleman-Tramp. Sein Kostüm steckt voller Kontraste, die schon den ewigen Widerstreit von

Schein und Sein seiner Figur erkennen lassen. Seine Kleider sind alle zu groß oder zu klein und ihrem Stil nach teils zu ärmlich, teils zu elegant. Sie sind die Formel, in der sich die Ambiguität seiner Figur ausdrückt.

Durch die stilisierenden Attribute, mit denen sich die Slapstick Komiker ausstatten, schaffen sie, ähnlich wie durch die Karikatur, eine Distanz zwischen sich und dem Zuschauer; eben jene Distanz, die ich schon im Kapitel über die Komik als eine Grundvoraussetzung des Lachens beschrieben habe. Laurels Fliege und Hardys Krawatte, die sie auch als Arbeiter in einer Holzfabrik im Blaumann noch tragen, sind ebenfalls Stilisierungen, die den Genuss der Komik befördern und ermöglichen. Diese Stilisierungen zwingen uns, schreibt Karl Pfrümm über Buster Keaton, *in die Position des kalten, distanzierten Beobachters, der unter Ausschluß des Vertrauten auf eine schöne Monade blickt*. (Karl Pfrümm: „Die schöne Monade“, S. 79 - 108 in: Belach/Jacobsen 1995a: 80)

Funktionalität

Ein letzter Punkt, den ich zu den Kostümen von Commedia und Comedy anführen möchte, ist pragmatischerer Natur: die Funktionalität des Kostüms als komisches Requisit. Allein die Transformationen, die Kopfbedeckungen in beiden Formen durchmachen, lassen ahnen, dass sich die Komiker beider Formen im Nutzbarmachen aller Elemente zu Lachobjekten in nichts nachstanden. Für ein Hut-Beispiel aus dem Bereich der Commedia will ich der größeren Anschaulichkeit halber auf Strehlers obengenannte Inszenierung zurückgreifen, in der Überzeugung, dass sie gerade im Bereich der visuellen Komik ein sehr authentisches Bild vermittelt.

Arlecchinos weißes Stoffhütchen erfüllt in Strehlers ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (1957) ein Unzahl von Funktionen. Es ist, ähnlich wie bei Chaplin, Objekt der übersprudelnden Motorik des Arlecchino, wird gelüftet, auf- und abgesetzt, um den Finger gewirbelt. Dann wird es zum Tuch, mit dem dem tauben Pantalone die Ohren durchgeputzt werden, zum Taschentuch, in das geheult wird, zum Lappen, mit dem Arlecchino vorgibt den Boden zu putzen, um sich auf Knien besser hinter dem Reisekoffer seines Herrn vor dessen Zorn verstecken zu können.

In Chaplins THE TRAMP (1915) ist es ein Oberhemd, das Charlie in eine Tischdecke samt Servietten (die er aus den Ärmeln formt) verwandelt, in THE IMMIGRANT (1917) ermöglicht ein Loch in Charlies Hosentasche eine Gag-Sequenz mit einer Münze, die er findet, einsteckt und gleich wieder verliert, und in THE NAVIGATOR (1924) wird Buster Keaton dank seines Taucheranzugs zu einem lebendigen Schlauchboot.

III.1.4. Bühnenbild - Inszenierung - Mise en scène

*(...) l'elementarità, almeno tendenziale, della messa in scena (...)*⁷⁷ (Zorzi 1980: 71)

⁷⁷ ...die, zumindest tendenzielle, Schlichtheit der Inszenierung...

Anhand von Bühnenbild, Ausstattung oder Mise en scène fällt es schwer, Berührungspunkte zwischen Commedia und Comedy aufzuspüren. Dazu sind die verwendeten Räume und ihre Darstellung zu unterschiedlich. Bei der Inszenierung des Raumes, hinterlässt das jeweilige Medium in der Produktion seine deutlichsten Spuren. Ich möchte an dieser Stelle nur auf einige wenige, punktuelle Gemeinsamkeiten hinweisen.

Gerade in den frühen Slapstick Filmen und besonders bei Chaplin fällt die Theatralität auf, mit der er Räume erstellt und mit denen er sie füllt. Viele seiner frühen Filme kommen mit sehr wenigen, festen Einstellungen aus. Den jeweils guckkastenartig gezeigten Raum füllt er nun mit seinem Spiel, seiner Pantomime. Nicht die Kamera, die Montage oder die Beleuchtung erschaffen den Raum, sondern beinahe ausschließlich sein Spiel, das den Raum zum funktionalen Requisit macht.⁷⁸ Ein Film wie ONE A.M. (1916) ist hier ein gutes Beispiel. Mit insgesamt nur vierzig Einstellungen spielt Chaplin ein pantomimisches Solo gegen einen Raum, der praktisch reiner Stichwortgeber für die jeweils nächste virtuose Slapsticknummer ist.

Dieser Umgang mit dem gefilmten Raum erinnert schon etwas an die oft sehr schlichten Bühnen der Commedia dell'Arte, in denen der Schauplatz mit wenigen Requisiten und einem bemalten Rückvorhang oder Prospekt definiert wurde. Entgegen dem Trend des Renaissance-Theaters und vor allem der aufkommenden Oper, die immer größere Bühnenbilder und -maschinerien erfanden, beschränkten sich die comici auf ein Minimum an Ausstattung und Technik. Erstens musste ihre Bühne billig und mobil bleiben und zweitens konzentrierte sich so der Blick des Zuschauers auf das Wesentliche ihrer Kunst: auf die überbordende physische Spielwut. So schreibt auch Heinz Kindermann:

Fragen wir aber nach dem Bühnenbild der italienischen Commedia dell'arte-Auf-führungen, dann müssen wir - abweichend von fast allen übrigen Inszenierungsformen der Renaissance- und Barockzeit - sagen, daß hier Spiel und Bühnenbild gleichzusetzen sind. Ja, hier entsteht das Bild erst durch das Spiel und im Spiel. Die Figuren selbst bilden das betont Optische des Bühneneindrucks. Ohne Spiel und Figuren gibt es so gut wie kein eigenes Bühnenbild. (Kindermann 1957-74: 289)

Hierin sehe ich einen Berührungspunkt zu den Keystone-Filmen und zu Chaplin; die Filme Buster Keatons hingegen lassen sich nicht unter diesen Begriff von Bühnenbild fassen. Seine Vorliebe für Außenaufnahmen, grandiose Landschaften und reichen Gebrauch filmischer Möglichkeiten, lassen an seinen Filmen die obengenannte Diskrepanz zwischen den Medien nur noch deutlicher werden. Bei ihm wäre es auch verfehlt, im Hinblick auf die Mise en scène von Schlichtheit und Ökonomie zu sprechen, Kriterien, die man für die Commedia und den frühen Chaplin durchaus ins Feld führen kann.

⁷⁸ Ich schließe mich dabei Giorgio Cremonini an, der in seinem Buch Charlie Chaplin schreibt: *Lo spazio diventa così rigorosamente funzionale solo al protagonista. (Cremonini 1977: 54) (Der Raum wird so rigoros nur für den Protagonisten funktionalisiert.)*

Cremonini führt die Effektivität der Filme Chaplins, d.h. die Diskrepanz zwischen der Schlichtheit der Mittel und der erzielten komischen Wirkung auf Chaplins anfängliches Desinteresse für die technischen Möglichkeiten des Mediums zurück. Dadurch dominieren bei ihm zunächst vorfilmische (theatralische) Elemente: *il carattere primo di questa semplicità sembra essere il predominio della componente profilmica (il mostrato) su quella filmica (il modo di mostrare).*⁷⁹ (Cremonini 1977: 37)

⁷⁹ Das Hauptmerkmal dieser Schlichtheit scheint das Vorherrschen der vorfilmischen Komponente (der Darstellung) vor der filmischen (der Art der Darstellung) zu sein.

III.2. Spiel

III.2.1. Improvisation

Bei der Commedia dell'Arte sind sich die Wissenschaftler darüber einig, dass die Improvisation ihrer Spieler eines ihrer hervorstechendsten Merkmale war. Nicht umsonst hieß sie anfänglich auch „commedia all'improvvisa“ (siehe oben). Ich will nun untersuchen, wie weit man auch bei der Silent Slapstick Comedy von Improvisation sprechen kann.

Für beide, Commedia und Comedy, gibt es eine Reihe von Einschränkungen, bzw. Bedingungen der Improvisation; der Begriff ist innerhalb ganz bestimmter Grenzen zu sehen: die Konstanz des feststehenden Typus', ein vorbereitetes Handlungsgerüst und der Rückgriff auf einstudierte Versatzstücke.

Die Improvisationen eines Pantalone, Arlecchino, Charlie oder Buster bewegten sich immer strikt im Rahmen der Möglichkeiten der gegebenen Figur. Nur durch die jahrelange Beschäftigung mit seiner Figur gelang es dem Schauspieler, sich in ihr frei genug zu bewegen, um in ihr improvisieren zu können. Er entwickelte ein intuitives Bewusstsein dafür, was seine Figur in einer bestimmten Situation tun würde, und konnte so spontan als Figur erfinden oder reagieren.

Commedia und Comedy hatten meistens eine narrative Leitlinie, die sowohl den Verlauf der Improvisation vorbestimmte als auch das Zusammenspiel des Ensembles regelte. In der Commedia war beides durch ein „canevas“ oder „scenario“ gegeben, in dem auf wenigen Seiten der Plot und einige der entscheidenden „Regieanweisungen“ zusammengefasst waren. Diesen Ablauf mussten die Schauspieler unbedingt berücksichtigen, um das Zusammenspiel des Ensembles und die Effektivität der gespielten Komödie nicht zu gefährden.

Auch die Slapstick Komiker arbeiteten oft improvisiert, mit dem Unterschied natürlich, dass ihnen dabei niemand zusah und sie die gefilmten Improvisationen später noch nachbearbeiten konnten. Sieht man aber die Slapstick-Filmproduktionen und die Commedia-Aufführungen ganz übergreifend als zwei Spielarten darstellender Kunst, so beinhalten beide auf ihre Weise ein für ihre Zeit untypisches Maß an Improvisation. So lässt es sich bei allen Unterschieden der Produktionsweise dennoch mit dem Gebrauch von scénarî in der Commedia vergleichen, wenn die Comedians ihren Film oft ohne detailliertes Skript nur nach vorher besprochenen Plotideen drehten. Buster Keaton sagt beispielsweise über seine Arbeitsweise (und die seiner Kollegen) Folgendes:

By the time we were ready to start a picture, everyone on the lot knew what we've been talking about, so we never had anything on paper. Neither Chaplin, Lloyd nor myself, even when

*we got into feature-length pictures, ever had a script.*⁸⁰ (Keaton, zitiert in: Brownlow 1968: 481)

Auch von den frühen Keystone Comedies sagt man, sie seien weitgehend improvisiert gewesen. Giorgio Cremonini beschreibt ihre Produktionsweise so:

*La casa di produzione, sorta da pochi mesi, lavora già a ritmo frenetico, realizzando da tre a cinque film per settimana; le riprese di ciascun film durano poco più di un giorno; si improvvisa sul set, seguendo la traccia dettata da un'elementare situazione narrativa o, più semplicemente, d'un'ambientazione scenografica.*⁸¹ (Cremonini 1977: 12)

Hier besteht nun schon ein erheblicher Unterschied zu der Art der Improvisation, wie sie die Commedia dell'Arte benutzte. Das Handlungsgerüst war bei ihr stets recht genau vorgegeben, was bei zehn und mehr Figuren und dem beliebten Gewirr an gesponnenen Intrigen auch unbedingt notwendig war. Mack Sennett konnte es sich hingegen leisten, nur von einer bestimmten Ausgangssituation, einem bestimmten Ambiente auszugehen mit der einzigen Maßgabe für die Schauspieler, die „Handlung“ irgendwann in einer wilden Verfolgungsjagd oder in einer Tortenschlacht enden zu lassen. Im Falle der Commedia und der späteren Filme Chaplins und Keatons gibt eine Linie den Verlauf der Improvisationen vor, im Falle der Sennett-schen Filme sind es nur zwei Punkte.

Die Improvisation beider Formen ist undenkbar ohne den Rückgriff auf fertige Versatzstücke, die die Schauspieler bis zur Perfektion einstudieren konnten. Bei der Commedia konnte es sich dabei um erprobte Wortspiele, Auftritts- oder Abgangsverse, kleine Monologe oder pointierte Dialoge handeln sowie um akrobatische Tricks und Kunststücke, Pantomimen oder ähnliches. Mit Hilfe dieser Versatzstücke, „generici“ genannt, stand den comici ein reiches Material zur Verfügung, auf das sie allabendlich zurückgreifen konnten. Ihre Improvisation bestand also oft nicht hauptsächlich in einem schöpferischen Prozess, sondern im gekonnten Re-Komponieren eines szenischen Mosaiks aus zuvor präparierten „Steinchen“. So definiert sie auch Roberto Tessari in seiner vielbeachteten Studie *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra* (Commedia dell'Arte: die Maske und der Schatten).

*[Viene definito come improvvisazione]: non l'esprimere „quidquid in buccam venit“, bensì il ricomporre in unità quasi estemporanea una pluralità di elementi desunti dalla dissezione dell'organismo comico e ristrutturati sino a farne componenti intercambiabili nel meccanismo dello spettacolo.*⁸² (Tessari 1981-84: 79; das lateinische Zitat stammt aus Perrucci 1699: 159, Hervorhebung von Tessari)

⁸⁰ *Wenn wir fertig waren, um mit dem Drehen anzufangen, wußte jeder im Team, worüber wir gesprochen hatten und so hatten wir nie etwas auf dem Papier. Weder Chaplin, Lloyd noch ich selbst hatten je ein Skript, selbst dann nicht, als wir mit den Spielfilmen angingen.*

⁸¹ *Das Studio, das erst wenige Monate steht, arbeitet bereits in einem frenetischen Rhythmus und stellt drei bis fünf Filme pro Woche her. Die Aufnahmen für jeden Film dauern wenig mehr als einen Tag, man improvisiert am Set, indem man einem Entwurf folgt, der von einer einfachen Ausgangssituation bestimmt ist oder, noch schlichter, von einem bestimmten Bühnenbild.*

⁸² *[Die Improvisation wird definiert] nicht als das Aussprechen „dessen, was einem in den Mund kommt“, sondern als das beinahe improvisierte Wieder-in-Einklang-bringen einer Vielzahl von Elementen, die dem zerglie-*

Auch die Slapstick Komiker verfügten natürlich über ein reiches Repertoire an akrobatischen Einlagen, kleinen Tricks, gags und Grimassen, mit denen sie sich spielend durch einen one- oder two-reeler improvisieren konnten. Natürlich handelt es sich bei ihren Versatzstücken nicht um geistreiche Worttiraden, wir befinden uns schließlich im *Stummfilm*, aber die improvisatorische Herangehensweise an das Spiel vor der Kamera ist dem Improvisieren der comici auf der Bühne nicht unähnlich. So entwickeln Chaplin und Keaton stets aus der gegebenen Situation im Verlauf des geplanten Plots die einzelnen Szenen, in denen sie das ganze Repertoire ihrer Vaudeville und Music-Hall Lehrjahre einbringen können.

Chaplins Tricks, seinen Hut über den Arm vom Kopf rollen zu lassen, seine Zigarette mit der Ferse lässig wegzukicken, die ganze Bandbreite an dramatischen Stürzen, die er und Keaton vollführen, Chaplins „skid turn“ (auf einem Bein um eine Ecke schlittern) oder mimische Besonderheiten wie Chaplins Flirten oder Keatons ungläubiges Augenschließen sind alles Beispiele solcher wiederkehrender Versatzstücke. Sie wurden, wie die Repliken der comici, an passender Stelle effektiv eingesetzt und bildeten einen Fundus, aus dem spielerisch und ungeprobt geschöpft wurde. Die Vorteile des improvisierten Spiels lagen für beide auf der Hand:

Die „Improvisation“ wollte keine Lücke überbrücken, keinen Mangel ausgleichen, sondern künstlerisch mehr erreichen als die Umsetzung dramatischer Vorlagen durch Amateurgruppen bis dato geleistet hatte. Um den Eindruck größtmöglicher Lebendigkeit und Unmittelbarkeit zu erzielen, verzichteten die Schauspieler auf die wörtliche Wiedergabe literarischer Texte. (Doll/Erken 1985: 31)

Anders als bei Vaudeville und Music-Hall konnten auch die Stummfilm-Komiker, die es aus dieser Tradition heraus gewohnt waren, perfekt getimte und durcharrangierte Nummern zu spielen, jetzt beim Film unbekümmerter und lebendiger vor der Kamera improvisieren. Ihnen blieb ja stets die Gewissheit, dass sie das entstandene Material im Schneiderraum noch nachträglich strukturieren konnten. Die spielerische Atmosphäre blieb in den einzelnen Sequenzen oft dennoch erhalten. David Robinson schreibt dazu über Buster Keaton: *He avoided rehearsal, which he felt impaired the freshness of performance, and made very few takes.*⁸³ (Robinson 1969: 184)

Ein weiterer Vorteil der Improvisation war ökonomischer Natur. Sie machte das szenische Material der comici enorm variabel, sparte lange Probenzeiten und ermöglichte ihnen, das „gleiche“ Stück über Wochen so interessant zu variieren, dass es einen gleichbleibenden Zuschauerkreis anhaltend anziehen konnte. Ebenso konnten sie schnell und einfach ein neues Stück auf die Bühne bringen, wenn das alte nicht mehr gefiel. Und das bedeutete finanziellen Erfolg, wie Cesare Molinari bestätigt:

derten Organismus des Komischen entnommen sind und neu geordnet werden, bis sie austauschbare Bausteine im Mechanismus der Aufführung sind.

⁸³ *Er vermied Proben, die für sein Gefühl die Lebendigkeit der Darstellung beeinträchtigten, und machte nur wenige Aufnahmen der einzelnen Einstellungen.*

*L'improvvisazione rimase la tecnica privilegiata proprio perché permetteva di moltiplicare i prodotti teatrali da vendere, con un ritmo che vien voglia di chiamare industriale.*⁸⁴ (Molinari 1985: 42)

Für die Slapstick comedians stellte die Improvisation nur begrenzt die ökonomisch profitabelste Arbeitsform dar. Tatsächlich war es so, dass sie alle zu verschiedenen Zeitpunkten der persönlichen Karriere zu stärker durchorganisierten Spielformen übergehen mussten, weil sich die industriellen Anforderungen geändert hatten.

Mack Sennett scheint, nach Meinung von Richard Koszarski, schon bald die frühe Form der improvisierten Keystone Comedies zugunsten effektiverer Produktionsmethoden aufgeben zu haben. Koszarski schreibt:

*Gilbert Seldes and other supporters of the early Keystone films might have prized Sennett's air of improvisation above all else, but by 1915 the requirements of a heavy release schedule had turned his studio into a „fun factory“ in the fullest sense of that term.*⁸⁵ (Koszarski 1990: 218)

Auch Chaplin, der es gewohnt war, unter außergewöhnlich hohem Verbrauch an Filmmaterial vor laufender Kamera zu improvisieren, bis ihm die Szene gefiel, musste diese Praxis später aufgeben. McCaffrey bestätigt uns dies anhand eines Zeitungsartikels zu den Dreharbeiten von MODERN TIMES (Moderne Zeiten, 1936), ich nehme aber an, dass die Einsicht in die ökonomischen Beschränkungen der Filmproduktion Chaplin schon früher veranlasste, seine Methode zu verändern. Vermutlich hat folgendes Zitat also auch schon für seine früheren Filme, die im Verleih seiner „United Artists“ erschienen (A WOMAN OF PARIS, 1923, THE GOLD RUSH, 1925, THE CIRCUS, 1928 und CITY LIGHTS, 1931), Gültigkeit:

*In the past, he has „shot off the cuff“, improvising as he went along, advancing the plot as notions came to him. (...) He made it [Modern Times, A.v.McCaffrey] from a prepared scenario, discovering almost at once that cost would rise beyond good sense if he relied on the old improvisations.*⁸⁶ (Zeitungsartikel: „Chaplin: Machine-Age Don Quixote“ in: The Literary Digest 120, 2. Nov. 1935: 26, zitiert in: McCaffrey 1971: 3)

Buster Keaton hätte am liebsten an seinem improvisierten Produktionsstil festgehalten, sah sich aber nach einigen finanziellen Flops gezwungen, bei einem großen Studio, bei Metro-Goldwyn-Mayer, unter Vertrag zu gehen. Später nennt er diesen Schritt *the worst mistake of*

⁸⁴ Die Improvisation blieb die bevorzugte Technik, eben weil sie es erlaubte, die zu verkaufenden Theaterprodukte in einem Rhythmus zu vervielfältigen, den man industriell nennen möchte.

