

Unverkäufliche Leseprobe aus:

Thomas Brandlmeier
Filmkomiker

Die Errettung des Grotesken

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung von Text und Bildern,
auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags
urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt insbesondere
für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung
in elektronischen Systemen.

© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Inhalt

Vorwort	9
1 Zur Geschichte der Filmkomik und zur Entwicklung des komischen Darstellers: ein Überblick	13
2 Mack Sennett und Hal Roach: zwei Elementarschulen des Slapstick	30
3 Max Linder	37
4 Charles Chaplin.	47
5 Buster Keaton	64
6 Harold Lloyd	74
7 Harry Langdon	83
8 Laurel und Hardy	93
9 W. C. Fields.	102
10 Mae West	114
11 Die Marx Brothers	121
12 Totò.	131
13 Hans Moser	139
14 Karl Valentin	150
15 Jerry Lewis	171
16 Jacques Tati.	181
17 Die Uhr der Komiker	197
Anmerkungen	205
Kleines ABC der Filmkomiker: Biographische Daten, Kurzcharakteristiken, Literaturhinweise, Filmographien . . .	215
Allgemeiner Literaturhinweis	267
Filmregister	269
Personenregister	275

1 Zur Geschichte der Filmkomödie und zur Entwicklung des komischen Darstellers: ein Überblick

Benötigt man irgendwo einen, der die Gesellschaft mit Narretei oder Possenreißen zum Lachen bringt, so holt man sich einen berufsmäßigen Narren oder einen, der für seine Späße freie Kost bekommt, um mit Witz und Sarkasmen der Gesellschaft die Zeit zu vertreiben. Denn es macht keinen besonderen Spaß, sich den Bauch mit gutem Essen und Spezereien vollzuschlagen, wenn nicht auch Auge, Ohr, überhaupt jeglicher Sinn sich an Witzen, Possen und Gelächter erfreuen kann ... Was ist schon das menschliche Leben anderes als ein Schauspiel, in dem ein jeder seine Maske trägt und vor den anderen seine Rolle spielt, bis der Regisseur ihn von den Brettern abrufft? ... In der Tat, es gibt nichts Verkehrtereres, als den richtigen Augenblick zu versäumen und gegen den Strom zu schwimmen oder gar beim Trinken den Spruch ›Sauf oder stirb!‹ zu vergessen und zu fordern, daß das Spiel nicht mehr Spiel sei ... Bei den Unsterblichen, gibt es glücklichere Menschen als die, die das Volk Narren, Spaßmacher und Possenreißer nennt, was übrigens alles recht hübsche Bezeichnungen sind! ... Den höchsten Herren bereiten sie solches Vergnügen, daß manche ohne sie nicht mehr auskommen, weder speisen, noch auftreten, noch eine Stunde verbringen. Sie privilegieren diese albernen Narren noch vor ihren gelehrten Ratgebern.

(Erasmus: Das Lob der Torheit/1509)

Bei allen diesen Kategorien des Karnevals handelt es sich nicht um abstrakte Gedanken über Gleichheit und Freiheit, über den Zusammenhang eines jeden mit jedem, über die Einheit der Gegensätze ... Nein: das sind konkret sinnliche. (Bachtin: Das Schaffen von Rabelais und die Volkskultur des Mittelalters und der Renaissance)

Die heutige Unterhaltungsindustrie geht zurück auf Music Hall, Vaudeville^{1*}, caf'conc (= café concert, café chantant), Spezialitätenhäuser und Kabarett. Diese wiederum sind ein Produkt der kulturellen Umschichtung im Gefolge der Neuzeit. Alle früheren Formen der Unterhaltung durch Gaukler, Artisten oder Spaßmacher (vom Mittelalter bis zu den frühen Hochkulturen) unterscheiden sich grundlegend.² Die kleingewerblichen und später halbindustriellen (›fun factory‹) Organisationsformen, die sich entwickeln, kennen einerseits den Star, den Publikumsliebbling, der einen bestimmten sozialen Charakter verkörpert, der ein Individualist ist. Diese Stars sind hochbezahlt und von unschätzbarem Wert, so daß sie über besondere Engagements verfügen, die ihre Rechte, vor allem aber ihre Verpflichtungen regeln – häufig unter Einbeziehung des Privatlebens. Daneben gibt es die Masse der beliebig verfügbaren Kleinakteure, deren Stellung der

* Die Anmerkungen befinden sich auf den Seiten 205 bis 214.

Arbeitskraft am freien Markt entspricht. Es setzen sich dabei zunehmend diejenigen Unternehmungen durch, die den Bedürfnissen eines Massenpublikums am effektivsten entsprechen: möglichst große Unternehmungen mit austauschbaren Programmen und wechselnden Truppen, reine konfektionierte Unterhaltung kombiniert mit zugkräftigen Stars; diese Stars mögen durchaus auch das Sprachrohr sozialen Bewußtseins sein, jedenfalls, und das ist der fortschrittliche Aspekt, verkörpern sie soziale Charaktere als Individuen. Die früheste Form der Konfektionierung waren die Masken der *commedia*: »Die Maske ist ... eine der besten und einfachsten Möglichkeiten, einer beliebten Theaterrolle die Illusion der Dauerhaftigkeit zu verleihen« (Pierre-Louis Duchartre). Allgemein galt für den Akteur in diesem Metier, daß er sich um so besser verkaufen konnte, desto vielseitiger seine Fähigkeiten sind; das ist der Allround-Entertainer, der Gesang, Tanz, Akrobatik, Musik, Clownerie und Pantomime zugleich beherrscht. Die andere Möglichkeit zum Erfolg ist die konkurrenzlose Beherrschung eines bestimmten Rollenfachs.

Das Land mit der reichsten und folgenswersten Tradition auf diesem Gebiet ist England. Dies sicher nicht zufällig, ist doch die Herausbildung der modernen Industriegesellschaft in England am raschesten vorangeschritten. Die älteste Unternehmung, die dem entsprach, was man später Music Hall nannte, dürfte wohl »Sadler's Musick House« (ca. 1680) gewesen sein. Eine Reihe von Gesetzen und Erlassen zum Theaterwesen unter Charles II. nach Beendigung der Ära Cromwell trugen den Bedürfnissen der Zeit opportun Rechnung; ab 1660 waren keine Frauendarsteller mehr nötig, Frauen hatten Zugang zur Bühne. Covent Garden und Drury Lane wurden zu königlich privilegierten Theatern und fielen fortan nicht mehr unter irgendwelche Restriktionen. Man führte dort aber nicht nur Shakespeare oder Marlowe auf; die Konkurrenz mit den Music Halls verwischte die Grenzen: Man zeigte genauso Elefanten- und Freak-Shows und Amüsierprogramme, und zwar möglichst alles zusammen in einem Programm. Die Gesetzgebung spielte in der Entwicklung der Music Hall überhaupt eine große Rolle und ist ein Gradmesser dafür, inwieweit die Music Hall etabliert und integriert ist oder als subversiv empfunden wird. Die *street ballads*, die *vaux de ville* oder die Gassenhauer überschritten häufig die Grenzen der Moral und Opposition (die *Marseillaise* ist z. B. ein *vaux de ville*, Jean Renoirs *MARSEILLAISE* ist deswegen so kongenial). Einschneidende Gesetze in England sind der generelle »Licencing-Act« von 1737 und der »Music- and Dancing-Act« von 1751 mit einer verschärften Genehmigungspflicht für Minor-Theatres. Die »Burletta-License« von 1843 dokumentiert dagegen nur noch die gefestigte Stellung der Music Hall. In Frankreich wurde

das volkstümliche Theater der Französischen Revolution durch die napoleonische Theatergesetzgebung zerschlagen; als die restriktive Gesetzgebung in den folgenden Jahrzehnten langsam gelockert wurde, hatte sich der harmlose Amüsierbetrieb verfestigt.