⁸⁵ Gilbert Seldes und andere Befürworter der frühen Keystone Filme mögen Sennetts improvisatorische Note über alles geschätzt haben, aber bis 1915 hatten die Erfordernisse des vollen Zeitplans für Neu-veröffentlichungen aus seinem Studio eine „Unterhaltungsfabrik“ im wahrsten Sinne des Wortes gemacht.

⁸⁶ In der Vergangenheit hat er beim Drehen [die Szenen] aus dem Ärmel geschüttelt, improvisiert und den Plot entwickelt, wie ihm gerade die Ideen kamen. Modern Times drehte er nach einem fertigen Szenarium und entdeckte fast sofort, dass die Kosten unsinnig hoch werden würden, wenn er sich auf die früheren Improvisationen verließ.

my life (Keaton 1960, Kapitelüberschrift: 199), da ihn die Arbeitsmethoden der MGM künstlerisch (und persönlich) erstickten: *There was no room at all for improvisation, which had been basic to his creation.*⁸⁷ (Robinson 1969: 169)

Das Prinzip der in geregelten Bahnen verlaufenden Improvisation konnten also zunächst beide, die Commedia dell'Arte sowie die Slapstick Comedy, für sich fruchtbar machen, ökonomisch attraktiv blieb es nur für die Commedia. Dafür sind zum einen die Ausmaße der unterhaltungsindustriellen Entwicklung verantwortlich, zum anderen schlägt sich hier der Unterschied des Mediums noch einmal deutlich nieder. Der flüchtige Charakter einer Theateraufführung begünstigte den Gebrauch der Improvisation deutlich gegenüber dem reproduzierbaren Medium Film. Der Erfolgsdruck, der auf den Slapstick comedians lastete, war natürlich auch ungleich höher, da die Reproduzierbarkeit einen gigantischen Multiplikator darstellt. Während die comici noch relativ unbeschwert vor vergleichsweise kleinem Publikum spielten, unterdrückten die hohen Erwartungen eines Millionenpublikums nach und nach die improvisatorische Spielfreude der Slapstick comedians. Was blieb, war der spielerische Charakter, den Chaplin und Keaton auch in den durchdachtsten Szenen zu transportieren wußten und in dem ich etwas vom ausgelassenen Geist der Commedia dell'Arte sehe.

III.2.2. Exkurs: Commedia dell'Arte, Silent Slapstick Comedy und die Musik

Nachdem mit dem Verweis auf die Improvisation nun schon ein Begriff gefallen ist, der eng mit der Musik verbunden ist, scheint es mir sinnvoll, an dieser Stelle den wechselseitigen Beziehungen von Commedia und Comedy mit der Musik einen Exkurs zu widmen. Dabei geht es mir um die Rolle, die Musik bei der Produktion der beiden gespielt hat. Auf den Einfluss der Musik auf die Rezeption möchte ich nicht näher eingehen, er wäre für die Intentionen der Slapstick comedians nur wenig relevant, da diese auf die musikalische Untermalung ihrer Filme in der Stummfilmzeit kaum Einfluss hatten.

In beiden Fällen begleitete Musik die Darstellung (auf der Bühne bzw. auf dem set), vor allem aber lassen sich auch beide Formen in einzelnen Elementen sinnvoll mit musikalischen Begriffen in Beziehung bringen. Ich meine, dass musikalische Prinzipien bewusst oder unbewusst formgebend auf Elemente der Commedia und der Comedy eingewirkt haben. In anderen Fällen scheinen szenische Praktiken sogar späteren musikalischen Prinzipien vorauszugehen. In jedem Fall erzeugte die „Musikalität“ der beiden Komödienspielarten eine besondere Geschlossenheit, einen besonderen Charme, auf den sich wohl auch ein Teil ihrer Popularität zurückführen lässt.

Es ist bekannt, dass es bei Aufführungen der comici viel Musik zu hören gab. Es wurde gesungen, getanzt und auf allerlei Instrumenten gespielt. Diese Musik war mal Zwischenaktmusik, mal dramaturgischer Bestandteil des Stücks wie im VECCIO GELOSO, wo laut Scalas scenario der eifersüchtige Pantalone von Brighella zuerst in den Schlaf gesungen wird, um später für seine Nachlässigkeit in der „Bewachung“ seiner Frau Isabella verspottet werden zu

⁸⁷ Es gab überhaupt keinen Raum für Improvisation, die die Grundlage seines Schaffensprozesses gewesen war.

können. Für mich soll aber in diesem ersten Teil des Kapitels die strukturelle „Musikalität“ der Commedia dell'Arte im Vordergrund stehen, die ich nun an einigen Beispielen festzumachen versuche.

Für die Commedia kommt zunächst einmal der Begriff der Polyphonie zum Tragen, der in der Musik das gleichberechtigte Nebeneinander mehrerer Stimmen beschreibt. Diese Technik hatte sich schon im 14./15. Jahrhundert in Italien verbreitet und beherrschte zur Blütezeit der Commedia die Madrigalbücher, die als *Experimentierfeld für alle Neuerungen auf dem Gebiet der Textdarstellung und der Harmonik* (Riemann Musik Lexikon 1967: 538) galten. In ihrer polyphonen Spielweise, dem dicht verzahnten Ensemblespiel gleichberechtigter Maschere hebt die Commedia dell'Arte das ursprüngliche System darstellenden Spiels auf, dessen Fundament der Monologismus war. Maria Ines Aliverti führt diese Spielweise auf den karnevalistischen Ursprung der Commedia zurück, indem sie sich auf Bachtins Theorie von *dialogismo e la polifonia che caratterizzano il genere carnevalesco*⁸⁸ (Aliverti in: Mariti 1980: 50) bezieht.

Auch in Bezug auf das Verhältnis zwischen Szenario und Aufführung stellen einige Autoren einen musikalischen Vergleich an. Das Szenario verhalte sich zur tatsächlichen Aufführung wie ein Klavierauszug zu einer vollen Orchesterfassung. Es stellt eine erhebliche Verdichtung dar, unterschlägt notwendigerweise die vielen Klangfarben einer voll instrumentierten Fassung, gibt aber die Essenz des Stückes im Wesentlichen unverzerrt wieder. Als Vorlage für die „Instrumentation“, die die Comici allabendlich improvisierend vornahmen war das Szenario ebenso zweckdienlich, wie es sich als Form bewährte, wenn es galt, die flüchtigen Aufführungen, wenn auch reduziert, für die Nachwelt zu erhalten. Molinari nimmt auf diesen musikalischen Vergleich Bezug, wenn er schreibt: *Esequire all'improvviso significa non tanto eseguire senza prove, quanto piuttosto eseguire senza spartito*.⁸⁹ (Molinari 1985: 40) Und für die Dokumentation, bzw. die weitere Verbreitung der Stücke bot sich das Szenario als am ehesten „authentische“ Form an, wie Ferruccio Marotti nahelegt. Er stellt folgenden interessanten Vergleich an:

*I cultori della pittura conoscono la maggior „fedeltà“ di una riproduzione in bianco e nero di un quadro rispetto alla sua riproduzione fotografica a colori. (...) [È] paragonabile a un'accurata trascrizione per il pianoforte di una partitura scritta per orchestra; la stampa a colori, tranne rare eccezioni, è invece un'orchestra ridotta, con tutti gli strumenti stonati. Qualcosa del genere potremmo dire per gli scenari dello Scala nel momento in cui li interrogiamo come documenti degli spettacoli dei comici dell'Arte. Dovremmo abituarci a leggerli come leggiamo una riproduzione in bianco e nero.*⁹⁰ (Marotti in: Taviani/Schino 1982: 226)

⁸⁸ ...Dialogismus und Polyphonie, die die karnevalistische Gattung charakterisieren...

⁸⁹ Improvisiert zu spielen bedeutet nicht so sehr, ohne Probe zu spielen, als eher ohne Partitur zu spielen.

⁹⁰ Die Kunsthistoriker kennen die höchste „Treue“ einer Schwarz-Weiß-Reproduktion eines Gemäldes im Vergleich zu seiner Reproduktion durch eine Farbfotographie. (...) Sie ist vergleichbar mit einer sorgfältigen Transkription einer Orchesterpartitur für Klavier; Der Farbdruck hingegen ist, bis auf wenige Ausnahmen, ein reduziertes Orchester mit lauter verstimmten Instrumenten. Etwas in der Art könnten wir auch für die Szenari

Es ist der Commedia gelungen, durch ihre scenarî eine Form zu finden, eine vollkommen un-literarische Theaterform in geschriebener Form zugänglich zu machen und weiter zu verbreiten. Der Klavierauszug ist eine erst Mitte des 18. Jahrhunderts verwendete Technik in der Musik. Auch er machte eine Popularisierung möglich, in erster Linie die der Oper. Das ihm zugrundeliegende Prinzip einer authentischen und zweckdienlichen drastischen Reduzierung sehe ich schon bei der Commedia dell'Arte verwirklicht. Im Unterschied zum Klavierauszug spielt das scenario in der Commedia allerdings eine Doppelrolle, da es ja vor und nach der eigentlichen Aufführung steht. Einmal dient es als Leitfaden für die Spieler durch das Stück, einmal als nachträgliche Synthese. Dabei könnte man den ersten Vorgang als eine Art improvisierte ad hoc Orchestrierung bezeichnen und den zweiten als einen Klavierauszug aus dem Gedächtnis, da es eine „Partitur“ ja nie gab.

In der Improvisation entlang eines scenarios unter Verwendung einstudierter Versatzstücke sehe ich darüber hinaus große Parallelen zu den Praktiken der traditionellen Jazz-Improvisation. Beim Spielen etwa von sogenannten „Standards“, das bis heute einen erheblichen Teil der Jazzmusik ausmacht, ist ein „leadsheet“ die Vorlage für die Improvisation. (siehe im Anhang S. XIII) Dieses „leadsheet“ enthält das Thema und die Akkordfolge des jeweiligen Stücks und ist in seiner Funktion durchaus einem scenario vergleichbar. Bei der Improvisation berücksichtigt nun jeder Solist das gegebene Harmonieschema als verbindliche Grundlage und strickt sein Solo aus einer Vielzahl einstudierter Patterns, Zitate und spontan erfundener Melodien, die einem Netz an Regeln gehorchen.

Die im Grunde recht simple Technik besteht darin, eine nach einem festgelegten Taktschema gespielte Harmoniefolge in Melodielinien, Skalen und Arpeggien aufzulösen. Diesem Harmoniegerüst liegt stets entweder eine der „popular song“-Formen oder aber der Blues (...) zugrunde. (Bailey 1980: 85f.)

Entscheidend für die Güte eines Jazzstücks ist dabei nicht die Virtuosität des einzelnen Solisten sondern das sensible Zusammenspiel des ganzen Ensembles, wie es auch für die Commedia von großer Bedeutung ist. Am auffälligsten wird dies an Formen des Jazz, bei denen Kollektivimprovisation praktiziert wird. So stellt Molinari seinen Vergleich zwischen Commedia und Jazz sinnvollerweise anhand der Jazzmusik der Dixieland-Ära an:

Probabilmente una compagnia dell'arte si comportava, nell'allestire uno spettacolo, come un New Orleans Jazz band: sulla base di una struttura ritmica data, ciascuno strumento interviene a sostegno o in funzione solista, occupando gli spazi e le pause che si aprono nel tessuto orchestrale, o rispondendo a suggerimenti tematici che vengono dalle iniziative di un altro.⁹¹ (Molinari 1985: 39f., Hervorhebung von Molinari)

von Scala sagen, in dem Moment, indem wir sie als Zeugnisse der Aufführungen der comici dell'Arte befragen. Wir müssten uns daran gewöhnen, sie so zu lesen, wie wir eine Schwarz-Weiß-Reproduktion lesen.

⁹¹ *Wahrscheinlich verhielt sich eine Commedia dell'Arte Truppe beim In-Szene-setzen einer Aufführung wie eine New Orleans Jazz band: auf der Grundlage einer gegebenen rhythmischen Struktur schaltet sich jedes Instrument unterstützend oder in solistischer Form ein. Es füllt so den Raum und die Pausen, die sich im orchestralen*

Hier kündigt sich im Umgang der Commedia dell'Arte mit der Improvisation eine musikalische Praxis an, die Jahrhunderte später ihren lebendigsten Ausdruck in den vielen Spielarten des Jazz fand.

Im Bereich der Zusammenhänge zwischen Commedia und Musik beziehen sich Musikwissenschaftler in einigen wenigen Fällen sogar direkt auf die Commedia und stellen ihre theatrale Kunst als wegweisend für musikalische Entwicklungen dar:

*Vincenzo Galilei, padre di Galileo, fra i primi musicologi (il suo trattato è del 1581) a dedicarsi tramite lo studio degli antichi alla ricerca di un modo „naturale“ di esprimere con l'arte dei suoni i „concetti dell'animo“, trova un efficace e significativo modello nell'arte teatrale dei comici.*⁹² (Carandini 1990: 153)

Ich will nun versuchen zu zeigen, wie auch die Silent Slapstick Comedy in ihrer Struktur „Musikalität“ aufweist, d.h. in wie weit Musik für ihre Produktion eine Rolle gespielt hat.

Schon im Allgemeinen war den Filmemachern der Stummfilm-Ära bewusst, dass das Fehlen des Tons gleichzeitig einen Vorteil wie ein Problem darstellte. Während die comici beispielsweise auf Dialog, Musik und Geräusche zurückgreifen konnten, um ihrer Vorstellung Akzente zu verleihen, sie rhythmisch zu segmentieren, blieben den comedians bei der Produktion der Filme nur der Schnitt und ihr pantomimisches Spiel. Hier konnten sie Brüche, „Tonartwechsel“ und rhythmische Bögen inszenieren. Für die heikle Aufgabe, im gestisch-mimischen Spiel ein Art synästhetische dramaturgische Wirkung hervorzurufen, bedienten sich viele Filmemacher, unter ihnen Chaplin, eines Tricks:

*Nothing better illustrates the idiosyncratic nature of silent-film performance than the use of sideline musicians on the set to inspire the cast during filming, a practice that Kevin Brownlow dates to 1913. As in a Victorian theater piece, this underscoring of drama with music enhanced the essential melodramatic nature of the performance, but here it was for the benefit of the actors, not the audience. (...) Musicians needed to command a repertoire of sad, dramatic and joyous arrangements and to be capable of flitting in an instant from the Moonlight Sonata to „Yes, We Have No Bananas“ Gounod's „Ave Maria“ and the intermezzo from Cavalleria Rusticana were judged most successful for tears, while dramatic action might call for Tchaikovsky's Fourth Symphony, the Massenet Élégie, or a Chopin prelude.*⁹³ (Koszarski 1990: 131)

Gewebe aufturn, oder antwortet auf thematische Angebote, die von einem anderen gemacht werden. (Hervorhebung von Molinari)

⁹² Vincenzo Galilei, der Vater von Galileo, gehörte zu den ersten Musikwissenschaftlern (sein Traktat stammt aus dem Jahre 1581), der sich durch sein Studium der Antike der Suche nach einem „natürlichen“ Ausdruck der „seelischen Auffassungen“ durch die Kunst der Töne widmete und in der Theaterkunst der comici ein wirkungsvolles und vielsagendes Modell fand.

⁹³ Nichts veranschaulicht die empfindliche Natur des Stummfilm-Schauspiels besser als der Gebrauch von Musikern am Rande des sets zur Inspiration der Schauspieler während des Drehs; eine Praxis, deren Beginn Kevin Brownlow auf 1913 datiert. Wie in einem viktorianischen Theaterstück verstärkte diese Unterlegung des Schau-

Es versteht sich von selbst, dass diese Begleitmusik in signifikanter Weise die gefilmten Szenen mitbestimmte, ihnen Form gab, Atmosphäre und Rhythmus. Gerade Rhythmus und timing haben für die Komik eine ausschlaggebende Bedeutung. Chaplin wusste das sehr genau und führte durch seine oft tänzerische Spielweise das rhythmische Element explizit in seine Filme ein. Viele seiner Tanzszenen gehören zu den komischsten und elegantesten seiner Filme. Ich denke hier z.B. an die Tanzszenen aus *THE COUNT* (1916) und *A DOG'S LIFE* (Ein Hundeleben, 1918), die Rollschuh Tänze in *THE RINK* (Die Rollschuhbahn, 1916) und in *MODERN TIMES* (1936), den Tanz der Brötchen in *GOLD RUSH* (1925) und den getanzten Boxkampf in *CITY LIGHTS* (1931). Basis für die tänzerische Kunst von Chaplins Pantomime war die bewusste Verwendung von Musik. Sobald der Tonfilm dies zuließ, wandte sich Chaplin prompt mit großer Energie dem Komponieren der Filmmusik zu, bevor er sich, zunächst widerwillig, mit dem Dialog befasste. Dan Kamin, selbst Pantomime, verweist uns auf Chaplins musikalisch-rhythmische Mittel:

*A third dance element that Chaplin uses eloquently is rhythm. He had two aids on the set: the loud clicking of the silent camera, imposing a steady beat and also telling him how much the film was undercranked; and the constant presence of musicians, often a trio, who played to help establish the mood. Virginia Cherrill, co-star of CITY LIGHTS, said that the musicians were in constant attendance during the two-year period of filming, playing „whatever Chaplin felt like that day“.*⁹⁴ (Kamin 1984: 79)

Abschließend zu diesem Exkurs möchte ich die Vermutung anstellen, dass es sich bei den Verweisen, die ich zum Zusammenhang zwischen Musik und den beiden Komödienspielarten gefunden habe, nicht um zufällige Indizien für eine Musikalität beider Formen handelt. Beide haben sich bewusst von der vielleicht unmittelbarsten Disziplin der Künste, der Musik, inspirieren lassen, bzw. im Falle der Commedia intuitiv musikalische Techniken entwickelt. Die Einbeziehung der Musik hat wiederum mit Sicherheit zur Entwicklung der beiden Formen zu universalpopulären Erscheinungen beigetragen.

III.2.3. Akrobatik - Pantomime - Körperlichkeit

*(...) la gestualità stereotipata e acrobatica*⁹⁵ (...) (Zorzi 1980: 71)

spiels mit Musik die im Wesentlichen melodramatische Art der Darstellung, aber hier geschah dies zum Nutzen der Schauspieler, nicht des Publikums. (...) Musiker mussten ein Repertoire von traurigen, dramatischen und fröhlichen Arrangements beherrschen und in der Lage sein, innerhalb eines Momentes von der Mondschein Sonate auf „Yes, We Have No Bananas“ fliegend zu wechseln. Gounods „Ave Maria“ und das Zwischenspiel aus Cavalleria Rusticana galten als besonders erfolgreich für Tränen, während dramatische Handlung vielleicht nach Tschaikowskys Vierter Symphonie, der Èlégie von Massenet oder einem Prelude von Chopin verlangte.