In den frühen Formen der Music Hall ist ein starker Einfluß der damals in Europa dominierenden commedia vorhanden; der Clown ist eine Mischung aus Pulcinella (von »Pulcinella« leitet sich der englische »Punch« ab) und court-jester-Tradition. Es ist die alte commedia, noch vor Gozzi und Goldoni, die hier wirksam ist, die später als zu plump und vulgär abgetan wurde. Es ist die commedia, die respektlos die sozialen Konflikte der frühbürgerlichen Gesellschaft personifiziert. Mit dem italienischen Importstück »Harlequien's Triumph« (1727) feierte Old Joe Grimaldi seinerseits Triumphe. Andere frühe Formen mittelständischen Amusements sind die Comus Courts des 18. Jahrhunderts und die Gardens, Vorläufer der pleasure gardens. Das älteste Unternehmen dieser Art dürften die New Spring Gardens / Vauxhall 1732 sein, im Zentrum ein Restaurationsbetrieb mit Bühne. Über Zwischenglieder wie »Fair«, »Singing Room«, »Music Room«, wo vor allem Musik, Seiltanz und Akrobatik dominierten, verläuft der Weg zur arrivierten Music Hall. Ein anderer Entwicklungsstrang mündet über Panorama, Holophuscon, Diorama, Panoptikum, Poluphusikon, Cosmorama und dergleichen Abstrusitäten ins Kuriositäten- und Anatomische Museum, wovon wir heute noch die Wachfigurenmuseen à la Madame Tussaud kennen; sie brachten der Music Hall die Freak-Show.

Eine andere folgenreiche Entwicklung des 18. Jahrhunderts ist die Erfindung des Zirkusrunds durch Astley, späterer Schauplatz des Zirkusclowns als des schlechthin internationalen Clownstypus (der z. B. pseudopolyglott alliteriert). Horace Walpole schreibt: »I could find nothing at all to do and so went to Astley's, which indeed was much beyond my expectations. I do not wonder any longer that Darius was chosen King by the instructions he gave to his horse: nor that Caligula made his, Consul; Astley can make his dance minuets and hornpipes. But I shall not have even Astley now; Her Majesty the Queen of France, who has as much taste as Caligula, has sent for the whole of the Dramatis Personae to Paris.« Eine der berühmtesten Inszenierungen von Astley war das aus vielen Western bekannte Hippodrama »Mazeppa« (auf dem Pferd ...) mit Adah Isaacs Menken (1864).³ Nicht vergessen werden darf auch der Anteil des Äskulap-Stabs an dieser Entwicklung: Herumziehende Quacksalber waren die ersten Zirkusdirektoren. Um Publikum anzulocken, übten sie sich nicht nur in alchemistischen Kunststücken, sondern unterhielten eigene Truppen aus Feuerschluckern, Seiltänzern, Clowns usw. Meist

bewegten sie sich am Rande der Legalität; ein deutscher Vertreter dieser Zunft ist mit dem besonders anonymen Pseudonym »Anonymus Pseudonymus« überliefert.

Die fruchtbarsten, vitalsten Elemente kamen aber vom vulgären Pub-Theater der ersten industriellen Ballungsgebiete und infiltrierte mit zeitlicher Verzögerung die Londoner Szene. So z. B. die »Star Music Hall« (Bolton/1832), das »Adelphi« (Sheffield/1837), die »Rodney Music Hall« (Birmingham/1840) und die »Winchester Music Hall« von 1840, die auf den ehemaligen Kellner Charles Morton zurückgeht, der ab 1852 die Londoner Music Hall mit ehrgeizigen Programmen revolutionierte. Neben irischen Groteskclowns mit ihren Schimpf- und Prügelszenen, ordinären Damen und Abnormitäten führte er auch Offenbach auf und scheute selbst vor Gounods »Faust« nicht zurück. Solche Ambitionen, die nach dem zahlungsfähigen bürgerlichen Publikum schielten, gingen auf Kosten der besonderen ästhetischen Stärke, die gerade die primitive Form der Music Hall auszeichnete. Denn mitten in einer Epoche, die geradezu sezierend analytisch die Trennung der Künste anleitete, realisierte die Music Hall auf vulgäre Weise das Gesamtkunstwerk. Was bei Wagner als künstlerische Befreiung von akademischer Beckmesserei idealisiert wird, ist hier in der Egalität der ästhetischen Mittel aufgehoben (vgl. Thomas Manns Anmerkungen über die relative Nähe von Vorstadttheater und Gesamtkunstwerk in seinem »Versuch über das Theater«).