⁹⁴ Ein drittes tänzerisches Element, das Charlie gekonnt benutzt, ist der Rhythmus. Er hatte zwei Anhaltspunkte am set: das laute Klicken der „stummen“ Kamera, das ihm einen gleichmäßigen Takt vor-gab und ihm außerdem verriet, wie sehr der Film „undercrankt“ (siehe meine Einleitung) wurde, und die ständige Präsenz von Musikern, oft ein Trio, die spielten, um Atmosphäre zu erzeugen. Virginia Cherrill, weibliche Hauptdarstellerin von *CITY LIGHTS* sagte, dass die Musiker während der zwei Jahre dauernden Dreharbeiten stets anwesend waren und spielten, „wonach auch immer sich Chaplin gerade fühlte“.

⁹⁵ (...) die stereotype und akrobatische Gestik (...)

Auch in der deutlichen Präsenz von Körperlichkeit in Form von Akrobatik, Tanz und Pantomime sehe ich einen Grund für den breiten Erfolg von Commedia dell'Arte und Silent Slapstick Comedy. Die Slapstick Komiker greifen hier auf die in Vaudeville und Music-Hall erlernten Techniken der physical comedy zurück, die sich aber schon in der Commedia als wirkungsvoll erwiesen hatten. Ich will der Parallele etwas genauer nachgehen und nach möglichen Gründen für sie suchen.

Bei der Silent Slapstick Comedy kann man natürlich aufgrund ihrer „Sprachlosigkeit“ im akustischen Sinne voraussetzen, dass sie sich in verstärktem Maße der physischen Aktion als Kommunikationsmittel annimmt. Darin sieht Allardyce Nicoll auch schon Grund genug, sie für jeden Vergleich mit der Commedia dell'Arte für untauglich zu erklären, da diese wesentlich auch auf der Kunst des Dialogs basiere. (siehe oben, S. 1) Schon Flaminio Scala legt allerdings seinem „comico“ im ersten Prolog zu *IL FINTO MARITO* (1618) folgendes ästhetisches Selbstverständnis in den Mund: *Chi adunque vorrà azioni imitare, con le azioni più se gli appresserà che con le parole, nel genere comico.*⁹⁶ (Flaminio Scala: „Prologo della Commedia del Finto Marito“, in: Falavolti 1982: 234). Und auch folgendes Zitat von David Esrig bestärkt mich, entgegen Nicolls Meinung, die Wichtigkeit physischer Aktion in der Commedia so hoch einzuschätzen, dass sie sich als Berührungspunkt zwischen Commedia und Slapstick Comedy geradezu anbietet:

Die Eingliederung der Akrobatik, des Jonglierens und des Tänzerischen in die szenische Aktion ist Folge der für die Commedia so charakteristischen Betrachtung des Körpers als vollberechtigtes Verständigungsmittel mit eigener Sprache und eigenem Stil. (Esrig 1985: 191)

In der treffend beschriebenen „Betrachtung des Körpers als vollberechtigtes Verständigungsmittel“ sehe ich gerade eine enge Verbindung zur „stilisierten Kommunikation“, von der George Wead in Bezug auf die Slapstick Comedy spricht (siehe oben, S. 30). Comici und comedians haben erkannt, dass eine extrem körperliche Spielform ihren jeweiligen Darstellungsformen optimal gerecht würde. Für die Körperlichkeit im Spiel beider mache ich mehrere Faktoren verantwortlich: den Gebrauch von Masken, die akustischen Einschränkungen, die Tradition des Harlekins als Vorläufer der komischen Hauptfiguren und die Schaffung der für die Komik notwendigen Distanz, auf die ich weiter oben schon anhand der Theorie von Bergson hingewiesen habe.

Die Maske stellte, wie ich in Kapitel III.1.2. zu zeigen versucht habe, keine Einschränkung der Darstellung für die comici oder comedians dar, wohl aber eine Veränderung ihres Spiels, eine Verlagerung der Darstellung von der mimischen Expressivität auf eine gestisch-körperliche:

⁹⁶ *Wer also menschliches Agieren imitieren will, der bediene sich in der komischen Gattung des Agierens mehr als der Worte.*

*A less nebulous effect of masks is that they imbue an actor with a quite lively sense that his body and voice must be used more eloquently. (...) Indeed, there is an art to playing with a mask, and it's chief ingredient is bodily expression.*⁹⁷ (Brubaker 1975: 58)

Mit dieser Verlagerung, die gleichzeitig eine Vergrößerung oder sogar Überzeichnung des Ausdrucks darstellt, schafften beide eine *emotionale* Distanz beim Zuschauer, auf die ich gleich noch zu sprechen kommen werde, und konnten gleichzeitig die gegebene *räumliche* Distanz zum Zuschauer besser überbrücken: die comici mussten sichergehen, dass ihr Spektakel auch auf einem großen Marktplatz bis in die hintersten Reihen seine Wirkung nicht verfehlte. Die comedians, besonders Buster Keaton, hatten auf ihre Weise mit räumlicher Distanz des Zuschauers zu tun: sie machten oft von weiten Einstellungen Gebrauch, bei denen kaum noch Mimik erkennbar war, weil sonst die komische Aktion im Raum dem Zuschauer verloren gegangen wäre.⁹⁸ Durch die große Körperlichkeit, die akrobatischen Bewegungen blieb der Zuschauer, ob auf der „piazza“ oder im Kino, stets „dicht“ am Geschehen.

Die Spielorte der Commedia sowie die technisch bedingte „Stummheit“ der Stummfilme legten also jeweils nahe, sich beim Spiel und bei der Erzeugung von Komik nur wenig auf das gesprochene (bzw. geschriebene) Wort zu verlassen. Ein Spiel, das durch seine pantomimischen Elemente ohne verbale Erklärungen auskam, versprach, unmittelbarer zu wirken und über die Sprachgrenzen hinaus populär werden zu können. Über Chaplins Filme wurde in fast allen Ländern dieser Erde gelacht, und auch die Commedia brachte es zumindest in Europa schnell zu einer weiten Verbreitung, trotz sprachlicher Einschränkungen. Ein neueres Beispiel stellt auch die schon mehrfach erwähnte Inszenierung von Giorgio Strehler dar, die (auf Italienisch) in dreißig Ländern zu sehen war. Für die mir vorliegende deutsche Fernsehfassung wurden konsequenterweise nur gelegentlich szenische Untertitel eingestreut; die Aufführung ist praktisch nicht synchronisierbar und vermittelt sich eben selbst dann noch, wenn man kein Wort der Schauspieler versteht.

Auch aus einem eher mythologischen als spielpraktischen Grund war der große körperliche Einsatz, mit dem besonders die komischen Zentralfiguren Arlecchino, Brighella, Charlie oder Buster agierten, sinnvoll. Im Kapitel III.1.1. *Handlung und Figuren* habe ich schon auf den harlekinesken Ursprung dieser Figuren hingewiesen. Nach Otto Driesens grundlegender Studie ist der „Herlekin“, der für unsere Helden mindestens entfernt Pate steht, *1. ein Luftdämon, 2. ein komischer Teufel, 3. eine Bühnenfigur*. (Driesen 1904: 62) Diese drei Eigenschaften zusammengenommen führten dazu, dass die charakteristischen Darstellungen früher Bühnenharlekins gekennzeichnet wurde durch:

⁹⁷ *Ein deutlicher Effekt von Masken ist, dass sie einen Schauspieler mit dem lebendigen Bewusstsein erfüllen, dass sein Körper und seine Stimme gekonnter eingesetzt werden müssen. (...) Tatsächlich ist es eine Kunst, mit einer Maske zu spielen, und ihr Hauptbestandteil liegt in der körperlichen Ausdrucks-kraft.*

⁹⁸ Bei der halsbrecherischen Verfolgungsjagd durch rollende Steine und hysterische Frauen in Keatons SEVEN CHANCES (1925) beispielsweise hätten Nahaufnahmen den Rhythmus und die Komik der Sequenz zerstört.

(...) unaufhörliche, verschiedenartige, schnelle Bewegungen des an den Boden nicht gewöhnten Körpers, Bewegungen, die für das mittelalterliche Publikum die Hauptquelle der Komik dieses Luftdämons bildeten. (Driesen 1904: 62)

Noch anschaulicher beschreibt uns Luigi Riccoboni den virtuoson Körpereinsatz eines Bühnenharlekins in seiner *Histoire du Théâtre Italien*, Paris 1728. Seine Beschreibung findet sich bei Driesen folgendermaßen übersetzt und zitiert:

Ob er, durch die Luft schießend, die Leute küßt oder, die Gewandtheit des Affen übertreffend, im Nu einem Menschen auf der Schulter steht ohne auch im schwankenden Nachen das Gleichgewicht zu verlieren, ob er im Rückwärtsgehen Hoch- und Weit-sprünge zu Tausenden aufeinanderhäuft oder in den vier Fuß messenden Kurven des Karpfensprungs durch die Luft schnell, ob er die Bergamasca tanzt oder sich dreißigmal in immer schnellerem Wirbel herumwirft und dann kunstgerecht zu Boden schlägt, keine Leistung erschöpft ihn - selbst wenn er die soeben aufgezählten Nummern seines Programms hintereinander abzuwickeln hat. (Driesen 1904: 181f.)

So sehr auch die Emphase dieser Beschreibung eine gewisse Vorsicht im Umgang mit ihr nahelegt, halte ich es doch für plausibel, dass sich etwas von der überbordenden körperlichen Präsenz des Bühnenharlekins auf die komischen Helden der *Commedia dell'Arte* und der *Slapstick Comedy* vererbt hat.

Aber auch in der Charakterisierung unserer Helden selbst, sehe ich eine deutliche Dominanz des Körperlichen, die sich konsequenterweise im Spiel niederschlägt. Die bestimmenden Eigenschaften des Tramp oder Arlecchino sind sein Hunger, sein Getreten-Sein, seine Vulgarität, seine heruntergekommene äußere Erscheinung, die uns alle auf seine physische Existenz stoßen.

Im unwirklichen, virtuoson Einsatz von Akrobatik vollzieht sich außerdem ein doppelter Bruch mit der Realität, der die von Bergson für die Entstehung von Komik notwendige „vorübergehende Anästhesie des Herzens“ (siehe Bergson 1899: 13) ermöglicht. Auch Sigmund Freud äußert sich ganz in dieser Richtung, wenn er sagt:

Es ist überaus störend für die Komik, wenn der Fall, aus dem sie entstehen soll, gleichzeitig zu starker Affektenbildung Anlaß gibt. (...) Man sagt darum, das komische Gefühl käme am ehesten in halbwegs indifferenten Fällen ohne stärkere Gefühls- oder Interes senbeteiligung zustande. (Freud 1905: 233)

Das heißt konkret, dass die Komiker durch Überzeichnung, bzw. Stilisierung deutlich machen müssen, dass ihr Fall (im doppelten Wortsinn) eben nicht „zu starker Affektenbildung Anlaß gibt“. Die Virtuosität, mit der die Spieler auf Bühne und Leinwand die halbsbrecherischen Aktionen vollführen, und die Unverwundbarkeit, die sie als ewige Steh-auf-Männchen an den Tag legen, entheben den Zuschauer jeder Verpflichtung, sich Sorgen zu machen oder gar

den Gestürzten zu Hilfe zu kommen.⁹⁹ Mitunter sind einzelne Szenen so verblüffend artistisch, dass sich die Bewunderung des Zuschauers für den Darsteller kurzfristig vor die Wahrnehmung der Handlungsebene schieben mag. Er wird sich des Könnens des Stars bewusst und vergisst darüber das Schicksal des Helden. Diese „Verfremdung“ erlaubt es ihm, im nächsten Augenblick wieder über die Missgeschicke des Helden zu lachen.

Ein zweiter Bruch zwischen Realität und Mimesis besteht in der Stilisierung körperlicher Vorgänge. Gesten werden formal ästhetisiert, Bewegungen verwandeln sich in Tanzschritte, pantomimisch kodierte Körpersprache ersetzt alltägliche Kommunikation.

*La recitazione coinvolge così tutto il corpo; gesti e movimenti si traducono in passi di danza, in puri segni dinamici capaci di ritrovare la loro significazione unitaria nel ritmo che li lega.*¹⁰⁰ (Cremonini 1976a: 13)

Die Ästhetisierung der physischen Darstellung stellt somit eine Trennlinie (von mehreren) zwischen Realität und dargestellter Wirklichkeit dar; eine unausgesprochene Vereinbarung zwischen den Komödien-„Produzenten“ und ihrem Publikum, die nicht überschritten werden sollte. Nach Mario Apollonio begann jede Vorstellung der comici mit der Ziehung einer solchen Trennlinie: (...) *incominciavano con uno stacco: la vita vera era di là, ed essi la contrafacevano, cominciando, con un ballo.*¹⁰¹ (aus Apollonio: „Prelezioni sulla Commedia dell'Arte“, 1968, zitiert in: Taviani/Schino 1982: 215)

Ich habe anhand dieser Beispiele versucht, auf die Ähnlichkeiten von Gewichtung und Funktion der Körperlichkeit in der Commedia dell'Arte und der Slapstick Comedy hinzuweisen. Im nächsten Kapitel gilt es, zwei komische Mikrostrukturen vergleichend zu untersuchen, die jeweils genuine „Erfindungen“ der beiden Formen sind: den lazzo und den gag.

III.2.4. Lazzi - gags

*(...) il ricorso ai lazzi (i famosi o famigerati lazzi) (...)*¹⁰² (Zorzi 1980: 71)

Ich gehe davon aus, dass die beiden untersuchten Komödienspielarten mit den lazzi und den gags zwei jeweils für sie typische komische Mikro-Einheiten geschaffen haben. Will man beide Formen anhand dieser Gemeinsamkeit in Beziehung setzen, stellen sich folgende Fragen: Was sind lazzi und gags? Welche Funktion haben sie? Wie funktionieren sie?

⁹⁹ Das gleiche Phänomen ist es, das es Kindern möglich macht, über Zeichentrickserien wie TOM AND JERRY zu lachen, die eigentlich extrem brutal sind. Nur dadurch, dass die beiden Figuren nicht menschliche Zeichentrickfiguren sind (sondern Katze und Maus) und letztlich unverwundbar scheinen, ist es lustig, mitanzusehen, wie übel sie sich mitspielen.

¹⁰⁰ *Das Spiel bezieht so den ganzen Körper mit ein; Gesten und Bewegungen übersetzen sich in Tanzschritte, in bloße dynamische Zeichen, die ihre einheitliche Bedeutung im Rhythmus wiederfinden können, der sie verbindet.*

¹⁰¹ (...) *sie begannen mit einem Bruch: das echte Leben war dort, und sie imitierten es, indem sie mit einem Tanz begannen.*

¹⁰² (...) *der Gebrauch von lazzi (den berühmt-berühmtesten lazzi) (...)*

Das Wort „lazzo“ wird etymologisch von „l'azione“ (früher auch „l'azzione“) hergeleitet, was soviel heißt wie „Aktion“, „Handlung“. Für David Maddens Behauptung, lazzo hieße „ribbon“ („Band“) konnte ich nirgends einen Nachweis finden. Ich halte diese Übersetzung für falsch, auch wenn zwei weitere Autorenpaare sie so übernommen haben, nämlich Sobel/Francis 1977 und Green/Swan 1986. Es muss ich bei dieser merkwürdigen Annahme um eine kleine Epidemie in der englischsprachigen Forschung gehandelt haben; in der italienischen Literatur ist mir diese Bedeutung des Begriffs „lazzo“ jedenfalls nicht begegnet.

Eine kurze und griffige Definition des Phänomens lazzo bietet Konstantin Miklasevskij in seinem Standardwerk über die Commedia dell'Arte, dessen Pariser Ausgabe von 1927 übrigens Charlie Chaplin gewidmet ist:

*I lazzi, che rivestivano grandissima importanza nella commedia italiana, erano episodi a carattere fortemente comico che si inserivano nell'azione talvolta senza un rapporto diretto con questa.*¹⁰³ (Miklasevskij 1914-17: 70)

Auf die Beziehung zwischen lazzo bzw. gag und Handlung werden ich noch ausführlicher zu sprechen kommen. Die beiden anderen entscheidenden Aspekte, die Miklasevskij nennt, sind das Episodische des lazzo und sein komischer Charakter. Auch Tessari weist auf diese beiden Komponenten hin und schlägt den Bogen zu den gags, die mir den lazzi in den genannten Punkten recht verwandt zu sein scheinen:

*Questa particolarissima soluzione espressiva - a differenza del „generico“, aperto a sviluppi indefiniti (...) - è un momento scenico fine a se stesso, chiuso nella propria indifferenza giocosa, indipendente dalla favola ed inserito in essa (...), assimilabile alle moderne „gags“ comiche.*¹⁰⁴ (Tessari 1981-84: 91)

Daniel Moews kurze Aussage zum gag weist ebenfalls auf die komische Absicht und die Eigenständigkeit als szenische Einheit hin: *a gag is a basic unit of laughter, a technical term for some formulaic construction, verbal or visual, that produces a laugh.*¹⁰⁵ (Moews 1977: 19) Es handelt sich also bei beiden um eine in sich abgeschlossene szenische (oder filmische) „Aktion“, die auf einen Lacher abzielt.

Während die Possenreißer auf dem Marktplatz, bzw. die Komiker der Sennettschen Slapstick-Schule noch einen lazzo/gag nach dem nächsten zündeten, erkannten die Komiker beider Formen jeweils wenig später, dass Ökonomie und narrative Vernetzung unbedingt notwendig waren, wollte man sein Publikum nicht innerhalb kürzester Zeit langweilen. Keaton, der ein Meister der narrativen Stringenz bei seinen gags wurde, sah sich durch eigene Erfahrung in

¹⁰³ Die lazzi, die in der commedia italiana einen wichtigen Platz einnahmen, waren Episoden von besonders komischem Charakter, die sich in die Handlung einfügten, manchmal ohne direkten Bezug zu ihr zu haben.

¹⁰⁴ Diese ganz besondere Art der Darstellung, die im Unterschied zum „Versatzstück“ für unbegrenzte Entwicklungen offen ist, stellt ein szenisches Moment dar, das für sich selbst steht, in sich und in seiner eigenen spielerischen Unbekümmertheit abgeschlossen, unabhängig von der Geschichte und in diese einbezogen, vergleichbar den modernen komischen „gags“.

¹⁰⁵ Ein gag ist eine Grundeinheit der Komik, ein Fachausdruck für eine formalisierte Konstruktion, verbal oder visuell, die einen Lacher hervorruft.

seiner Sorgfalt, mit der er gags in die Handlung einbettete, bestätigt. Einer seiner teuersten gags aus THE NAVIGATOR (1924) fiel bei test screenings durch und musste herausgeschnitten werden. (Die ganze Episode findet sich im Kapitel IV.1. *Komik und Kommerz* auf S. 67) Er interpretiert das Ergebnis so:

*The other gags were accepted by audiences who saw the whole picture, because they did not interfere with my job of saving the girl. But when I directed the submarine traffic I was interrupting the rescue to do something else that couldn't help us out of the jam. (...) Some of my co-workers thought, the gag flopped because it was too intricate. But I still believe it fell dead because it showed the hero interrupting the job of saving himself and the girl.*¹⁰⁶ (Keaton 1960: 175f.)