Die arrivierte Music Hall wurde alsbald zu einem Großunternehmen. Das Moss-Empire mit 33 Music Halls entsteht gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Music Hall-Unternehmer werden geadelt, Sir Edward Moss, Sir Oswald Stoll; ebenso Stars der Music Hall. Little Tich wird 1910 sogar Offizier der Académie Française. Die Music Hall wird auch im Kunstleben gesellschaftsfähig. Eliot schreibt ein Essay über Marie Lloyd. Debussy widmet Little Tich sein Stück »Eccentric«. Die Theateravantgarde der 20er Jahre setzt der Music Hall ein Denkmal. Yvan Golls »Methusalem« verwertet die Groteskkomik; Stanislawski wird von N. E. Balievs satirischem »Krivoe zerkalo« (St. Petersburg) beeinflusst. Eisenstein bewundert den russischen Clown Durov, der in der Zarenzeit mit dressierten Schweinen auftrat, denen u. a. Orden verliehen wurden; Boris Barnet widmete ihm später einen Film: *BO-REC I KLOUN (DER RINGER UND DER CLOWN / 1957)*. Meyerhold inszeniert Revuen, »Trust D. E.«, »Die Erde bäumt sich auf«. »Zwei Drittel der Nummern in einem der besten Programme dieser Art hat mit Kunst nichts gemein, aber dennoch stecken in diesen Theaterchen und in einem Drittel der »Attraktionen« mehr Kunst als in den sog. seriösen Theatern, die von der Jagd nach dem Literarischen leben« (Meyerhold). Mit dem Großunternehmen kommt auch eine ver-

stärkte Konfektionierung, es gibt die Stoll-Tour, das Tournee-Varieté entsteht. Die spätere Einmündung ins Kinogeschäft ist am deutlichsten ökonomisch abzulesen in der 1932 erfolgenden Fusion von Moss Empire Ltd. mit Gaumont Pictures Corporation und der Stoll Theatre Corporation. Am stärksten ökonomisch und organisatorisch präfiguriert ist das Kino in Fred Karnos fun factory (London 1900), die u. a. Stan Laurel, Charlie Chaplin, Will Hay, Gus McNaughton sowie Bud Flanagan und Chesney Allen (Mitglieder der »Crazy Gang«) hervorbrachte. Diese fun factory bildete Truppen von Clowns nach vorgefertigtem Muster aus und schickte sie dann auf Tournee. Wer Talent hatte, konnte sich hocharbeiten; Chaplin war das Aushängeschild, wie der »Karnosong« demonstriert:

»We are Fred Karno's army
A jolly lot are we,
Fred Karno is our captain,
Charles Chaplin our OC.
And when we get to Berlin,
The Kaiser he will say,
Hoch, Hoch, Mein Gott,
What a jolly fine lot,
Are the boys of Company A.«

Das Ganze wurde gesungen zur Melodie von »The Church's, One Foundation«, wie überhaupt die Kirchenmusik einen oft übersehenen Einfluß hatte: Die Musiker in gardens und Music Halls waren meist schlecht bezahlte Kirchenmusiker, später besserten Kirchenorganisten im Kino ihr Gehalt auf (dafür steht die alte Orgel von Drury Lane heute in St. Paul's). Um die Jahrhundertwende war das Kino nur ein Konkurrent unter anderen. Die Anfangsphase des Kinos war durch Mischformen charakterisiert (z. B. das Kinovarieté und das Jahrmarktskino). Das Kino verursachte nicht den plötzlichen Tod der Music Hall oder vergleichbarer Institutionen in anderen Ländern, da es gar nicht in der Lage war, die Verbindung von Gastronomie, Kommunikation und Entertainment zu ersetzen, die ein Teil der Volkskultur war oder, wie Kipling bemerkt: »Old music-hall ditties ... supply a gap in the national history; and people haven't yet realised how much they had to do with the national life.« Es ist deshalb nicht unbedingt verwunderlich, daß Fred Karno erst sehr spät sich dem Film zuwandte, 1935 mit der Karno-Film-Company. Der einzige Film dieser Gesellschaft, DON'T RUSH ME (produziert von Norman Lee mit Robb Wilton als Hauptdarsteller) besiegelte allerdings nur den Ruin Fred Karnos. Das Ende der großen Music-Hall-Tradition durch das Kino erfolgte in den 30er Jahren mit dem Tonfilm; den Endpunkt setzte dann in den 50er Jahren das Fernsehen. Das letzte große Music-Hall-Unterneh-

men, das Hackney Empire, wurde bezeichnenderweise zu einem Fernsehstudio. Was heute noch an Kleinbühnen, Night-Clubs etc. existiert, hat mit der lebendigen Tradition der Music Hall nicht mehr viel zu tun; es ist entweder ein Anhängsel des Animierbetriebs oder eine von engagierten Theaterleuten nachempfundene Szenerie. Der typische Music-Hall-Star war, wie eingangs erwähnt, ein All-round-Komiker, der Pantomime, Akrobatik, Sprach- und Körperkomik beherrschte und zugleich Musik-Clown war. Es war eine groteske Komik, eher vergleichbar mit dem exzentrischen Zirkusclown als mit der späteren Slapstick-Komik, die, in eine Story eingebunden und der physischen Kamerarealität verpflichtet, das Artifizielle der Bühne einschränkt. An klassischen Music-Hall-Stars sind uns viele im Bild überliefert wie Great Vance (1839–1888), der großsprecherische Oberschichtler karikierte, und George Leybourne (1842–1884), ein vulgärer, beschwipster Lebemann. Von der letzten Generation der klassischen Music Hall sind genauere Dokumente erhalten, z. T. auch Filme. Dan Leno (1860–1904) stellte allein Szenen mit mehreren Personen dar, seine Technik ist in den Dan-Leno-Comics festgehalten. Little Tich (1867–1928) war ein Zwerg mit sechs Fingern an jeder Hand und sechs Zehen an jedem Fuß, er stellte Polizisten und Beamte ebenso wie Balletteusen und Ladys des Königshauses dar; Chaplin und Tati waren von ihm stark beeinflusst, Tati rühmt seinen Film *BIG BOOTH*. Marie Lloyd (1870–1922) galt als die Königin des Vulgären, Sir Harry Lauder (1870–1950) verkörperte den schottischen Geizhals, Harry Tate (1872–1940) war ein Tolpatsch, der zuerst scheiterte, um dann eine allzusimple Lösung zu finden, und Sir George Robey (1869–1954) war für seinen Redeschwall, seine bizarre Kleidung und seine grotesken Instrumente berühmt. In einem Massengemälde mit 177 Personen in der Waterloo Road hat Walter H. Lambert von 1901 bis 1903 diese Generation festgehalten. Die französische Music Hall hatte ihre größten komischen Stars in Felix Mayol, einem sentimentalen Clown, und in Paulus, einem Schwejk-Typus; Sängerinnen, die mit Liedern aus der Gosse und Grotesken hervortraten, waren Thérèse, Polaire und Fougère. Die reinsten Kino-Adaptionen der Music Hall dürften sich in den französischen Burlesken finden, die um die Jahrhundertwende entstanden. André Deed schafft die Figur des Boireau, eines naiven Tolpatsch, der Regisseur Durand die des Onésime. Inhaltsangaben von Filmen dieser Periode lauten etwa so: Ein kleiner Junge ärgert die Gäste eines Hotels. Er vertauscht Schuhe vor den Türen, so daß ein Soldat aus Versehen in das Zimmer eines Mädchens gerät statt in das seines Vorgesetzten. Einem anderen Gast verstellt er das Klappbett, damit dieser zusammen mit dem Bett im Bettschrank landet. Einem Dienstmädchen nimmt er den Teppich beim

Klopfen fort, einer jungen Frau befestigt er ein Seil am Kleid, so daß sie an einer Winde plötzlich in der Luft schwebt. Ein Polizist ergreift den kleinen Übeltäter. Ein andermal wird ein tanzendes Schwein von einer graziilen Tänzerin assistiert oder es werden die Turn-, Box- und Schwimmkünste eines weiblichen Fleischkloßes gezeigt, der sich mittels einer Dampfwalze in eine schlanke Schönheit verwandelt. Oder: zehn stämmige Damen jagen einen Mann querfeldein, bis ihn eine kapert, die anderen ziehen enttäuscht von dannen. Wieder andere Film-Burlesken wie MADO GEHT ZU BETT (1892)⁴ waren ihrerseits Ergänzungen des Music-Hall-Programms und sind vor allem durch das Eingreifen der Zensur aktenkundig.