Cremonini weist also in seiner folgenden Definition des gag über dessen Eigenständigkeit hinaus auf seine notwendige Verknüpfung mit der narrativen Ebene hin und gibt damit einen Hinweis, der, wie ich meine, auch schon für die Commedia dell'Arte in ihrer Blütezeit Gültigkeit besitzt.

*Il gag è sì una figura strutturalmente isolabile, ma compenetrata anche con la narrazione, gli ambienti, i personaggi, ecc., ossia con tutto quanto può essere definito „narrativo“ nel film.*¹⁰⁷ (Cremonini 1976a: 10f.)

Ich will versuchen, die Verknüpfung von Narration und lazzo/gag an zwei Beispielen zu veranschaulichen. In Scalas IL VECCIO GELOSO (1611) stellt die weiter oben beschriebene Szene, in der der eifersüchtige Pantalone aufgrund eines Missverständnisses den Ehebruch der eigenen Frau bewacht die isolierbare komische Episode dar, deren Höhepunkt der zweideutige Satz *Di grazia, non andate a disturbar mia moglie, la quale fa un servizio*.¹⁰⁸ ist. (Scala in: Taviani/Schino 1982: 231) Diese komische Episode ist aber im vorliegenden scenario keineswegs beliebig oder austauschbar, sie ist im Gegenteil Dreh- und Angelpunkt der Handlung (d.h. der Intrige gegen Pantalone) und Anfang vom happy ending. Pantalone wird anhand dieses lazzo am Ende des Stücks so lächerlich gemacht, dass er notgedrungen seine Frau dem jüngeren Konkurrenten überlässt.

In Buster Keatons THE GOAT (1921) gibt es einen der vielen gags, die auf einer Verwechslung basieren: ein Serienmörder soll in einem vergitterten Gefängnisraum fotografiert werden. Als ihm der Fotograf den Rücken zukehrt, belichtet der Mörder heimlich die Fotoplatte, um zu vermeiden, dass es ein potientielles Fahndungsfoto von ihm gibt. Dabei gerät natürlich Bu-

¹⁰⁶ *Die anderen Gags wurden von den Leuten, die den ganzen Film sahen, akzeptiert, weil sie direkt mit meiner Aufgabe, das Mädchen zu retten, zusammenhingen. Doch als ich den Unterwasserverkehr regelte, unterbrach ich die eigentliche Handlung und tat etwas, was uns nun wahrhaftig nicht aus der Klemme helfen konnte. (...) Einige meiner Mitarbeiter meinten, der Gag sei ein Mißerfolg, weil zu kompliziert. Aber ich glaube immer noch, daß er durchfiel, weil er den eigentlichen Handlungsablauf der Rettung von Held und Heldin unterbrach.* (aus dem Amerikanischen von Ursula von Wiese)

¹⁰⁷ *Der gag ist ja eine strukturell isolierbare Figur, die aber auch von der Narration, vom Ambiente, den Charakteren, etc. durchdrungen ist, oder von all dem, was im Film als „narrativ“ bezeichnet werden kann.*

¹⁰⁸ *Seien Sie so liebenswürdig, meine Frau nicht zu stören. Sie hat ein Geschäft zu erledigen.*

ster Keaton auf das Bild, der gerade zufällig durchs Gitterfenster hereingeschaut hat. Das Foto zeigt nun Buster hinter Gitterstäben als den vermeintlichen Mörder und wird in allen Zeitungen veröffentlicht, als der echte Killer wenig später aus dem Gefängnis ausbricht. Aus einem kleinen visuellen Verwechslungsspiel, einem gag, der mit der Zufälligkeit und der Relativität der Perspektive spielt, wird *die* Triebfeder für die ganze restliche Filmhandlung und etliche weitere gags. Später im Film z.B. steigt Buster aus einem Taxi, um sich mit einer jungen Dame zu unterhalten. Um den lästigen Taxifahrer abzuwimmeln, den er ohnehin nicht bezahlen kann, zeigt er diesem unauffällig sein „Verbrecherfoto“ in einer Zeitung, worauf dieser die Flucht ergreift, ohne weiter auf der Bezahlung des Fahrpreises zu bestehen.

Neben ihrer komischen Absicht erfüllen lazzi und gags also vielfach auch narrative Funktion, mal direkt wie in den eben genannten Beispielen, mal indirekt, indem sie Auskunft geben über die Figur, das Ambiente etc. Ein anschauliches Bild für den Platz, den lazzo und gag innerhalb des Handlungsstrangs einnehmen, gibt uns Cremonini, der den gag als Verschiebung der narrativen Linie, als Verrückung eines Stück Handlungsstrangs auf eine andere Ebene bezeichnet:

*L'intromissione del gag opera di fatto una rottura nella linea dell'azione, nel senso che sposta questa linea su un piano che non le è pertinente, ma questa rottura con spostamento è solo un fatto semantico, giacché l'azione-narrazione prosegue nel gag e proprio grazie al gag; ciò che viene alterato è la struttura verticale del segno, (...) non la sua dinamica orizzontale.*¹⁰⁹ (Cremonini 1976b: 95)

Das Außerkraftsetzen der Logik, die kurzfristige Aufhebung oder Verwechslung des Prinzips von Ursache und Wirkung, die Verwechslung von Signifikant und Signifikat bei verbalen oder visuellen Zeichen - sie alle lassen einen Kontrast entstehen, der sich überraschend auflöst. Vorbereitung, Konflikt und Auflösung vollziehen sich in einer Art narrativer Seifenblase, die beim Zerplatzen eine weitere freisetzt oder zurück zum romantischen Handlungsgerüst führt.

An einigen Beispielen möchte ich die eben genannten „Funktionsweisen“ von gags und lazzi zu demonstrieren versuchen und, wenn auch nur exemplarisch, auf ihre Ähnlichkeit hinweisen. Eine beliebte Technik des lazzo ist es z.B., Missverständnisse komisch zu nutzen: Pulcinella wird von seinem Herrn aufgefordert, jemanden zu rufen. Als Pulcinella zu leise ruft, mahnt er ihn, lauter (più alto) zu rufen. „Più alto“ kann im Italienischen „lauter“ oder „höher“ bedeuten, und prompt ruft Pulcinella nun so leise wie zuvor aber mit hoher Fistelstimme, da er seinen Herrn missverstanden hat.¹¹⁰

¹⁰⁹ Das Einfügen eines gags funktioniert tatsächlich über einen Bruch des Handlungsstrangs, in dem Sinne, dass sich dieser Strang auf eine Ebene verschiebt, der dieser nicht zugehörig ist. Aber dieser Bruch mit gleichzeitiger Verschiebung ist nur eine semantische Tatsache, weil sich die Handlung gerade im gag und dank des gags vollzieht; das, was verändert wird ist die vertikale Struktur des Zeichens, (...) nicht seine horizontale Dynamik.

¹¹⁰ Dieses Beispiel stammt aus einer Liste von lazzi, die P.D. Placido Adriani di Lucca 1734 aufzeichnete und die in der Biblioteca Comunale „Augusta“ in Perugia aufbewahrt ist. Sie ist u.a. in Hallar 1977 (auf Dänisch) und in Petraccone 1927 zu finden. Der genannte lazzo findet sich in Petraccone 1927: 268)

Komische Missverständnisse dieser Art finden sich auch bei den gags reichlich. Auch hier liegt der komischen Einheit die inkongruente Auflösung eines Kontrastes zugrunde.¹¹¹ So z.B., wenn Johnny Grays (Keaton) Verlobte in *THE GENERAL* (1926) beim Heizen der Lokomotive ein Stück Holz mit einem Astloch für untauglich hält und vom Zug wirft. Der Kontrast entsteht zwischen dem ästhetischen Anspruch, den sie an das Stück Holz hat und seinem eigentlichen Verwendungszweck. Sie missversteht die Situation und löst sie inkongruent auf, indem sie das Holz „von Bord“ wirft.

Wie ich im Kapitel II über die Komik schon angedeutet habe, stellen Verwechslung und Verwandlung zwei der beliebtesten Motive der Komik von *Commedia dell'Arte* und *Silent Slapstick Comedy* dar. Natürlich beherrschen auch sie die komischen Mikrostrukturen: lazzi und gags:

*Their underlying structure is a confusion of one thing with another as when he makes rolls and forks behave like legs and feet in THE GOLD RUSH. These kinds of gags have been called „transformation gags“, „metamorphosis gags“ and „visual puns“.*¹¹² (Kamin 1984: 37)

Für diese Art von gag oder lazzo gibt es in Strehlers *ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI* (1957) ein schönes Beispiel: Arlecchino diskutiert angeregt die Reihenfolge des Menus für seine beiden Herren mit dem Koch. Zu Demonstrationszwecken „verwandelt“ er einen ihm anvertrauten Wechsel in viele kleine Papierkügelchen, die jeweils für einen Gang stehen und nun von den beiden hin- und hergeschoben werden. Dabei beinhaltet dieser lazzo nicht nur die fatal-komische Transformation eines Wertpapiers in wertlose Papierbälle, sondern schließt am Ende ironischerweise durch Arlecchinos Unverständnis eine Kette von Metaphern wieder sinnvoll zusammen: der Wechsel „bedeutet“ Münzgeld, das wiederum für Unterkunft und Logis gedacht ist. Indem Arlecchino den Wechsel zerreißt und mit seinen Teilen die Gänge eines Menus symbolisiert, vollzieht sich ein Kurzschluss, bei dem am Ende wieder Papier Essen bedeutet.

Einen ähnlich gearteten Gag finden wir in Keatons *COPS* (1922): in Ermangelung eines „Blinkers“ streckt Keaton, der auf einem Fuhrwerk fährt, seinen Arm beim Abbiegen zur Seite. Als dabei ein Hund nach seiner Hand schnappt, baut er sich aus einer Grätsche (oder Harlekinschere) und einem Boxhandschuh einen ausfahrbaren „Blinker“. Dabei erfüllt der Boxhandschuh in einem völlig verwandelten Zusammenhang eine seiner ursprünglichen Funktionen, nämlich die Hand zu schützen. Keaton nimmt aber noch eine weitere Verwandlung vor, als er mit dem Boxhandschuhfahrtrichtungsanzeiger aus Versehen einen Verkehrspolizisten niederschlägt und den Handschuh damit vollends wieder in seinem eigentlichen Sinne als Kampfsportgerät verwendet.

¹¹¹ Ich beziehe mich hierbei auf Cremoninis Definition: *Il gag può quindi essere definito come una unità strutturale in cui avviene la liberazione incongrua di un contrasto.* (Cremonini 1976a: 11) *(Der gag kann folglich als strukturelle Einheit definiert werden, in der die inkongruente Auflösung eines Kontrastes herbeigeführt wird.)*

¹¹² *Die zugrundeliegende Struktur ist die Verwechslung von einem Ding mit einem anderen, wie wenn sich in THE GOLD RUSH Brötchen und Gabeln benehmen wie Beine und Füße. Diese Art von gags wurden „Verwandlungsgags“, „Metamorphosegags“ und „visuelle Wortspiele“ genannt.*

Ein Ding, eine Situation, eine Person wird zu einer anderen oder wird für eine andere gehalten, und der entstandene Gegensatz wird überraschend aufgelöst: das ist ein Grundmotiv, das vielen lazzi und vielen gags zugrundeliegt und die beiden verbindet. Es ließen sich für beide Formen auch noch unzählige weitere Beispiele für diese Art von lazzi und gags finden; ich will es bei den genannten belassen und für weitere Referenz auf Dan Kamins minutiöse und systematische Analyse Chaplinscher Verwechslungs- und Verwandlungsgags in Kamin 1984 (Kapitel „The Magician“), sowie auf Sylvain Du Pasquiers Aufsatz „Le gags de Buster Keaton“ (Du Pasquier 1970) und Mel Gordons Lazzi: the comic routines of the commedia dell'arte, (Lazzi: die komischen Einlagen der Commedia dell'Arte, New York 1983) hinweisen.

Natürlich gibt es auch eine ganze Reihe von Unterschieden zwischen lazzi und gags; das liegt schon in der Natur der verschiedenen Medien, über die sie sich transportieren. So spielen Wortspiele in der Commedia eine wichtige Rolle, die in den Comedies nur in wenigen Zwischentiteln auftauchen. Umgekehrt entstehen manche Filmgags erst durch die technischen Möglichkeiten des neuen Mediums, wie etwa die Schwierigkeiten, die Buster Keaton bekommt, als er sich in SHERLOCK JR. (1924) in einen laufenden Film hineinräumt und mit ständig wechselnden Szenerien zu kämpfen hat. Ein letzter, zwar banaler aber maßgeblicher Unterschied besteht in der pragmatischen Funktion der lazzi für eine reibungslose Aufführung. Die lazzi waren sozusagen szenische „Joker“, die die comici ausspielen konnten, wenn jemand seinen Auftritt verpasst hatte, eine Szene abrupt beendet werden musste oder sonst irgendwie vom manchmal knirschenden „Räderwerk“ der Vorstellung abgelenkt werden sollte. Marianne Hallar verdeutlicht dies in folgendem Zitat:

Den mest iøjnefaldende og den mest praktiske dramatiske funktion lazzi har, er at rydde scenen. Når en figur bærer en anden ud, bliver scenen tømt på en komisk måde, parat til ny entré af andre personer. Når et slagsmål ender med at nogle jager andre op ad kulissegaden, er samme formål for øje.¹¹³ (Hallar 1977: 141)

Insgesamt scheint mir auffällig, wie sehr sich lazzi und gags in ihrer Funktion und Gestalt ähneln. Auch haben die gags durchaus eine vergleichbare Entwicklung durchgemacht wie die lazzi, indem sie von komischen Selbstläufern zu raffinierteren narrativen Binneneinheiten wurden. Das Können der Komiker und die Ansprüche ihres Publikums entwickelten sich in beiden Formen schnell weiter und führten offensichtlich zu vergleichbaren Erkenntnissen für die Produktion und Form der jeweiligen Komödien.

¹¹³ Die einleuchtendste und praktischste dramatische Funktion der lazzi ist es, die Bühne leerzufegen. Wenn eine Figur eine andere rausträgt, wird die Bühne auf eine komische Art und Weise geleert, und ist bereit für den Auftritt anderer Figuren. Wenn eine Prügelei damit endet, dass einer den anderen in die Bühnengasse jagt, geschieht dies zum selben Zweck. (Übersetzung mit Hilfe von Lene Greve Kle-mensen)

III.2.5. Intertextualität

(...) *l'uso dei cosiddetti „generici“ (repertori di luoghi, battute e monologhi da mandare a mente) (...)*¹¹⁴ (Zorzi 1980: 71)

Für Inhalt, Form und Wirkungsweise sowohl der Commedia dell'Arte als auch der Silent Slapstick Comedy spielen Stereotypenstrukturen und Invariantenbildung (im Sinne von: Wuss 1992) eine große Rolle. Beide Formen der Komödie haben sich sozusagen ihr eigenes Genre geschaffen und spielen fortan mit dem konnotativen Wissen des Zuschauers und seinen Erwartungshaltungen. Dabei möchte ich beide in doppelter Hinsicht als intertextuell bezeichnen. Zum einen nehmen sie jeweils auf sich selbst Bezug, da sie ja mit feststehender Figurenkonstellation und immer wiederkehrenden Situationen spielen, zum anderen zitieren oder karikieren sie andere Genres oder Quellen. Dabei erzeugen sie Erwartungen beim Zuschauer, gewissermaßen Vorfreude auf bestimmte komische Elemente. Diese Erwartungen können nun geschickt von den Komikern bedient, übertroffen oder komisch-überraschend „enttäuscht“ werden.

Auf die „akkumulative Methode“ im Umgang von Commedia und Comedy mit ihren Figuren als intertextuelles Spiel habe ich im Kapitel III.1.1. *Handlung und Figuren* schon hingewiesen. An zwei anderen Beispielen möchte ich auf weitere Formen intertextuellen Spiels mit Invarianten hinweisen.

Eines von Buster Keatons Markenzeichen, der flache Hut, benutzt er selbst in einigen Filmen mit einem Augenzwinkern, das man nur bemerkt, wenn man den Hut schon in früheren Filmen als sein Kennzeichen wahrgenommen hat. Die letzte Einstellung von COPS (1922) zeigt einen Grabstein mit eben jenem schrägsitzenden Hut darauf. Sie symbolisiert aber nicht nur das tragische Ende von Keatons Figur, die sich, von ihrer Angebeteten verschmäht, den wütenden Polizisten „zum Fraß vorgeworfen“ hat, sondern auch den schwarzen Humor Keatons, der den Zuschauern ein happy ending verweigert. Demonstrativ sind im letzten Bild des Films der Komiker (repräsentiert durch seinen intertextuell codifizierten Hut) und der Tod (repräsentiert durch das allgemeinverständliche Symbol des Grabsteins) vereint.

Im sechs Jahre später entstandenen STEAMBOAT BILL JR. (1928) gibt es erneut eine selbstironische Reverenz an die eigene Ikone. Buster tritt am Anfang des Films mit Schnurrbärtchen und französischem Barett auf und muss von seinem Vater Steamboat Bill erst einmal zurecht gestutzt werden. Der Bart wird abgeschnitten, und ein neuer Hut soll her. In einer langen Sequenz in einem Hutgeschäft probiert Buster zig Hüte auf, einer lächerlicher als der nächste. Doch der einzige, den er sich sofort wieder vom Kopf reißt, bevor sein Vater ihn sehen kann, ist genau das flache Modell, das wir schon in vielen seinen Filmen an ihm kennengelernt haben. Die ganze Szenenfolge beschreibt also nicht nur, wie ein Vater seinen etwas Dandyartigen Sohn neu ausstattet, sondern ist darüber hinaus ein Spiel mit den intertextuell codierten Erwartungen des Zuschauers an die Ikone Buster Keaton.

¹¹⁴ (...) *der Gebrauch der sogenannten „Versatzstücke“ (ein Repertoire aus Schauplätzen sowie Sprüchen und Monologen zum Auswendiglernen) (...)*

Für diese Art von Codes finden sich in beiden Formen noch viele weitere Beispiele, in denen ein Gegenstand, eine Geste, eine Eigenschaft, eine Grimasse, eine wiederkehrende Situation zu einem roten Faden wird, der in vielen Variationen dem Zuschauer unterhaltsame Wiedererkennungseffekte beschert. Die vielen Verwandlungen von Charlies Stöckchen, der ewige Hunger des Arlecchino, Keatons Weltfremdheit, der obsessive Einsatz von Wasser und Sahnetorten in Laurel and Hardy Filmen, die Nonsenstiraden des Dottore, die regelmäßigen Verwechslungen der Sexualpartner in den Nachtszenen der Commedia, Keatons indianerartiges Beschatten der Augen - alle diese mögen als kurze Beispiele intertextueller Invarianten dienen.

Als zweite Form intertextuellen Spiels habe ich die große Zitierfreude, die Commedia dell'Arte und Slapstick Comedy an den Tag legen, genannt. Bei der Commedia kommt das Element des literarischen Zitats, bisweilen auch der Parodie, in der Auswahl der Stoffe, vor allem aber in der Zusammensetzung der schon erwähnten generici (siehe: III.2.1 Improvisation) ins Spiel.

*La letteratura non fu quindi bandita definitivamente dal teatro dei comici italiani i quali, liberatisi dalla sua egemonia, si avvalsero tuttavia largamente dei suoi servigi.*¹¹⁵ (Miklasevskij 1914-17: 59)

Für die generici bedienten sich die vielfach literarisch gebildeten Schauspieler (einige schrieben und publizierten selber mit beachtlichen Resultaten) bei den Klassikern oder den Modeautoren ihrer Zeit.

*L'improvvisazione, che costituiva la base della loro tecnica di recitazione, implicava la perfetta tenuta a mente di un repertorio di „generici“ di ampie dimensioni e spesso di cospicuo livello letterario (i „Dialoghi“ di Platone, o il Petrarca, o il Tasso, tanto per fare degli esempi).*¹¹⁶ (Zorzi 1980: 71)

In ihren Aufführungen schwang also sozusagen der literarische Diskurs ihrer Zeit spielerisch mit. Sie stießen dabei beim gebildeten Publikum auf Konnotationen und stellten so intertextuelle Bezüge her, oft mit einigem Unterhaltungswert. Dass das nicht ganz leicht war sondern eine Kunst für sich, verdeutlicht folgendes Zitat am Beispiel der Figur des Dottore:

Die Maske des Dottore galt als schwierig. Der betreffende Schauspieler mußte ein gebildeter Mensch sein, denn nur ein Mann von Bildung war imstande, durch die Wiedergabe von Bruchstücken aus den verschiedensten Wissensgebieten komische Effekte zu erzielen. (Dshiwelegow 1958: 142f.)

¹¹⁵ Die Literatur wurde also von den italienischen Komikern nicht gänzlich vom Theater verbannt; nachdem sie sich von ihrer Vorherrschaft befreit hatten, machten sie durchaus reichlichen Gebrauch von ihren Diensten.

¹¹⁶ Die Improvisation, die die Grundlage ihrer darstellerischen Technik darstellte, verlangte es, ein Repertoire an „generici“ von großem Ausmaß und oft von beträchtlichem literarischem Niveau im Kopf zu haben (beispiels halber die „Dialoge“ des Plato, den Petrarca oder den Tasso).

Die Slapstick Comedies schöpften ihrerseits oft aus den filmischen Trends ihrer Zeit. Vor allem Buster Keaton liebte es, Genres zu zitieren oder andere Filme zu parodieren. In *THE PALEFACE* (Das Bleichgesicht, 1921) karikiert er beispielsweise den Western und führt dem Zuschauer seine eigenen stereotypen Erwartungen an dieses Genre vor. Zu Anfang des Films macht Keaton z.B. aus der klassischen Szene, in der ein Weißer am Marterpfahl sterben soll, eine Slapstick-Nummer. Buster am Marterpfahl entdeckt bald, dass dieser beweglich ist und benutzt ihn virtuos als Überkopf-Keule. Andere Filme (*THE THREE AGES*, Die drei Zeitalter, 1923; *THE GENERAL*, 1926) spielen mit Themen und Stilmitteln des großen Filmpioniers David W. Griffith.

*Fra gli autori comici del periodo del muto Keaton è probabilmente quello che più insistentemente e frequentemente ricorre alla parodia dei generi cinematografici per costruire i suoi film. Si potrebbe quasi dire che non ci sia genere hollywoodiano dell'epoca che egli non abbia parodiato o quantomeno citato.*¹¹⁷ (Provenzano 1985: 79)

Die intertextuelle Verankerung in der Kultur ihrer jeweiligen Zeit macht beide, Commedia dell'Arte und Slapstick Comedy vielschichtiger und hintergründiger und stellt zusammen mit der Virtuosität der Darstellung einen Gegenpol zu aller Banalität und Vulgarität (siehe Kapitel II.3.4.) beider Formen dar. Die Mischung aus neu und alt, aus Bekanntem und Überraschendem, aus feinsinnigen Anspielungen und deftigem Humor kennzeichnet so die herausragenden Errungenschaften von Commedia und Comedy und garantiert ihren Nachruhm bzw. ihre anhaltende Popularität.

Ein letzter Aspekt der Intertextualität beider Formen führt uns zum nächsten Kapitel, zu den karnevalistischen Elementen, die die Commedia bestimmten und sich auch in den Slapstick Comedies noch hinreichend finden lassen. Bezugnehmend auf Bachtins karnevalistische Theorie, weist uns Greiner auf den Zusammenhang von Karneval und intertextueller Praxis hin:

III.2.6. Karnevalistisches

Komik im Sinne des Karnevalistischen gründet in einer Zeichenpraxis, die in dem einen Text andere Texte erklingen läßt, um derart die etablierte Hierarchie der Literatursprache aufzubrechen durch das Chaos der lebendigen Rede. (Greiner 1992: 114)

Wir haben es also bei der Commedia auf zwei Ebenen mit dem für den Karneval ausschlaggebenden „Aufbrechen etablierter Hierarchien“ zu tun: zum einen setzen die comici in der Produktion ihrer Komödien die etablierte Vormachtstellung des Textes außer Kraft, zum anderen werden innerhalb der „Stücke“ alle nur denkbaren gesellschaftlichen Normen auf den

¹¹⁷ *Unter den Komikern der Stummfilmzeit ist Keaton vermutlich derjenige, der am nachdrücklichsten und häufigsten für seine Filme auf die Parodie filmischer Genres zurückgreift. Man könnte beinahe sagen, dass es kein Hollywood-Genre dieser Epoche gibt, dass er nicht parodiert oder wenigstens zitiert hätte.*

Kopf gestellt. Exzentrisches, Mesalliance, Profanation, Ehebruch, Entmachtung des Todes sind nur einige der Elemente, die die Commedia als karnevalistisches Erbe mit sich führt (siehe: Greiner 1992: 112).

In Scalas *IL MARITO* (1611) beispielsweise wird der Diener Pedrolino zum Herrn, indem er eine Intrige anzettelt, bei der nur noch er alle Fäden in der Hand behält. Die Amme Franceschina stellt die Normen gleich dreimal auf den Kopf: sie gilt als tot, kehrt aber unerkannt und lebendig wieder und hat in ihrer neuen Rolle als Edelmann Cornelio nicht nur den Tod sondern auch noch Natur und Gesellschaft besiegt, indem sie Geschlecht und gesellschaftlichen Stand gewechselt hat. Wie im Karneval sind dies natürlich alles nur scheinbare, äußerliche Verkehungen, die sich nach dem Gelingen der Intrige wieder auflösen.

Indem die Commedia Hierarchien, Normen und Werte zugunsten der Komik und der Erotik auf den Kopf stellt, macht sie sich das Befreiende, Hedonistische des Karnevals zu eigen. Durch den großen und anhaltenden Zuspruch eines breiten, größtenteils mittellosen Publikums kommt ihr dadurch natürlich auch politische Relevanz zu. Ob sich von dieser politischen Relevanz allerdings auf politische Intentionen seitens der comici schließen läßt, möchte ich nach wie vor in Frage stellen.

Auch die Slapstick Comedy erkannte die Popularität der karnevalistischen Umkehrung von Normen und machte von dieser Erkenntnis ausgiebig Gebrauch. Buster Keaton verkehrt in seinen Filmen besonders häufig die psychosoziale Stellung seiner Figur: der Schwache wird stark (*STEAMBOAT BILL JR.*, 1928), der Weltfremde lebensstüchtig (*THE NAVIGATOR*, 1924), der Geistesmensch sportlich (*COLLEGE*, 1927), der Träumer zum Helden (*SHERLOCK JR.*, 1924).

Charlie Chaplin macht ebenfalls gern die Welt in seinen Filmen vorübergehend zur verkehrten Welt. Im eingangs schon erwähnten *THE COUNT* (1916) wechselt Charlie gleich zweimal die gesellschaftliche Position: seine (äußerliche) Verwandlung zum Grafen macht ihn vom Armen zum Reichen und gleichzeitig zum Herrn seines Meisters, den Charlie geschickt als seinen Sekretär vorgestellt hat. Er stellt hier durch eine kleine Verwechslung eine Ordnung an Besitz- und Machtverhältnissen auf den Kopf, die aber auch eben so schnell wieder hergestellt ist. In seinen späteren Filmen verschwindet die *spielerische* Verkehrung der Welt durch die politische Intention, den moralischen Zeigefinger Chaplins. So ist die drastischste Verkehrung, die in *THE GREAT DICTATOR* (*Der Große Diktator*, 1940) einen jüdischen Ghetto-Friseur zum Diktator einer Weltmacht macht, nicht spielerisch-hedonistische Befreiung, sondern Vehikel für den Appell zum Weltfrieden.

IV. Versuch einer Deutung

IV.1. Komik und Kommerz

IV.1.1. The Missing Link?

In den einzelnen Kapiteln dieser Arbeit habe ich versucht, Elemente, die die Commedia dell'Arte ausmachen, auch in der Silent Slapstick Comedy aufzuspüren. Dabei hat mich die Frage, worauf sich die vielen Parallelen zurückführen lassen, immer wieder auf den kommerziellen Aspekt beider Phänomene gestoßen. Ich möchte also nun die anfangs aufgeworfene These weiterverfolgen, die entscheidende Verbindung zwischen Commedia und Comedy sei, dass sie als kommerzielle Unternehmungen trotz weitreichender Unterschiede auf prinzipiell gleiche Erfolgsrezepte in Sachen Komik gestoßen sind. So kann ich ihre Wurzeln als unternehmerische Phänomene im Auge behalten und der Pragmatik vieler Elemente und Techniken, in denen sie sich ähneln, Rechnung tragen. Eine Pragmatik, wie sie z.B. in folgendem Zitat von Charlie Chaplin zum Ausdruck kommt:

There is no mystery connected with „making people laugh.“ All I have ever done is to keep my eyes open and my brain alert for any facts and incidents that I could use in my business. I have studied human nature, because without a knowledge of it I could not do my work. And (...) a knowledge of human nature is at the foundation of almost all success.¹¹⁸ (Charlie Chaplin: „What People Laugh At“, zitiert in: McCaffrey 1971: 54)

Chaplin spricht bezeichnenderweise in diesem frühen Stadium seiner künstlerischen Laufbahn von „work“, „business“ und „success“ und nicht etwa von „art“. Auch wenn er später, stimuliert von sich überschlagenden Kritiken, gerne selbst eine philosophisch-künstlerische Bewertung seiner Arbeit betrieb, stand doch am Anfang die Motivation, Geld zu verdienen. *In der ersten Zeit war mir einzig und allein daran gelegen, eine Stelle zu bekommen (...) Ich wollte fünfzig Dollar die Woche verdienen*, soll Chaplin einmal über seine Anfänge bei Mack Sennetts Keystone-Studios gesagt haben. (zitiert in: Robert Payne Der große Charlie, Frankfurt am Main 1979, S. 46) Man darf, meine ich, die Filme von Charlie Chaplin und Buster Keaton sowie die Bühnenkunst Flaminio Scalas und Isabella Andreinis, dennoch zweifellos als „Kunst“ bezeichnen, wenn man nicht vergisst, dass die Basis ihres Schaffens die Ausübung ihrer Zunft war, deren jeweilige Unterhaltungsprodukte sie erst als herausragende Protagonisten durch individuelle Meisterschaft und Genius zu Kunst werden ließen.

¹¹⁸ *Es ist kein Geheimnis damit verbunden, wie man Leute zum Lachen bringt. Alles was ich getan habe, war, meine Augen offen und meinen Geist wach zu halten für alle Tatsachen und Begebenheiten, die ich in meinem Beruf gebrauchen konnte. Ich habe die menschliche Natur studiert, da ich, ohne sie zu kennen, nicht arbeiten könnte. Und eine Kenntnis der menschlichen Natur ist die Grundlage beinahe all meines Erfolges.*

IV.1.2. „Produkt“ Komödie

Ich möchte nun etwas genauer auf die Bedeutung des kommerziellen Aspekts für Commedia und Slapstick Comedy eingehen und dabei sozusagen nicht das „Werk“ Komödie sondern das „Produkt“ Komödie in den Vordergrund stellen. Es mag stimmen, wie William Paul behauptet, dass Geld und darstellende Künste ganz allgemein schon immer eng miteinander verwoben waren: *For most of the performing arts, money is at least the spur if not driving engine of the art.*¹¹⁹ (Paul 1991: 110) In unseren besonderen beiden Fällen ist diese Behauptung jedenfalls sicher leichter zu verifizieren, als z.B. an der griechischen Tragödie oder der Nouvelle Vague.

Schon ihrer jeweiligen Herkunft nach stammten beide, comici und comedians, aus dem Umfeld des Schaugeschäfts. Die Commedia musste sich zunächst zwischen all den anderen Attraktionen des Marktplatzes behaupten, wo Scharlatane, Quacksalber, Jokulatoren und Artisten um die Aufmerksamkeit der Menge buhlten. Auch die meisten Slapstick Komiker kamen aus dem professionellen Schaugeschäft. Buster Keaton z.B. wurde geboren, als seine Eltern gerade mit Harry Houdini in einer Medicine Show unterwegs waren. Ab seinem vierten Lebensjahr stand er dann mit ihnen auf der Bühne (The Three Keatons). Die Verbindung von Bühne und Geschäft, die ihre jeweiligen Vorläufer kennzeichnete, blieb ein entscheidender Faktor für beide Formen selbst.

Als eines der wichtigsten Kriterien, das die Commedia dell'Arte ausmacht, wird immer wieder das erste Auftreten des Berufsschauspielertums genannt.¹²⁰ Die comici dell'Arte waren die ersten, die für Geld Theater spielten. Sie spielten für freiwillige Spenden, wie sie auf den Plätzen üblich waren, sie spielten für finanzielle Unterstützung und Patronage durch einen Fürsten an dessen Hof und sie spielten für Eintrittsgelder, die sie in ihren festen Häusern und Theatern verlangen konnten.¹²¹ Dabei schulten sie sich gleichzeitig im Theaterspielen und darin, davon auch leben zu können: in Tristano Martinelli z.B., der als einer der ersten Arlecchino-Darsteller gilt, verbindet sich *il comico geniale (...) con l'abile mercante e amministratore di se stesso, la tecnica recitativa con quella pubblicitaria.*¹²² (Burattelli/Landolfi/ Zinanni 1993, Bd. 1: 350)

¹¹⁹ Für die meisten darstellenden Künste, ist das Geld mindestens der Ansporn, wenn nicht der Antriebsmotor der Kunst.

¹²⁰ Z.B. von Lodvico Zorzi: *Questo è il dato fondamentale che preme di mettere in rilievo quando si parla di Commedia dell'Arte: la nascita, e poi la costante presenza sui palcoscenici, dell'attore di mestiere.* (Zorzi 1980: 71)

(Das ist der grundlegende Anhaltspunkt, den es hervorzuheben gilt, wenn man von der Commedia dell'Arte spricht: die Geburt des Berufsschauspielers und seine fortwährende Präsenz auf der Bühne.)

¹²¹ Institutionalisierte Theater hatten sich für die comici Ende des 16. Jahrhunderts durchgesetzt und waren vor allem den Repräsentanten der Kirche ein Dorn im Auge. So ließ z.B. Papst Innozenz XII das soeben erst prächtig renovierte Römer Theater Tordinona im Jahre 1697 komplett abreißen. Es wurde allerdings im folgenden Jahrhundert wieder aufgebaut. (Siehe: Carandini 1990)

¹²² ...der geniale Komiker mit dem geschickten Kaufmann und Selbstverwalter, vereint sich schau-spielerische Technik mit der der Werbung.

Das heisst auch, dass Michail Bachtins Begriff von der *Sprache des Marktplatzes* (Titel des zweiten Kapitels von Bachtin 1965: 187), die für ihn Bestandteil der Volkskultur Komik ist, die Phänomene Commedia dell'Arte und, wie wir sehen werden, Slapstick Comedy nur unzureichend umfasst. Beide waren universal-kulturelle Erscheinungen, die vor keinem Stand, keiner Gesellschaftsschicht Halt machten und sich das finanziell auch gar nicht hätten leisten können.

Die Aufführungen der comici und die Filme der comedians sind immer Ausdruck von zweierlei: dem Gestaltungswillen eines einzelnen oder mehrerer professioneller Komiker, sowie der Wechselwirkung von Angebot und Nachfrage des Publikums.

Bei den comici war die Theaterform ideal für ein unmittelbares Reagieren auf die Wünsche der Zuschauer: durch die Technik der Improvisation waren sie sehr flexibel, ihre Komödien auf ihr jeweiliges Publikum abzustimmen. Waren sie unterwegs, informierten sie sich vor der ersten Aufführung in einer neuen Stadt über lokale Eigenheiten, die sie in ihr Spiel einfließen lassen konnten. Zusätzlich bekamen sie Abend für Abend durch die Reaktionen des Publikums direkte Rückmeldung über den Erfolg ihrer Bemühungen. Diese Rückmeldung bestimmte nachhaltig die nächsten Aufführungen mit:

Tutto ciò che era inutile, tedioso, che non piaceva più, doveva essere spietatamente eliminato, mentre tutto quello che contribuiva ad accrescere l'interesse per lo spettacolo veniva subito incamerato, si trattasse di una novità o di un'anticaglia.¹²³
(Miklasevskij 1914-17: 32)

Auch bei den Slapstick-Komikern gab es diese Wechselwirkung, und die meisten von ihnen legten großen Wert auf das feedback des Publikums, trotz des fundamentalen Unterschieds, dass die comedians sich über die Reaktionen nur mittelbar informieren konnten. Sie nutzten dafür vornehmlich zwei Kanäle, die das unmittelbare Erleben des Publikums, das den comici vergönnt war, zwar nicht ersetzen konnten, aber ähnliche Funktionen erfüllten.

Erstens waren eine Erfassung und Auswertung des, zumindest finanziellen, Erfolgs eines Films über ein weltweites Verleihnetz und die modernen Kommunikationsmittel schnell und repräsentativ möglich. Dazu gehörten ebenfalls die Massenmedien mit ihren Kritikern, die, auch wenn man von einer gewissen Eigendynamik des Feuilletons ausgeht, Rückschlüsse auf die künstlerisch-ästhetische Akzeptanz des Films zuließen. Wenn auch die Reaktionen einer Vielzahl von Menschen auf diesen Wegen eingefangen werden konnten, hatten Massenmedien und Statistiken doch zwei erhebliche Nachteile: gerade bei der finanziellen Auswertung fielen jegliche Details unter den Tisch. Welche Szene, welcher gag, welcher Darsteller hatte am besten gefallen? Welcher weniger? - darauf gaben die Zuschauerzahlen keine Antwort. Außerdem kamen sie für den jeweiligen Film im Grunde zu spät, nämlich im Nachhinein. Bei erheblichen Misserfolgen konnte es zwar schon einmal vorkommen, dass ein Film noch kurz-

¹²³ *All das, was unnütz, langweilig war, was nicht mehr gefiel, musste unerbittlich ausgemerzt werden, während alles, was dazu beitrug, das Interesse für die Vorstellung zu vergrößern, sofort eingebaut wurde, ob es sich nun um etwas Neues oder um einen alten Hut handelte.*

fristig umgeschnitten wurde und dann in verschiedenen Versionen an Ost- und Westküste kursierte, aber befriedigend war diese Vorgehensweise nicht.