*

Di-ie Form, sehen Sie, di-ie Form. Der gleiche Mann, der über einen Ri-ri-richter im Stra-stra-straßenanzug lacht, zit-zit-zittert schon beim Anblick eines Sta-sta-staatsanwalts im Ta-ta-talar. Di-ie Form, di-ie Form.
(Beaumarchais' stotternder Richter Brid'oison)

»Ananke!« ruft der streitsüchtige und belesene Komiker plötzlich aus. »Spielt man, so spielt man, spielt man nicht, so spielt man nicht!«
(Colette: L'Envers du Music-Hall)

»It was held over a fifth week at the Music Hall.«

»Who goes to the Music Hall? Communists.«

(Dialog zwischen Regisseur und Produzent aus SULLIVAN'S TRAVELS von Preston Sturges / 1941)

Mit der langsamen Degeneration der Music Hall ergab sich für die Filmkomik eine triviale und zugleich drastische Konsequenz: Der Nachwuchs an grotesken Komikern, aus denen sich z. B. die Slapstick-Stars rekrutierten, blieb aus, die große Tradition der Hanswurste, trainiert am hautnahen Kontakt mit der Meute Massenpublikum, ging zu Ende, der akademische Hanswurst erwies sich nur noch zum weißen Clown tauglich, die Körperkomik wurde gestelzt. Aber diese Beschreibung des Endes der Music Hall, des Endes des grotesken Slapsticks-Stils, des Hanswurst und der Körperkomik berücksichtigt nur einseitig die ökonomische Entwicklung. Sie läßt außer acht, wieso bereits in der späten Music Hall die Groteske verdrängt wurde (z. B. Gracie Fields oder Joyce Grenfell). Sie läßt außer acht, daß das Publikum ersatzlos auf eine Sphäre kommunikativer Öffentlichkeit verzichtete, wo sich Genüsse aller Art hedonistisch produzierten. Sie läßt außer acht den beispiellosen Triumph des »seriösen« komischen Charakterdarstellers über den grotesken Darsteller. Kurz, sie läßt die eigentliche materielle Entwicklung außer acht. Denn wenn man die Geschichte der Music Hall schreibt, muß man auch die Geschichte einer Gegenbewegung schreiben.

Das späte Mittelalter erlebte eine erstaunliche Blüte des Grotesk-Komischen. Der Zerfall einer Welt, die in der Eschatologie ihre Einheit hatte, machte sich in einer komischen Gegenwelt (Narrenmesse!) bemerkbar. Dies bringt aber in der Folgezeit den Clown in Gegensatz zu allen Versuchen, rational eine neue geistige Einheit zu begründen. »Und die bei euch die Clowns spielen, laßt sie nicht mehr sagen, als in ihrer Rolle steht; denn es gibt sogar solche, die selbst lachen, bloß um einen Haufen alberner Zuschauer zum Lachen zu bringen, während gleichzeitig ein notwendiger Punkt des Stücks zu beachten wäre. Das ist niederträchtig und zeigt einen widerlichen Ehrgeiz an dem Narren, der es tut.« So lautet bereits Hamlets Schelte wider die Clowns, die von der Ratio eines Dramas herzlich wenig halten.