Die Komiker verließen sich also mehr auf den zweiten Kanal des feedbacks, der direkter, früher und genauer war: die test screenings. Alle drei Erfolgskomiker der Slapstick-Ära, Chaplin, Keaton und Lloyd, waren bekannt dafür, großen Wert auf die Erfahrung direkter Reaktionen ihrer Zuschauer in den test screenings zu legen. Am stärksten machte wohl Harold Lloyd von diesem Mittel Gebrauch und schickte seine Filme durch unzählige test screenings, bevor er sie auf den Markt brachte. Nicht zufällig war er finanziell der mit Abstand erfolgreichste Komiker der Stummfilmzeit.¹²⁴ Aber auch Buster Keaton, der weniger publikumswirksame Filme drehte und dessen „Lieblingskind“ THE GENERAL (1926) ein Flop an der Kasse und in den Medien wurde (er gilt heute als sein Meisterwerk), schenkte den test screenings große Beachtung. Das lässt sich daran ablesen, dass er einen seiner teuersten gags für THE NAVIGATOR (1924), auf den er sehr stolz war, nach dem Misserfolg in mehreren test screenings kurzerhand wieder herausschnitt. (wie erwähnt in Kapitel III.2.4. *Lazzi - gags*)

After we figured it out, I had the property department construct 1200 rubber fish each fourteen to fifteen inches long. These were suspended on thin strings the audience couldn't see. We used a big machine that looked like a newspaper printing press to revolve them in front of the camera. The effect we got was that of a large school of fish passing by in a steady stream. One big fish came up but couldn't get through the school. To solve this problem I pick up a starfish that is clinging to a rock, attach it to my chest, and start directing the piscatorial traffic like a submarine traffic cop. (...) In my opinion this was as good a sight gag as ever I had, and it is still my favourite. When we put it in the trailer, announcing THE NAVIGATOR as a coming attraction, the audience howled. But when we previewed the whole picture at Long Beach it brought not a titter. The same thing happened when we tried THE NAVIGATOR out in theatres in Riverside and a couple of other nearby towns. (...) I threw the gag out. There was nothing else to do.¹²⁵ (Keaton 1960: 175f.)

Ein letzter Aspekt, der wesentlich mit der Vermarktung der Commedia zusammenhängt, ist die, von der Kirche stets heftig angefochtene, Präsenz der Frau auf der Bühne. Ihr Erscheinen auf den Bühnen Europas bedeutete eine Revolution. Körperlichkeit, Erotik, weibliche Sexualität wurden mit einem Mal öffentlich, manifestierten und behaupteten sich. Der weibliche

¹²⁴ *Lloyd was not only the most popular comedian but the greatest box-office attraction of the period.* (Koszarski 1990: 179) (*Lloyd war nicht nur der beliebteste Komiker sondern auch der größte Kassen-schlager der [Stummfilm-] Zeit.*)

¹²⁵ *Nachdem wir ihn ausgearbeitet hatten, konstruierten die Techniker 1200 Gummifische von ungefähr vierzig Zentimeter Länge. Sie wurden an dünnen Fäden aufgehängt, die die Zuschauer nicht sehen konnten. Wir benutzten eine große Maschine, die wie eine Zeitungspress aussah, um die Fische vor der Kamera so zu bewegen, daß es wirkte, als zöge eine ganze Schule von Fischen in einem endlosen Zug vorbei. Sie versperren einem großen Fisch den Weg. Um ihm zu helfen, nehme ich einen Seestern von einem Felsen, hefte ihn mir als Sheriffstern an die Brust und dirigiere den Fischverkehr wie ein Unterwasserpolizist. (...) Meiner Ansicht nach war das der beste Gag, den ich jemals gemacht hatte. Als wir die Sequenz im Werbevorspann laufen ließen, bogen sich die Zuschauer vor Lachen. Doch als wir den Film in Long Beach erstmals zeigten, verzog niemand auch nur eine Miene. Das gleiche geschah, als wir den NAVIGATOR in Riverside und noch zwei anderen Städten der Umgebung im Kino erprobten. (...) Ich schnitt den Gag heraus. Es blieb mir nichts anderes übrig.* (aus dem Amerikanischen von Ursula von Wiese)

Körper als Objekt des Schauens stellte folgerichtig *den* Stein des Anstoßes für die Vertreter der Kirche dar.¹²⁶ Ihre Präsenz machte das Theater für die Kirche zu dem, was Antonio Seneca 1597 in seinem Pamphlet „De comicis spectaculis tollendis“ („Vom Verbot der Komödien“) so verteufelt:

Chrysostomus quidem Theatrum vocat: „malae cupidinis inductionem, adulterii meditationem, intemperantiae scholam, turpitudinis exhortationem, luxuriae officinam, publicum incontinentiae et fornicatoris gymnasium et cathedram pestilentiae, impudicitiae orchestram Babilonicam fornacem, in qui tamen qui comburuntur, comburi non sentiunt, Daemonum solemnitates, pessimum locum, pluriorumque malorum plenum“.¹²⁷ (zitiert in: Taviani 1969: 112)

Die comici ihrerseits waren sich des Rufes, den die Frauen ihrer compagnie genossen, durchaus bewusst. Sie verwandelten die moralischen Anfechtungen jedoch wiederum in Komik. So dreht sich z.B. Scalas scenario *IL RITRATTO* (Das Portrait, 1611) um die Intrigen einer ruchlosen Komödiantin, Vittoria, die sich ihrer Wirkung sicher ist: sie selbst sagt im dritten Akt triumphierend: *Dove arrivano compagnie di comedianti, le donne maritate il più delle volte stanno a bocca secca*.¹²⁸ (Scala, zitiert in: Petraccone 1927: 318)

Die comici waren sich der Kritik wohl bewusst hatten aber längst erkannt, dass ihre theatrale Neuerung einer der Publikumsmagneten war. Die Frauen spielten die Frauenrollen natürlich viel überzeugender und glaubhafter als die bis dahin üblichen Knaben, und die vielen Liebesverwicklungen auf der Bühne, die oft alles andere als platonisch waren, begaben sich nicht der Gefahr, unfreiwillig komisch zu sein. Vor allem aber hatten die comici den Zusammenhang zwischen Erotik und finanziellem Erfolg erkannt und bedienten ihn nun in einem Maße, dem die Stummfilm-Komiker später weit zurückstanden.

Si noti al margine che la pazzia era un mezzo scenico spesso usato dai comici per far spogliare in scena con qualche plausibilità drammaturgica le belle attrici; e proprio la prima compagnia dei Gelosi, secondo quanto scrive Pierre de l'Estoile, utilizzò come strumento di successo il sex-appeal delle attrici (...).¹²⁹ (Feruccio Marotti: „La figura di Flaminio Scala“, in: Mariti 1980: 23)

In den Stummfilm-Komödien spielt hingegen Sex-Appeal nur eine untergeordnete Rolle. Bei Buster Keaton etwa wird Weiblichkeit meist nur marginal verhandelt, rückt sie in den Vor-

¹²⁶ Dazu schreibt Ferdinando Taviani: *La donna in palcoscenico, quindi, che è uno degli argomenti intorno a cui si accende con più veemenza la polemica contro il teatro.* (Taviani 1969: XC) (*Die Frau auf der Bühne ist eines der Themen, an dem sich mit größter Vehemenz die Polemik gegen das Theater entzündet.*)

¹²⁷ Chrysostomus freilich nennt das Theater: „Hinführung zu schädlicher Begierde, Vorbereitung auf den Ehebruch, Schule der Zügellosigkeit, Ermunterung zur Unsittlichkeit, Werkstatt der Verschwendungssucht, öffentliche Schule der Inkontinenz und Begattung und Sitz der Seuche, Orchester der Unzucht, Babylonischer Brennofen, in dem jene, die es nicht bemerken, dennoch brennen werden, Fest der Dämonen, schlechtesten Ort, voll des meisten Übels.“

¹²⁸ *Wo die Komikertruppen ankommen, gehen die verheirateten Frauen in aller Regel leer aus.*

¹²⁹ *Es sei am Rande bemerkt, dass der Wahnsinn ein szenisches Mittel war, das von den Komikern oft dazu benutzt wurde, dass die schönen Schauspielerinnen sich mit einiger dramaturgischer Plausibilität auf der Bühne entkleiden konnten; schon die erste Gelosi-Truppe, nach dem, was Pierre de L'Estoile schreibt, benutzte den Sex-appeal der Schauspielerinnen als Erfolgsinstrument (...).*

dergrund (SEVEN CHANCES, 1925), wirken seine Filme bisweilen geradezu misogyn. Am ehesten hatte Mack Sennett den möglichen Werbeeffekt weiblicher Erotik für seine Keystone Comedies entdeckt.

The „Follies“ of course, became an institution, and once and for all popularized the notion that a line of pretty girls in bathing costumes would immediately ensure the success of anything they appeared in - a fact Mack Sennett was to exploit later.¹³⁰ (Sobel/Francis 1977: 99)

Mack Sennetts „Bathing Beauties“ hatten jedoch in ihrer Funktion nicht erst die „Follies“ als Vorläufer, sondern im Grunde schon die Schauspielerinnen, Sängerinnen und Tänzerinnen der Commedia dell'Arte. Der entscheidende Unterschied ist dabei, dass die Commedia ihre weiblichen Darsteller nicht auf ihre Rolle als Publikumsmagnet beschränkte; ihnen kam, anders als den „Bathing Beauties“, ebenso große theatralische Bedeutung zu, wie ihren männlichen Kollegen. Das ist hingegen bei den Slapstick Comedies nie der Fall. Sie sind, vielleicht aus der Tradition der Music-Hall heraus, immer auf einen oder mehrere männliche komische Darsteller zentriert.

Die Beziehung zum zahlenden Publikum scheint mir also insgesamt gesehen für die Komiker von Commedia und Slapstick Comedy von essentieller und existenzieller Bedeutung gewesen zu sein. All die untersuchten Teilaspekte unterstützen diese Auffassung: die Verwendung von feststehenden Figuren, von Masken, von unverwechselbaren Kostümen tragen zur Popularität beider Formen bei. Der Einsatz von Improvisation, Tanz, Musik, lazzi und gags machen die Spieler flexibel, geben den Stücken bzw. Filmen Form und machen sie zu abwechslungsreichem Entertainment. Die intertextuelle Vernetzung mit sich selbst und der Kultur ihrer Zeit macht Commedia und Comedy hintergründig und garantiert Wiedererkennungswert für den Zuschauer. Die karnevalistische Struktur, die beide durchzieht, gibt ihnen spielerisch-hedonistische Attraktivität und bietet ein Identifikationsangebot für die breite Masse.

IV.2. Ausblick

Der rote Faden, den ich versucht habe, zwischen Commedia dell'Arte und Silent Slapstick Comedy zu spinnen, reißt in den Zwanziger Jahren noch lange nicht ab. Die Slapstick Comedy stellt bei weitem nicht die einzige Form darstellender Kunst dar, in der sich Elemente der Commedia dell'Arte wiederfinden lassen. Im Theater gab es und gibt es viele Rückbezüge. Die Arbeit Giorgio Strehlers ist, über die jahrzehntelange Beschäftigung mit dem „Servitore di due padroni“ hinaus, nur *ein*, wenn auch herausragendes, Beispiel. Theatermacher wie Max Reinhardt, Wsjewolad Meyerhold, Eduardo de Filippo, Dario Fo, Jaques Lecoc, Ariane Mnouchkine und viele andere berufen (oder beriefen) sich ebenfalls explizit auf die Tradition der Commedia.

¹³⁰ Die „Follies“ (eine Erotik-Attraktion am Broadway, 1907, A.d.V.) wurden natürlich zu einer Institution und verbreiteten ein für alle Mal die Idee, dass eine Reihe von Mädchen in Badeanzügen alles, worin sie auftraten, unmittelbar zu einem Erfolg machen würden - eine Tatsache, die Mack Sennett später zu seinen Gunsten benutzte.

Im Film gibt es ebenfalls auch nach der Slapstick Comedy zahlreiche Regisseure und Schauspieler, bei denen Elemente, wie ich sie in dieser Arbeit untersucht habe, auftauchen. Einige Beispiele: Komiker wie die Marx Brothers, Woody Allen, Steve Martin oder Roberto Begnini haben alle ebenfalls eine feststehende Figur erschaffen. Sie erzeugen karnevalistisches Chaos (Marx Brothers), tragen maskenhafte Züge (Woody Allen mit seiner Hornbrille), lieben intertextuelle Anspielungen (Steve Martin in *DEAD MEN DON'T WEAR PLAID*, Tote tragen keine Karos, Regie: Carl Reiner, 1982) oder improvisieren (Roberto Begnini). Im Unterschied zum Fortleben der Commedia-Tradition im Theater sind im Film die Parallelen zur Commedia meist weitgehend unbewusst. Durch das Ausmaß, in dem sie bei der Slapstick Comedy auftreten, schienen sie mir dort besonders interessant zu sein.

Die genannten Filmemacher, die alle nach der Stummfilmära arbeiteten, sind im Hinblick auf die Commedia schon deshalb interessant, da sich mit Beginn des Tonfilms die Liste der vergleichbaren Elemente um drei wesentliche komplettiert: Dialog, Geräusch, Musik. Es wäre sicher spannend, den roten Faden der Commedia dell'Arte an einigen der obengenannten Beispiele weiterzuverfolgen oder wiederaufzunehmen und dabei Bezüge festzustellen, die in dieser Arbeit notwendigerweise in den Hintergrund getreten sind.

Auch ein Blick in die umgekehrte Richtung in die Zeit *vor* der Commedia dell'Arte würde sicher einigen Aufschluss darüber geben, wie sich Elemente und Techniken der Komik auch jenseits des von mir gewählten Ausschnitts in vergleichbaren Varianten wiederfinden lassen. Auch wenn der Beginn des Berufsschauspielertums eine deutliche historische Marke am Beginn des Phänomens Commedia dell'Arte setzt, gibt es zahlreiche Charakteristika von Komik, die das darstellende Spiel schon seit der griechischen und römischen Komödie kennt.

Insgesamt scheint es mir, ausgehend von dem kleinen etymologischen Indiz, das uns der Begriff „Slapstick“ gibt (siehe S. 1), lohnenswert gewesen zu sein, einen Bezug zwischen zwei zunächst kaum vergleichbaren Kultur- und Unterhaltungsformen herzustellen, weil dadurch einige Erkenntnisse zutage getreten sind, die auch auf manche *heutige* Spielart der Komödie ein neues Licht werfen können. Ob Komik dabei im Theater, im Film, in der Literatur oder gar in der Musik auftritt, ist, mit etwas Distanz betrachtet, beinahe unerheblich. Wichtig ist, wie ich am Beispiel von Commedia dell'Arte und Silent Slapstick Comedy versucht habe zu zeigen, dass sich Prinzipien oder Techniken der Komik trotz der verschiedenen Formsprachen in Beziehung setzen lassen.

Die Verbindung und die möglichen Erkenntnisse aus ihr finden jenseits der Sprach- bzw. Fachgrenzen statt. Unter der Voraussetzung also, dass man einen interdisziplinären Brückenschlag unternimmt, lässt sich, glaube ich, erkennen, dass viele der Elemente der Commedia in abgewandelter Form in der uns heute umgebenden Kultur- und Unterhaltungslandschaft fortbestehen; die Maske, die Stilisierung, das Zitat, die verkehrte Welt, die feststehenden Figuren, um nur einige zu nennen. Dieser Blick auf die *powerful continuities between past performan-*

*ce and present practice*¹³¹ (Paul 1991: 110, siehe S. 2 meiner Einleitung) kann unsere Wahrnehmung für aktuelle Entwicklungen schärfen und gleichzeitig den Rückgriff auf scheinbar veraltete Phänomene wie die *Commedia dell'Arte* wieder spannend und sowohl theoretisch als auch kreativ fruchtbar machen.

¹³¹ ... starken Verbindungen zwischen dem früheren Spiel und den heutigen Praktiken...

V. Epilog

Nachdem im Schlusskapitel so viel die Rede von Komik und Kommerz gewesen ist, soll nun aber nicht der Eindruck entstanden sein, die Komiker der Commedia dell'Arte und die der Slapstick Comedies hätten ihre oft wunderbare Kunst aus reiner Profitgier betrieben. Anhand eines letzten Zitates möchte ich daher auf eine der vielen weiteren Motivationen Bezug nehmen, die die Komiker inspiriert haben mögen: das Lachen ihrer Zuschauer. Da ich mich mit diesem Zitat auf das dünne Eis unwissenschaftlicher Spekulation begeben, stelle ich es so weit hintan und möchte es als beinahe private Assoziation mit dem Thema meiner Arbeit verstanden wissen. Es stammt aus dem Roman des Bologneser Autoren Stefano Benni Baol, der in dieser schwarzen Science-Fiction-Utopie-Parodie einen Komiker die Macht des „Regimes“ erschüttern lässt. Dieser Komiker, Grapatax, berichtet uns am Anfang des Buches Folgendes über seine Berufung, das Lachen:

Quand'ero il principe dei comici, tanti anni fa - proseguì Grapatax - sapevo ascoltare la celeste musica del riso. Potevano esserci duemila persone in sala, ma io distinguevo le risate una a una, come strumenti diversi. Le grasse, le gutturali, le timide, le riflesse, le sbracate, le represses, le entusiaste, le amare. A volte sintonizzavo le mie battute su una sola di esse: la più sincera, la più cristallina. Oppure ne individuavo una incerta, di qualcuno che era venuto maldisposto, e la ascoltavo crescere, diventare più convinta, dispiegarsi, ed era il mio trionfo. Avvertivo se qualcuno rideva in anticipo o in ritardo, se un altro rideva per la risata del vicino, o perché travolto dalla vertigine del suo stesso riso. In questa varietà di risate io immaginavo che tutti si liberassero delle loro paure, dei pregiudizi, dei luoghi comuni. Mi sentivo un medico ottimista, un mago onnipotente, un amico fidato. Era vanità? Era presunzione? Forse. Ma era la mia vita.¹³² (Benni, Stefano: Baol. Una tranquilla notte di regime, Eine ruhige Nacht im Regime, Milano 1996¹⁰: 37f., zuerst: 1990)

Diese Berufung mag so oder so ähnlich auch von den Komikern der Commedia dell'Arte und der Slapstick Comedies empfunden worden sein und eine letzte vage Verbindung zwischen ihnen herstellen.

¹³² *Als ich der Größte aller Komiker war, viele Jahre ist's her - fuhr Grapatax fort - wusste ich, wie man der himmlischen Musik des Lachens zuhört. Es konnten zweitausend Menschen im Saal sein, ich unterschied immer noch jeden einzelnen Lacher wie verschiedenen Instrumente. Die fetten, die kehligen, die schüchternen, die nachdenklichen, die ausgelassenen, die unterdrückten, die enthusiastischen, die bitteren. Manchmal stimmte ich meine Witze auf einen einzigen von ihnen ab: den ehrlichsten, kristall-klarsten. Oder ich griff mir einen unsicheren Lacher heraus von jemandem, der in schlechter Stimmung gekommen war, und hörte ihn wachsen, selbstbewusster werden, sich entfalten, und das war mein Triumph. Ich bemerkte, ob jemand zu früh oder zu spät lachte, ob jemand nur lachte, weil sein Nachbar lachte, oder weil er vom Taumel seines eigenen Lachens mitgerissen war. Bei dieser Vielfalt von Lachern stellte ich mir vor, dass alle sich von ihren Ängsten, ihren Vorurteilen, ihren Allgemeinplätzen befreien könnten. Ich kam mir vor, wie ein optimistischer Arzt, ein allmächtiger Zauberer, ein zuverlässiger Freund. War es Selbstgefälligkeit? War es Überheblichkeit? Vielleicht. Aber es war mein Leben.*

VI. Bibliographie

Apollonio, Mario

1930 Storia della Commedia dell'Arte, Roma 1930, neu: Firenze 1982.

1954 „L'improvvisazione nella Commedia dell'arte“, in: Rivista di studi teatrali, Nr. 9/10, 1954)

Arlorio, Piero (Hrsg.)

1972 Il cinema di Buster Keaton , Roma.

Bachtin, Michail

1965 Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, übersetzt von Gabriele Leupold, herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Renate Lachmann, Frankfurt am Main 19951 (zuerst: 1987).

orig.: Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov`ja i Rennessansa, Dissertation 1945, russ. Erstveröffentlichung 1965.

1969 Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, München 1969 (Nachdruck: Frankfurt am Main 1990) Originalerscheinungsjahr fehlt.

Bailey, Derek

1980 Musikalische Improvisation: Kunst ohne Werk , aus dem Englischen übersetzt von Hermann J. Metzler und Alexander von Schlippenbach, Hofheim 1987.

orig.: Improvisation - Its nature and practice in music, Ashbourne 1980.

Ballo, Francesco

1982 Buster Keaton , Milano.

Bazin, André/Rohmer, Eric

1972 Charlie Chaplin ,

Belach, Helga/Jacobsen, Wolfgang (Hrsg.)

1995a Buster Keaton , Berlin.

1995b Slapstick & Co: frühe Filmkomödien , Berlin.

Benayoun, Robert

1983 Buster Keaton, München.

Bergson, Henri

1899 Das Lachen: ein Essay über die Bedeutung des Komischen ,

aus dem Französischen von Roswitha Plancherel-Walter, Zürich 1972.

orig.: Le rire , Paris 192423, früher in der Revue de Paris, Feb./März 1899.

Blees, Christian

1993 Laurel & Hardy. Ihr Leben, ihre Filme, Berlin.

Blesh, Rudy

1966 Keaton, New York.

Bowser, Eileen (Hrsg.)

1988 The Slapstick Symposium, May 2 and 3 1985, The Museum of Modern Art New York. 41st FIAF Congress, Brouxelles.

Brandlmeier, Thomas

1983 Filmkomiker. Die Errettung des Grotesken, Frankfurt am Main.

- Braun, Bettina**
1996 Die Improvisation. Theaterpraktische Erscheinungsformen und deren kulturpädagogische Relevanz, Diplomarbeit an der Universität Hildesheim.
- Brownlow, Kevin**
1968 The Parade's Gone By, New York.
 dt.: Pioniere des Films: vom Stummfilm bis Hollywood, Frankfurt am Main 1997.
- Brubaker, David**
1975 Court and Commedia: Medieval and Renaissance Theatre, Reihe: The Theatre Student, New York.
- Burattelli, Claudia / Landolfi, Domenica / Zinanni, Anna**
1993 Comici dell'Arte: corrispondenze, Firenze.
- Caldiron, Orio / Lucci, Sebastiano / Marzo, Lucia**
1991 Cineamerica, 1919 - 1929. Alle fonti dal mito, Roma.
- Carroll, Noël**
1991 „Notes on the Sight Gag“, in: Horton 1991: 25-42.
- Canetti, Elias**
1960 Masse und Macht, Düsseldorf, Neuauflage 1978.
- Carandini, Silvia**
1990 Teatro e spettacolo nel Seicento, Roma-Bari.
- Celati, Gianni**
1976 „Il corpo comico nello spazio“, in: Il Verri, rivista di letteratura diretta da Luciano Anceschi, n. 3, 1976: 22 - 32.
- Chandol, Leo**
1989 „Il cuore e la mente dell'arte di Chaplin“, in: Cinema nuovo, Anno 38, n. 3, maggio/giugno 1989: 16 - 22.
- Chaplin, Charles**
1964 My Autobiography, London.
- Charney, Maurice**
1993 Comedy high and low: an introduction to the experience of comedy, New York.
- Costa, Antonio**
1985 Saper vedere il cinema, Milano 1995/10. Erste Auflage: Milano 1985.
- Croce, Benedetto**
1932 „Intorno alla Commedia dell'arte“, in: ders.: Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal tre al cinquecento, Reihe: Scritti di storia letteraria e politica XXVIII, Bari 1932: 503 - 514.
- Cremonini, Giorgio**
1976a Buster Keaton, Firenze 1982.
1976b „Per una definizione del gag cinematografico“, in: Il Verri, rivista di letteratura diretta da Luciano Anceschi, n. 3, 1976: 94 - 109.
1977 Charlie Chaplin, Firenze.
1978 Il comico e l'altro, il comico nel cinema americano, Bologna.

Dansk-tysk Ordbog (Dänisch-Deutsches Wörterbuch)

1980 von Egon Bork, Reihe: Gyldendals Røde Ordbøger, København 1985.

Dardis, Tom

1979 Keaton: The Man Who Wouldn't Lie Down, Harmondsworth 1980,
zuerst: New York 1979.

Dizionario Sansoni/Sansoni Wörterbücher

1987 Parte Seconda: Italiano - Tedesco, hg. von Vladimiro Macchi, dritte,
verbesserte und erweiterte Auflage (zuerst 1975), Firenze 1987.

Doll, Hans Peter / Erken, Günther

1985 Theater: eine illustrierte Geschichte des Schauspiels, Stuttgart/Zürich.

Driesen, Otto

1904 Der Ursprung des Harlekin. Ein kulturgeschichtliches Problem, Berlin 1904,
Nachdruck in der Reihe „Forschungen zur neueren Literaturgeschichte“, hg. von Franz
Mucker, Band XXV, Hildesheim 1977.

Dshiwelegow, A.K.

1958 Commedia dell'arte. Die italienische Volkskomödie, aus dem Russischen
übertragen von Ruth-Elisabeth Riedt, Berlin. Originalerscheinungsjahr
fehlt.

Du Pasquier, Sylvain

1970 „Le gags de Buster Keaton“, in: *Communications*, 15, 1970.

Ebert, Gerhard

1979 Improvisation und Schauspielkunst: über die Kreativität des Schauspielers,
Berlin 1993

Eco, Umberto

1984 „The frames of comic ‚freedom‘“, in: Thomas S. Sebeok (Hrsg.):
Carnival!, Reihe: *Approaches to Semiotics* 64, Berlin/NewYork/
Amsterdam 1984: 1 - 9.

Eisenstein, S./Bleiman, M./Kosinzev, G./Iutkevich, S.

1949 La figura e l'arte di Charlie Chaplin, übersetzt von Giovanni Langella, Torino 1949.
orig.: Charles Spencer Chaplin, Moskva 1945.

Esrig, David (Hrsg.)

1985 Commedia dell'arte, Nördlingen.

Fabre, Giorgio

1975 Cinema muto hollywoodiano e organizzazione sociale, Venezia.

Falavolti, Laura (Hrsg.)

1982 Commedie dei comici dell'Arte, in der Reihe „Classici Italiani“, hg. von
Ferdinando Neri, Mario Fubini und Giorgio Bárberi Squarotti, Torino.

Ferrone, Siro

1985 Commedie dell'Arte, zwei Bände, Milano.

Focke, Johannes

1992 Zum Spiel-Charakter von Musik und Theater aus phänomenologischer
Sicht und seinem Bezug zur kulturpädagogischen Praxis, Diplomarbeit
an der Universität Hildesheim.

- Freud, Sigmund**
1905 Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, Frankfurt am Main 1992,
 zuerst: Leipzig und Wien 1905.
- Gleijeses, Vittorio**
1972 Il teatro e le maschere, Napoli.
- Goldoni, Carlo**
1745 Arlecchino servitore di due padroni, Milano 19964.
- Gordon, Mel**
1983 Lazzi: the comic routines of the commedia dell`arte, New York.
- Green, Martin / Swan, John**
1986 The Triumph of Pierrot: The Commedia dell`Arte and the Modern Imagination,
 New York.
- Greiner, Bernhard**
1992 Die Komödie: eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen,
 Tübingen.
- Hahn, Ronald M. / Jansen, Volker**
1987 Charlie Chaplin, Berlin.
- Hallar, Marianne**
1977 Teaterspil og Tegnsprog. Ikonografiske Studier i Commedia dell`Arte, København.
- Heck, Thomas F.**
1988 Commedia dell`Arte. A Guide to the Primary and Secondary Literature,
 New York/London.
- Hembus, Joe**
1972 Charlie Chaplin und seine Filme. Eine Dokumentation, München.
- Hildebrandt, Wolfgang**
1988 Die Commedia dell`arte und ihr Einfluß auf das selbstentwickelte Stück
 „Die Verführung“ der Theatergruppe Fata Morgana, Diplomarbeit an der
 Universität Hildesheim.
- Horton, Andrew (Hrsg.)**
1991 Comedy/Cinema/Theory, Berkeley/Los Angeles/Oxford.
- Huff, Theodore**
1951 Charlie Chaplin, Milano/Roma 1955.
 orig.: Charlie Chaplin, New York 1951.
- Jockel, Nils**
1983 Commedia dell`Arte zwischen Straßen und Palästen, Ausstellungskatalog,
 Hamburg.
- Kamin, Dan**
1984 Charlie Chaplin, one - man show, London.
- Keaton, Buster / Samuels, Charles**
1960 My Wonderful World of Slapstick, London 1967 (New York 1960).
 dt.: Schallendes Gelächter. Eine Autobiographie, aus dem Amerikanischen
 von Ursula von Wiese, München 1986.

- Kerr, Rosalind**
1993 The Actress As Androgyne in the Commedia dell`Arte Scenarios of Flaminio Scala, Dissertation, University of Toronto, UMI Dissertation Services, Ann Arbour (Michigan).
- Kindermann, Heinz**
1957-74 Theatergeschichte Europas, Band III, Salzburg.
- Klotz, Volker**
1995 „Utopie der absoluten Bühnenkunst - Bemerkungen zur Commedia dell`arte“, Originalbeitrag zum Programmheft zu Prokofjews DIE LIEBE ZU DEN DREI ORANGEN, Staatsoper Stuttgart, Premiere 11. Juni 1995.
- Koszarski, Richard**
1990 An Evening Entertainment. The Age of the Silent Feature Picture, 1915 - 1928, New York.
- Kreimeier, Klaus (Hrsg.)**
1978 Zeitgenosse Chaplin, Berlin.
- Krömer, Wolfram**
1976 Die italienische Commedia dell`Arte, Darmstadt.
- Kuper, Michael**
1989 „Der Tramp als Harlekin. Chaplin und die Commedia dell`Arte“, in: Radevagen 1989: 24 - 30.
- Lahue, Kalton C./Brewer, Terry**
1966 World of Laughter, Norman (Oklahoma).
1968 Kops and Custards. The Legend of Keystone Films, Norman (Oklahoma).
- La Polla, Franco**
1976 „I baffi di Groucho“, in: Il Verri, rivista di letteratura diretta da Luciano Anceschi, n. 3, 1976: 73 - 93.
- Laura, Ernesto G.**
1963 „Buster Keaton nel periodo muto“, in: Bianco e Nero, Sett.-Ott. 1963: 83-107.
- Lyons, Timothy J.**
1979 Charles Chaplin: A Guide to References and Resources, Boston.
- MacCann, Richard Dyer (Hrsg.)**
1993 The Silent Comedians, Iowa City.
- Madden, David**
1968 „Harlequin`s Stick, Charlie`s Cane“, in: Film Quarterly, Nr. 1, fall 1968: 10 - 36.
1975 Harlequin`s Stick. Charlie`s Cane: a comparative study of Commedia dell`Arte and Silent Slapstick Comedy, Bowling Green (Ohio).
- Maltin, Leonard**
1978 The Great Movie Comedians. From Charlie Chaplin to Woody Allen, New York.

Manetti, Giovanni

1976 „Per una semiotica del comico“, in: *Il Verri*, rivista di letteratura diretta da Luciano Anceschi, n. 3, 1976: 130 - 152.

Marcia, Alberto (Hrsg.)

1982 Ausstellungskatalog *Die Commedia dell'Arte - Geschichte und Masken*, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 28. Januar bis 27. März 1983, Text von Alberto Marcia, Vorwort von Giorgio Strehler. Aus dem Italienischen von Miriam Rolfen und Wilfried Nold, Frankfurt am Main.

Mariti, Luciano

1978 *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel seicento. Storia e testi*, Roma.

1980 *La Commedia dell'Arte. Alle origini del teatro moderno*, Atti del convegno di Studi, Pontedera, 28.-30. maggio 1976, Roma.

Marotti, Ferruccio/Romei, Giovanna

1991 *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Band 2 der Reihe *La Commedia dell'Arte. Storia, Testi, Documenti*, hg. von Ferruccio Marotti.

McCaffrey, Donald W. (Hrsg.)

1971 *Focus on Chaplin*, Reihe „Film Focus“, hg. von Ronald Gottesman und Harry M. Geduld, Englewood Cliffs (New Jersey).

Mignatti, Alessandra

1982 „Zanni, la fame e il diavolo“, in: *Quaderni di teatro*, vol.5, n. 17, Agosto 1982: 30-55.

Miklasevskij, Konstantin

1914-17 *La commedia dell'arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*, aus dem Russischen übersetzt von Carla Solivetti, Venezia 1981.
orig.: *La commedia dell'arte ili Teatr ital'janskich komediantov XVI, XVII, XVIII stoletij*, St. Peterburg 1914-1917.

Moews, Daniel

1977 *Keaton: The Silent Features Close Up*, Berkeley/Los Angeles/London.

Molinari, Cesare

1985 *La Commedia dell'Arte*, Milano.

Müller, Gottfried

1964 *Theorie der Komik. Über die komische Wirkung im Theater und im Film*, Würzburg.

Nicolini, Fausto

1958 *Vita di Arlecchino*, Milano/Napoli.

Nicoll, Allardyce

1936 „Film Reality: The Cinema and The Theatre“, in: Talbot, Daniel: *Film. An Anthology*, New York 1959, zuerst in: Nicoll, Allardyce: *Film and Theatre*, 1936.

1963 *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia Dell'Arte*, Cambridge, 1963.

Nelson, T.G.A.

1990 *Comedy: an introduction to comedy in literature, drama and cinema*,

New York.

Palmer, Jerry

1987 The Logic of the Absurd. On Film and Television Comedy, London.

Pandolfi, Vito (Hrsg.)

1957-61 La Commedia dell'Arte. Storia e testo, 6 Bände, Firenze.

Paul, William

1991 „Charles Chaplin and the Annals of Analitv“, in: Horton 1991: 109-130.

Payne, Robert

1952 Der große Charlie. Eine Biographie des Clowns, Deutsch von Jakob Moneta und Werner Koch, Frankfurt am Main 1979.

orig.: The Great Charlie, London 1952.

Perrucci, Andrea

1699 Dell'arte rappresentativo premeditata ed all'improvviso, Napoli 1699,
herausgegeben und mit einer Einleitung von Anton Giulio Bragaglia, Firenze 1961.

Petraccone, Enzo (Hrsg.)

1927 La Commedia dell'Arte. Storia, tecnica, scenari, Napoli

Plessner, Helmuth

1941 Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens, Bern/München 1963 (zuerst: 1941).

PONS Globalwörterbuch

1983 Englisch - Deutsch, hg. von Roland Breitsprecher u.a., London/Glasgow.

Preisendanz, W./Warning, R. (Hrsg.)

1976 Das Komische, in der Reihe „Poetik und Hermeneutik“ Bd. VI, München.

Prinzler, Hans Helmut/Schobert, Walter/Schütte, Wolfram/Tichy, Wolfram

1975 Buster Keaton, Reihe Film 3, München - Wien.

Provenzano, Roberto C.

1985 La realtà deformata. Il Cinema di Buster Keaton, Milano.

Radevagen, Til (Hrsg.)

1989 Alte Welt - Neue Welt - Charlie Chaplin: ein Hauch von Anarchie, Berlin.

Riemann Musik Lexikon

1967 Sachteil, zuerst erschienen 1882. Zwölfte erweiterte Auflage, begonnen von Wilibald Gurlitt, fortgeführt und herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz 1967.

Riha, Karl

1980 Commedia dell'arte: mit den Figuren Maurice Sands,
Frankfurt am Main 1985.

1992 Karneval und Maske: ein Vortrag, Siegen.

Robinson, David

1968 Hollywood in the Twenties, London/New York.

1969 Buster Keaton, London.

Salizzato, Claver/Zagarrio, Vito (Hrsg.)

1985 Effeto commedia. Teoria, generi, paesaggi della commedia cinematographica, Roma.

Sammel, Richard

1989 L'Amfiparnasso: die Erneuerung und Wiederbelebung der Commedia dell'Arte

- in einer heutigen Inszenierung, Diplomarbeit an der Universität Hildesheim.
- Sartori, Donato/Lanata, Bruno** (Hrsg.)
1983 Arte della Maschera nella Commedia dell'arte. Katalog zur Ausstellung in Mailand (25.11.83 - 15.01.84) und Venedig (29.01. - 19.03.84)
- Schoeller, Bernd**
1971 Gelächter und Spannung. Studien zur Struktur des heiteren Dramas, Zürich/Freiburg.
- Seeßlen, Georg**
1982 Klassiker der Filmkomik. Geschichte und Mythologie des komischen Films, Reihe: Grundlagen des populären Films 10, hg. von Bernhard Roloff und Georg Seeßlen, Reinbek bei Hamburg.
- Simoni, Renato**
1946 Piccola storia di Arlecchino e C., Milano.
- Sklar, R.**
1975 Movie-Made America. A Cultural History of American Movies, New York.
- Sobel, Raoul / Francis, David**
1977 Chaplin. Genesis of a Clown, London.
- Spörri, Reinhardt** (Hrsg.)
1977 Die Commedia dell'arte und ihre Figuren, Reihe schau-spiel, Wädenswil.
- Stead, Peter**
1989 Film and the Working Class. The Feature Film in British and American Society, London/New York.
- Sternberger, Dolf**
1987 Gang zwischen Meistern. Schriften, Band VIII: 35 - 111, Frankfurt am Main.
- Taviani, Ferdinando**
1969 La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro, Roma. Band 1 der Reihe La Commedia dell'Arte. Storia, Testi, Documenti, hg. von Ferruccio Marotti.
1982 „La composizione del dramma nella Commedia dell'Arte“, in: Quaderni di teatro, Nr. 15, 1982.
- Taviani, Ferdinando/Schino, Mirella**
1982 Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo, Firenze.
- Tessari, Roberto**
1981-84 Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra, Milano.
- Viazzi, Glauco**
1955 Chaplin e la critica, Bari 1955.
- Violi, Patrizia**
1976 „Comico e Ideologia“, in: Il Verri, rivista di letteratura diretta da Luciano Anceschi, n. 3, 1976: 110 - 129.
- Wead, George**
1973 Buster Keaton and the Dynamics of Visual Wit, Dissertation an der Northwestern University, Evanston, Illinois 1973, publiziert in New York 1976.

Weidermann, Eva-Marie

1983 Komik und Commedia dell'Arte, Doktorarbeit an der Universität Wien.

Wiegand, Wilfried (Hrsg.)

1978 Über Chaplin, Zürich.

Wuss, Peter

1992 „Der Rote Faden der Filmgeschichten und seine unbewußten Komponenten. Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Story-Schemata – drei Ebenen filmischer Narration“, in: Montage/av, 1/1/1992.

Zorzi, Ludovico

1980 „Intorno alla Commedia dell'Arte“, in: Satori/Lanata 1983: 63 - 83. Zuerst erschienen in: „Forum italicum“, Vol. XIV, n. 3, University of Wisconsin, Winter 1980: 427 - 453

Zwiefka, Hans-Jürgen/Albert, Martin

1988 Slapstick: Pantomime - Maskenspiel, Moers.

VI.2. Filmographie

Attenborough, Richard

1992 Chaplin, Regie: Richard Attenborough, Drehbuch: Diana Hawkins, William Boyd, Bryan Forbes, William Goldman, Kamera: Sven Nykvist, Musik: John Barry, Schnitt: Anne v. Coates, Ausstattung: Stuart Craig. Darsteller: Robert Downey jr., Paul Rhys, Geraldine Chaplin, Anthony Hopkins, Moira Kelly, Kevin Kline.

Chaplin, Charlie

1914 The Property Man, Regie/Drehbuch: Charlie Chaplin, Kamera: Frank D. Williams, Produzent: Mack Sennett (Keystone). Darsteller: Charlie Chaplin, Fritz Schade, Phyllis Allen, Mack Sennett.
Zwei Filmrollen.