In der Philosophiegeschichte seit der Renaissance wird die Komik im wesentlichen unter zwei Aspekten behandelt. Zum einen in der Frage nach den anthropologischen Voraussetzungen des Lachens (was häufig mit dem Versuch einhergeht, die soziale Relevanz der Komik nicht ernst zu nehmen). Zum anderen in dem generellen Unbehagen gegen Komik, die die als einheitlich unterstellte Welt zerstückelt. Denn die Philosophie ventiliert seit der Neuzeit eifrigst die Frage nach der Einheit von Mensch und Natur – gerade weil diese offensichtlich längst dahin ist – und beschäftigt sich mit Gedankenakrobatien wie der naturrechtlichen Begründung der Gesellschaft – gerade wo diese antagonistisch ist. Der Clown ist hier der Störenfried, der unversöhnlich den Finger auf die wunde Stelle legt, er schleudert sein Ego nicht nur der Sozietät entgegen, sondern auch den alten Banden der Natur. In diesem Sinne gibt es auch einen clownesken Zug in der Geistesgeschichte. Voltaire, der gegen das Erdbeben von Lissabon protestiert, ist ein Beispiel dafür. Es ist kein Wunder, daß das Unbehagen wider Hanswurstiaden ausgerechnet in Deutschland in Gottscheds aufklärerisches Verbot mündete: Der praktizierte Idealismus der Neuberin entsprach der wirklichen Rückständigkeit der gesellschaftlichen Verhältnisse. Aber das Verbot des August war nicht nur verhängnisvoll für die deutsche Literatur⁵, wie bereits der Gottsched-Schüler Lessing später eingestehen mußte, eine Literatur, die ohnehin im Vergleich mit den europäischen Nachbarn wenig Sinn für Groteskes besaß. Es war überhaupt verhängnisvoll für die kulturelle Entwicklung in Deutschland, indem sich die Volkskultur gläubig nach oben orientierte. Das, was man die deutsche Scheu vor Körperkomik nennen könnte, hat hier seinen Ursprung. Solche Vorbehalte gegen Komik kann man bis in dieses Jahrhundert verfolgen (z. B. in der »Theorie des Romans« von Lukács). Man muß dem vom Standpunkt der Filmgroteske aus entgegenhalten, daß jeder nichttriviale Gag in sich eine dramaturgische Einheit dar-

stellt (vgl. François Mars: *L'Autopsie du Gag*. Cahiers du Cinéma, No. 113 ff.).

Aus den deutschen Kabaretts und Spezialitätenhäusern ist nichts von jener Grotesk-Komik überliefert, wie wir sie aus anderen Ländern kennen. Die teils harmlos-komischen, teils sentimental-gemütlichen Lieder vereinigen sich statt dessen mit Féerie, Operette und Estrade zum preußischen Varietéstil, der später der internationale Varietéstil werden sollte. Einen »Triumph der Spießer und Philister« nannte Heine diesen Beitrag zur internationalen Entwicklung. »Krolls Etablissement« von 1844, wo auch Opern und Dramen aufgeführt wurden, gehört hierher, ebenso das »Walhalla-Volks-Theater« von 1869. International führend wurde auch der varietéartige Zirkus Renz. Trusts bildeten sich auch hier aus, z. B. die Wintergarten GmbH, die 1895 den Skladanowskys die erste deutsche Filmvorführung ermöglichte. Und natürlich die Masse der Tingeltangel.⁶ Die deutschen Komiker werden immer für ihren Wortwitz gepriesen, komische Mimik und Gestikulation tritt an die Stelle von Groteske, Hanswurstiade und Körperkomik. 1843 lobt Kierkegaard an zwei Berliner Volkskomikern, daß das seriöse Theater von ihnen Darstellungskunst lernen könne: »Auf einem eigentlichen Kunsttheater sieht man selten genug einen Schauspieler, der wirklich gehen und stehen kann. Ich habe wohl vereinzelt einen solchen gesehen; aber was Beckmann vermag, habe ich nie zuvor gesehen. Er kann nicht bloß gehen, er kann auch gegangen kommen. Dies Gegangenkommen ist etwas ganz anderes, und durch diese Genialität improvisiert er zugleich die ganze szenische Umgebung. Er kann einen wandelnden Handwerksburschen nicht bloß darstellen, er kann gegangen kommen wie ein solcher ... Doch dieser Handwerksbursche ist keine Charakterzeichnung, dazu ist er zu lose hingeworfen in seinen in Wahrheit meisterlichen Konturen; er ist ein Inkognito, worin der Dämon der wahnwitzigen Komik wohnt, der sich schnell entwickelt und alles hinreißt zu hemmungsloser Lustigkeit ... Ein so großer Lyriker wie Beckmann ist Grobecker wohl nicht, indes ist doch auch er in einem lyrischen Einverständnis mit dem Lachen. Er hat eine gewisse Neigung zur Korrektheit und leistet in dieser Hinsicht oft meisterliche Dinge, besonders im Trocken-Komischen.« Otto Reutter (1870–1931) wird von Kurt Tucholsky für seine Pointen und seine Situationskomik gepriesen: »Alles geht aus dem leichtesten Handgelenk, er schwitzt nicht, er brüllt nicht, er haucht seine Pointen in die Luft, und alles liegt auf dem Bauch. Ein Refrain immer besser als der andere – wie muß dieses merkwürdige Gehirn arbeiten, daß es zu jeder lustigen Endzeile immer noch eine neue Situation erfindet. Und was für Situationen!« Bis auf Erich Carow, der »den Berliner in den Clown umstilisiert« (Ihe-

ring), und Claire Waldoff, die mit kritischen Couplets und Chansons hervortrat, sind die meisten populären komischen Bühnenkünstler des norddeutschen Varietés im Film überliefert (z. B. Lotte Werkmeister, Wilhelm Bendow, Hans Reimann, Paul Beckers), so daß die kritische Durchsicht der Filmdokumente zum Beleg herangezogen werden kann. Im Gegensatz zu den großstädtisch-gewitzten Komikern des Nordens dominiert im Süden der bauernschlaue, hinterlistige Typus, der oberflächlich noch gewisse Restbestände des animalischen Hanswurstes konserviert hat. Aber man mag sich auch hier im Film von der nichtgrotesken, wortgewitzten Situationskomik überzeugen (ausgenommen der »Sonderling« Valentin, ein weißer Clown, der groteskeste Körperkomik beherrscht). Bis auf zwei ausgefallene Talente, die gemeingefährlich-vulgäre, proletarische Ida Schumacher und Balli Prell, die nur mit einigen höhnischen Liedern hervortrat, gibt es auch von allen wichtigen süddeutschen Volkskomikern bedröht Filmdokumente ihrer charakteristisch deutschen Komik. Etwas anders ist die Entwicklung in Österreich. Die tschechisch-oppositionellen Prager Singspielhallen und Polkakneipen (die berühmteste: U Labute = Beim Schwan), die formales Vorbild der deutschen Spezialitätenhäuser sind, haben hier eine viel stärkere Wirkung entfaltet. Die bodenständige Wiener Institution war der Ballsaal. Das »Colosseum« von 1834 und »Das neue Elysium« von 1840 gehören hierher. Diese Ballsäle waren oft Variété, Redoute, Schlemmerlokal und Panoptikum zugleich. Die Wiener Variante der Spezialitätenhäuser entspricht etwa dem Ronacher (1888), das sowohl komische Stars wie auch Revuestars (Marika Röck!) hervorbrachte. Das oppositionelle Prager Moment wurde dabei zur Bravheit des Schwejk, aber seine Komik war moros-erdhaft, austriarkisch-grotesk – so, wie es hier auch im Literarischen eine analoge Eigenentwicklung gibt: Nestroy, Raimund, Horváth, Herzmanovsky-Orlando. Typische Vertreter dieser Komik, die einen stärkeren Bezug zum August hat als der »reichsdeutsche« Kulturbereich, sind Leopoldi Wiesenthal, Heinrich Eisenbach, Josef Engelhardt und natürlich Hans Moser. Aber so, wie man in Wien lieber gemütlich Walzer tanzte, als dem Cancan zu frönen, ist das Groteske nie spitz und scharf, sondern eher gefällig und verschroben.

Unter Berücksichtigung des auch hier vorhandenen Nord-Süd-Gefälles haben wir es aber im deutschen Kulturbereich mit einer Sonderentwicklung zu tun, die, wie sich noch zeigen wird, vor allem deswegen bemerkenswert ist, als sie die allgemeine Entwicklung in mancher Hinsicht antizipiert. Dies ist die Entwicklung weg vom Grotesken, hin zum Charakterdarsteller, weg vom animalischen August zugunsten seines Gegenspielers, des pflichtbewußten weißen Clowns, weg von