1914 The Masquerader, Regie/Drehbuch: Charlie Chaplin, Kamera: Frank D. Williams, Produzent: Mack Sennett (Keystone). Darsteller: Charlie Chaplin, Charles Murray, Roscoe „Fatty“ Arbuckle.
Eine Filmrolle.

1914 Dough and Dynamite, Regie: Charlie Chaplin, Drehbuch: Mack Sennett, Charlie Chaplin, Kamera: Frank D. Williams, Produzent: Mack Sennett (Keystone). Darsteller: Charlie Chaplin, Chester Conklin.
Zwei Filmrollen.

1915 His New Job, Regie/Drehbuch: Charlie Chaplin, Kamera: Rollie Totheroh, Produktion: Essanay. Darsteller: Charlie Chaplin, Ben Turpin, Gloria Swanson.
Zwei Filmrollen.

1915 The Champion, Regie/Drehbuch: Charlie Chaplin, Kamera: Rollie Totheroh, Produktion: Essanay. Darsteller: Charlie Chaplin.

- Zwei Filmrollen.
- 1915** The Jitney Elopement, Regie/Drehbuch: Charlie Chaplin, Kamera: Rollie Totheroh, Produktion: Essanany. Darsteller: Charlie Chaplin, Edna Purviance.
Zwei Filmrollen.
- 1915** The Tramp, Regie/Drehbuch: Charlie Chaplin, Kamera: Rollie Totheroh, Produktion: Essanany. Darsteller: Charlie Chaplin, Edna Purviance.
Zwei Filmrollen.
- 1915** Work, Regie/Drehbuch: Charlie Chaplin, Kamera: Rollie Totheroh, Produktion: Essanany. Darsteller: Charlie Chaplin.
Zwei Filmrollen.
- 1915** A Woman, Regie/Drehbuch: Charlie Chaplin, Kamera: Rollie Totheroh, Produktion: Essanany. Darsteller: Charlie Chaplin, Edna Purviance.
Zwei Filmrollen.
- 1915** The Bank, Regie/Drehbuch: Charlie Chaplin, Kamera: Rollie Totheroh, Produktion: Essanany. Darsteller: Charlie Chaplin, Edna Purviance.
Zwei Filmrollen.
- 1915** A Night in the Show, Regie/Drehbuch: Charlie Chaplin. Kamera: Frank D. Williams, Produzent: Mack Sennett. Darsteller: Charlie Chaplin, Edna Purviance.
Zwei Filmrollen.
- 1915** Charlie Chaplin's Burlesque on Carmen, Regie/Drehbuch: Charlie Chaplin, Kamera: Rollie Totheroh, Darsteller: Charlie Chaplin, Edna Purviance, Ben Turpin, Jack Henderson.
Zwei Filmrollen. (1916 mit vier Filmrollen neu erschienen)
- 1916** The Floorwalker, Regie/Drehbuch: Charlie Chaplin, Kamera: Rollie Totheroh/William C. Foster, Produktion: Mutual. Darsteller: Charlie Chaplin.
Zwei Filmrollen.
- 1916** The Fireman, Regie/Drehbuch: Charlie Chaplin, Kamera: Rollie Totheroh/William C. Foster, Produktion: Mutual. Darsteller: Charlie Chaplin, Edna Purviance.
Zwei Filmrollen.
- 1916** The Vagabond, Regie/Drehbuch: Charlie Chaplin, Kamera: Rollie Totheroh/William C. Foster, Produktion: Mutual. Darsteller: Charlie Chaplin, Edna Purviance.
Zwei Filmrollen.
- 1916** One A.M., Regie/Drehbuch: Charlie Chaplin, Kamera: Rollie Totheroh, Produktion: Mutual. Darsteller: Charlie Chaplin, Albert Austin.
Zwei Filmrollen.
- 1916** The Count, Regie/Drehbuch: Charlie Chaplin, Kamera: Rollie Totheroh, Produktion: Mutual. Darsteller: Charlie Chaplin, Eric Campbell, Edna Purviance.
Zwei Filmrollen.
- 1916** The Pawnshop, Regie/Drehbuch: Charlie Chaplin, Kamera: Rollie

- Totheroh/William C. Foster, Produktion: Mutual. Darsteller: Charlie Chaplin.
Zwei Filmrollen.
- 1916** The Rink, Regie/Drehbuch: Charlie Chaplin, Kamera: Rollie Totheroh/William C. Foster, Produktion: Mutual. Darsteller: Charlie Chaplin, Eric Campbell, Edna Purviance, Eric Campbell, Henry Bergman.
Zwei Filmrollen.
- 1917** Easy Street, Regie/Drehbuch: Charlie Chaplin, Kamera: Rollie Totheroh/William C. Foster, Produktion: Mutual. Darsteller: Charlie Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell.
Zwei Filmrollen.
- 1917** The Cure, Regie/Drehbuch: Charlie Chaplin, Kamera: Rollie Totheroh/William C. Foster, Produktion: Mutual. Darsteller: Charlie Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Henry Bergman.
Zwei Filmrollen.
- 1917** The Immigrant, Regie/Drehbuch: Charlie Chaplin, Kamera: Rollie Totheroh/William C. Foster, Produktion: Mutual. Darsteller: Charlie Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Henry Bergman.
Zwei Filmrollen.
- 1917** The Adventurer, Regie/Drehbuch: Charlie Chaplin, Kamera: Rollie Totheroh/William C. Foster, Produktion: Mutual. Darsteller: Charlie Chaplin, Edna Purviance.
Zwei Filmrollen.
- 1918** A Dog's Life, Regie/Drehbuch: Charlie Chaplin, Kamera: Rollie Totheroh, Produktion: First National. Darsteller: Charlie Chaplin, Edna Purviance.
Drei Filmrollen.
- 1918** Shoulder Arms, Regie/Drehbuch: Charlie Chaplin, Kamera: Rollie Totheroh, Produktion: First National. Darsteller: Charlie Chaplin, Edna Purviance.
Drei Filmrollen.
- 1921** The Kid, Regie: Chaplin, Drehbuch: Chaplin, Kamera: Rollie Totheroh, Produktion: First National. Darsteller: Charlie Chaplin, Jackie Coogan, Edna Purviance.
Sechs Filmrollen.
- 1923** The Pilgrim, Regie/Drehbuch: Charlie Chaplin, Kamera: Rollie Totheroh, Produktion: First National. Darsteller: Charlie Chaplin, Edna Purviance.
Vier Filmrollen.
- 1925** The Gold Rush, Regie/Drehbuch: Charlie Chaplin, Assistenz: Charles Reisner, Kamera: Rollie Totheroh, Jack Wilson, Ausstattung: Charles D. Hall, Produzent: Charlie Chaplin (United Artists). Darsteller: Charlie Chaplin, Gloria Hale, Mack Swain, Henry Bergman, Tom Murray.
Neun Filmrollen.
- 1928** The Circus, Regie/Drehbuch: Charlie Chaplin, Assistenz: Harry Crocker, Kamera: Rollie Totheroh, Jack Wilson, Mack Marlatt, Ausstattung: Charles D. Hall, Produzent: Charlie Chaplin (United Artists). Darsteller: Charlie

Chaplin, Allan Garcia, Merna Kennedy.
Sieben Filmrollen.

1931 City Lights, Regie/Drehbuch: Charlie Chaplin, Assistenz: Harry Crocker, Henry Bergman, Albert Austin, Kamera: Rollie Totheroh, Gordon Pollock, Mack Marlatt, Ausstattung: Charles D. Hall, Musik: Charlie Chaplin, Produzent: Charlie Chaplin (United Artists). Darsteller: Charlie Chaplin, Virginia Cherrill, Florence Lee, Merry Myers
87 min.

Keaton, Buster

1917 Coney Island, Regie/Drehbuch: Roscoe Arbuckle, Kamera: Elgin Lessley, Produzent: J.M. Schenk. Darsteller: Roscoe Arbuckle, Al St. John, Buster Keaton.
Zwei Filmrollen.

1920 Convict 13, Regie/Drehbuch: Buster Keaton, Eddie Cline, Kamera: Elgin Lessley, Produzent: J.M. Schenk. Darsteller: Buster Keaton, Sybil Sealey, Joe Roberts, Joe Keaton, Myra Keaton.
Zwei Filmrollen.

1920 The Scarecrow, Regie/Drehbuch: Buster Keaton, Eddie Cline, Kamera: Elgin Lessley, Ausstattung: Fred Gabourie, Produzent: J.M.Schenk. Darsteller: Buster Keaton, Sybil Sealey, Joe Roberts, Joe Keaton.
Zwei Filmrollen.

1921 The Goat, Regie/Drehbuch: Buster Keaton, Mal St. Clair, Kamera: Elgin Lessley, Ausstattung: Fred Gabourie, Produzent: J.M. Schenk. Darsteller: Buster Keaton, Virginia Fox, Joe Roberts, Mal St. Clair.
Zwei Filmrollen.

1921 The Paleface, Regie/Drehbuch: Buster Keaton, Eddie Cline, Kamera: Elgin Lessley, Ausstattung: Fred Gabourie, Produzent: J.M. Schenk, Darsteller: Buster Keaton.
Zwei Filmrollen.

1922 Cops, Regie/Drehbuch: Buster Keaton, Eddie Cline, Kamera: Elgin Lessley, Ausstattung: Fred Gabourie, Produzent: J.M. Schenck. Darsteller: Buster Keaton, Virginia Fox, Joe Roberts, Eddie Cline.
Zwei Filmrollen.

1923 The Balloonatic, Regie/Drehbuch: Buster Keaton, Eddie Cline, Ausstattung: Fred Gabourie, Kamera: Elgin Lessley, Produzent: J.M. Schenck. Darsteller: Buster Keaton, Phyllis Haver.
Zwei Filmrollen.

1924 Sherlock Junior, Regie: Buster Keaton, Donald Crisp, Drehbuch: Clyde Bruckman, Jean Havez, Joe Mitchell, Kamera: Elgin Lessley, Byron Houck, Ausstattung: Fred Gabourie, Produzent: J.M. Schenck. Darsteller: Buster Keaton, Kathryn McGuire, Joe Keaton, Ward Crane.
Fünf Filmrollen.

1924 The Navigator, Regie: Buster Keaton, Donald Crisp, Drehbuch: Clyde Bruckman, Jean Havez, Joe Mitchell, Kamera: Elgin Lessley, Byron Houck,

Ausstattung: Fred Gabourie, Produzent: J.M. Schenck. Darsteller: Buster Keaton, Kathryn McGuire, Frederick Vroom.

Sechs Filmrollen.

1925 Seven Chances, Regie: Buster Keaton, Donald Crisp, Drehbuch: Clyde Bruckman, Jean Havez, Joe Mitchell, David Belasco, Kamera: Elgin Lessley, Byron Houck, Ausstattung: Fred Gabourie, Produzent: J.M. Schenck. Darsteller: Buster Keaton, Ray Barnes, Snitz Edwards, Ruth Dwyer.

Sechs Filmrollen.

1926 Battling Butler, Regie: Buster Keaton, Drehbuch: Paul Gerard Smith, Al Boasberg, Charles Smith, Kamera: J. Devereaux Jennings, Bert Haines, Ausstattung: Fred Gabourie, Produzent: J.M. Schenck. Darsteller: Buster Keaton, Snitz Edwards, Francis McDonald, Mary O'Brien, Sally O'Neil. Sieben Filmrollen.

1926 The General, Regie/Drehbuch: Buster Keaton, Clyde Bruckman, Kamera: J. Devereaux Jennings, Bert Haines, Schnitt: J. Sherman Kell, Ausstattung: Fred Gabourie, Produzent: Joseph M. Schenck. Darsteller: Buster Keaton, Marion Mack, Charles Smith, Frank Barnes. Acht Filmrollen.

1927 College, Regie: James W. Horne, Drehbuch: Carl Harbaugh, Bryan Foy, Kamera: J. Devereaux Jennings, Bert Haines, Ausstattung: Fred Gabourie, Produzent: J.M. Schenck. Darsteller: Buster Keaton, Ann Cornwall, Harold Goodwin, Snitz Edwards.

Sechs Filmrollen.

1928 Steamboat Bill Jr., Regie: Charles Reisner, Drehbuch: Carl Harbaugh, Kamera: J. Devereaux Jennings, Bert Haines, Ausstattung: Fred Gabourie, Produzent: J.M. Schenck. Darsteller: Buster Keaton, Ernest Torrence, Tom Lewis, Tom McGuire, Marion Byron.

Sieben Filmrollen.

1928 The Cameraman, Regie: Edward Sedgwick, Drehbuch: Clyde Bruckman/Lew Lipton/Richard Schayer, Kamera: Elgin Lessley/Reggie Lanning, Ausstattung: Fred Gabourie/David Cox, Schnitt: Hugh Wynn, Produktion: Metro-Goldwyn-Mayer Pictures. Darsteller: Buster Keaton, Marceline Day, Harold Goodwin, Sidney Bracy, Harry Gribbon.

Sieben Filmrollen.

1929 Spite Mariage, Regie: Edward Sedgwick, Drehbuch: Richard Schayer, Kamera: Reggie Lanning, Produktion: Metro-Goldwyn-Mayer Pictures. Darsteller: Buster Keaton, Dorothy Sebastian, Edward Earle, Leila Hyams. Sieben Filmrollen.

Laurel and Hardy

1927 Putting Pants on Philip, Regie: Clyde Bruckman, Kamera: George Stevens, Produzent: Hal Roach (MGM). Darsteller: Stan Laurel, Oliver Hardy, Harvey Clark, Dorothy Coburn.

Zwei Filmrollen.

- 1927** The Battle of the Century, Regie: Clyde Bruckman, Drehbuch: Hal Roach, Kamera: George Stevens, Produzent: Hal Roach (MGM). Darsteller: Stan Laurel, Oliver Hardy, Sam Lufkin, Eugene Palette.
Zwei Filmrollen.
- 1928** The Finishing Touch, Regie: Clyde Bruckman, Kamera: George Stevens, Produzent: Hal Roach (MGM). Darsteller: Stan Laurel, Oliver Hardy, Edgar Kennedy, Dorothy Coburn.
Zwei Filmrollen.
- 1929** Liberty, Regie: Leo McCarey, Drehbuch: Leo McCarey, Kamera: George Stevens, Produzent: Hal Roach (MGM). Darsteller: Stan Laurel, Oliver Hardy, James Finlayson, Jean Harlow.
Zwei Filmrollen.
- 1929** Wrong Again, Regie: Leo McCarey, Drehbuch: Leo McCarey, Kamera: George Stevens, Produzent: Hal Roach (MGM). Darsteller: Stan Laurel, Oliver Hardy, Del Henderson, Josephine Crowell.
Zwei Filmrollen.
- 1930** Brats, Regie: James Parrott, Drehbuch: Leo McCarey, Dialoge: H.M. Walker, Kamera: George Stevens, Produzent: Hal Roach (MGM). Darsteller: Stan Laurel, Oliver Hardy.
Zwei Filmrollen.
- 1930** Another Fine Mess, Regie: James Parrott, Dialoge: H.M. Walker, Kamera: George Stevens, Produzent: Hal Roach (MGM). Darsteller: Stan Laurel, Oliver Hardy, James Finlayson, Thelma Todd.
Drei Filmrollen.
- 1933** The Midnight Patrol, Regie: Lloyd French, Kamera: Art Lloyd, Produzent: Hal Roach (MGM). Darsteller: Stan Laurel, Oliver Hardy, Frank Brownlee.
Zwei Filmrollen.
- 1933** Busy Bodies, Regie: Lloyd French, Kamera: Art Lloyd, Produzent: Hal Roach (MGM). Darsteller: Stan Laurel, Oliver Hardy, Stanley Sandford, Charlie Hall.
Zwei Filmrollen.
- 1934** Sons of the Desert, Regie: William A. Seiter/Lloyd French, Buch: Frank Caven, Byron Morgan, Kamera: Kenneth Peach, Produzent: Hal Roach (MGM). Darsteller: Stan Laurel, Oliver Hardy, Charlie Chase, Mae Busch, Dorothy Christie, Lucien Littlefield, John Elliott.
Sieben Filmrollen.
- Marx Brothers, The**
- 1935** A Night at the Opera, Regie: Sam Wood, Drehbuch: George S. Kaufman, Morrie Ryskind, Kamera: Merritt B. Gerstad, Schnitt: William Le Vanway, Musik: Herbert Stothart, Produzent: Irving G. Thalberg (MGM).
Darsteller: Groucho, Harpo und Chico Marx, Margaret Dumont, Siegfried Rumann
93 min.
- 1946** A Night in Casablanca, Regie: Archie L. Mayo, Drehbuch: Joseph Fields,

Roland Kibbee, Kamera: James van Trees, Ausstattung: Edward Boyle,
Schnitt: Gregg G. Tallas, Musik: Werner Janssen, Produzent: David L
Loew. Darsteller: Groucho, Harpo und Chico Marx , Sid Ruman, Lisette
Verea, Charles Drake
85 min.

Spotton, John

1965 Buster Keaton rides again (Buster Keaton bei der Arbeit), Dokumentarfilm
Kanada 1965, Regie: John Spotton.

Strehler, Giorgio

1957 „Arlecchino servitore di due padroni“ von Carlo Goldoni,
Regie: Giorgio Strehler, Ausstattung: Ezio Frigerio, Licht: Giampiero Puliti,
Musik: Fiorenzo Carpi, Kamera: Tullio Querin, Darsteller: Ferruccio Soleri
(Arlecchino), Gianrico Tedeschi (Pantalone), Enzo Tarascio (Dottore), Anna
Saia (Beatrice), Franco Graziosi (Florindo Aretusi), Gianfranco Mauri
(Brighella), Marisa Minelli (Smeraldina).
Fernsehauzeichnung des ZDF mit einer Einführung von Helmut Lohner
ausgestrahlt am 4. Juli 1963.

VI.3. Verzeichnis der verwendeten scenarî

Alle scenarî stammen aus Flaminio Scalas 1611 in Venedig gedruckter Sammlung IL
TEATRO DELLE FAVOLE RAPPRESENTATIVE, OVERO LA RICREATIONE COMICA, BOSCA-
RECCIA E TRAGICA, DIVISA IN CINQUANTA GIORNATE; COMPOSTE DA FLAMINIO SCALA
DETTO FLAVIO COMICO DEL SERENISS. SIG. DUCA DI MANTOVA. In einer modernen
Ausgabe hat sie Ferruccio Marotti 1976 in Mailand in zwei Bänden herausgegeben.
Leider war mir diese Ausgabe nicht zugänglich. Einzelne scenarî sind aber auch in
anderen Werken abgedruckt. So konnte ich auf folgende scenarî zurückgreifen:

Li duo Vecchi Gemelli (Giornata I) in: Pandolfi 1957: 169 - 179.

La Fortuna di Flavio (Giornata II) in: Pandolfi 1957: 180 - 189.

La fortunata Isabella (Giornata III) in: Pandolfi 1957: 190 - 197.

Le Burle d`Isabella (Giornata IV) in: Pandolfi 1957: 197 - 203.

Flavio tradito (Giornata V) in: Pandolfi 1957: 204 - 211.

Il Veccio Geloso (Giornata VI) in: Taviani/Schino 1982: 227 - 234.

Il Marito (Giornata IX) in: Petraccone 1927: 302 - 309.

(dt.: Der Ehemann in: Riha 1980: 81 - 92)

La Gelosa Isabella (Giornata XXV) in: Pandolfi 1957: 216 - 222.

Li Tappetti Alessandrini (Giornata XXVI) in: Petraccone 1927: 323 - 331.

Li Finti Servi (Giornata XXX) in: Taviani/Schino 1982: 237 - 246.

Il Ritratto (Giornata XXXIX) in: Petraccone 1927: 310 - 322.