

«No one ever dies» – Burleske und Tod

Zum Umgang der ‹Sahnetorten-Moral› mit einem Genre-Tabu

«[E]in Mann, der die Straße langläuft, hinfällt und wieder aufsteht ist komisch. Einer der hinfällt und nicht mehr aufsteht, ist nicht mehr komisch. Das ist ein tragischer Fall.»¹ Billy Wilders pragmatische, an der Zuschauerwahrnehmung orientierte Komikdefinition verweist auf ein zentrales Tabu der Burleske², das auf die filmische Darstellung des Menschen und seines Körpers zielt: Eine realistische Darstellung von Schmerz und vor allem Tod ist mit dem Genreversprechen nicht vereinbar, schließlich vertrage sich das Lachen «nicht mit Gemütsbewegung», wie Henri Bergson festgestellt hat.³ So lassen sich die Slapstick-Komödien der Stummfilmzeit folgendermaßen definieren: «Despite all the violence, the chases, the sluggings, the caddishness, the deformities, the shootings, and all the improbable violation of natural laws – nobody is hurt, no one continues to suffer, no one goes hungry, no one cries, and no one ever dies.»⁴

Wie gehen nun die Burlesken, die mit ihrer subversiven «Sahnetorten-Moral»⁵ und ihrem Vergnügen an der Zerstörung des bürgerlichen (Norm-)Haushalts lustvoll Tabubrüche und Grenzüberschreitungen zelebrieren⁶, mit dem Tod als einem zentralen, Schranken setzenden Genre-Tabu um? Diese Frage soll im Folgenden am Beispiel von Filmen verfolgt werden, die im und mit dem Krieg spielen, womit Töten, Sterben und Tod zumindest als thematischer Subtext präsent sind und die Filme sich durch Strategien des Zeigens oder des Ausblendens dazu verhalten müssen.

1 Zit. nach Susanne Marschall: Billy Wilder. In: Thomas Koebner (Hrsg.): *Filmregisseure, Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*. Stuttgart 1999, S. 752–758, S. 756.

2 Im Folgenden werden ‹Burleske› und ‹Slapstick› synonym zur Bezeichnung früher Filmkomik verwandt, auf die im Theater und in der Literatur unter der Kategorie Burleske gefasste Eigenschaften (Gegensätze, Unwahrscheinlichkeit, Verzicht auf Sujet und Psychologie, Akrobatik, Gewalt, Überraschung) zutreffen. Emmanuel Dreux: *Le cinéma burlesque ou la subversion par le geste*. Paris 2007, S. 39. Zur Begriffsgeschichte siehe die ausführliche Darstellung der literaturgeschichtlichen Vorbilder in: Ebd., S. 17ff.

3 Henri Bergson: *Das Lachen* [1900]. Meisenheim am Glan 1948, S. 77. Nicht von ungefähr liest sich Bergsons grundlegende Studie zum Lachen wie eine Funktionsbeschreibung burlesker Methoden, um komische Effekte zu erzeugen.

4 Marc Sufrin: The silent world of slapstick (1912–1916). In: *Film Culture*, Jg. 2, Nr. 4 (10), 1956, S. 21–22, S. 22. Vgl. Gerald Mast: *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. Chicago ²1979, S. 50.

5 Petr Král: *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème*. Paris 1984.

6 Thomas Brandlmeier: *Filmkomiker. Die Errettung des Grotesken*. Frankfurt/M. 1983, S. 20.

Betrachtet man Burlesken aus dem «golden age of comedy»⁷, die zwischen dem Ersten und dem Zweiten Weltkrieg produziert wurden, fällt als zentrale Form des Umgangs mit dem Tod dessen Ausblenden auf.

Krieg ohne Tod 1: die Kunst der Verleugnung



Abb. 1

Die einfachste Antwort auf den Tod ist seine Verleugnung bzw. komplette Abwesenheit wie in *YANKEE DOODLE IN BERLIN*, den Richard Jones für Mack Sennett mit dessen Truppe in der Endphase des Krieges 1918 drehte.⁸ Die Tatsache, dass der Stoff als *five-reeler* von 58 Minuten Länge verarbeitet wurde, spricht für das Potential, das der *King of Comedy*⁹ dem Projekt zumaß. *YANKEE DOODLE IN BERLIN* erregte allerdings keine große Aufmerksamkeit.¹⁰

Die Geschichte handelt von einem amerikanischen Spion, der die deutschen Kriegspläne auskundschaften soll. In Frauenkleidern schleicht er sich ins Haus des Kaisers ein, umgarnt diesen, den Kronprinz und Hindenburg erfolgreich und befreit nebenbei eine versklavte junge Belgierin, so dass die USA am Ende auf dem Schlachtfeld einen glorreichen Sieg erringen. Den Großteil des Films machen die Karikaturen der Hohenzollern und des Oberkommandos der Wehrmacht aus (Abb. 1). Zumeist prügeln sie sich in bester Slapstick-Tradition untereinander, wobei schon mal der Kronprinz die Kaiserin festhält, damit der Kaiser ihr mit einem Faustschlag ins Gesicht beweisen kann, wer der Herr im Hause ist – meist flieht er aber vor der sämtliches Mobiliar zerstörenden Matrone. Szenen wie diese verweisen auf das verstörende Potential der Burleske, die austestet, wie weit sie zu weit gehen kann. Aber während der Ehekrieg äußerst brutal ist, ähnelt der ‚wirkliche‘ Krieg mehr einem Räuber und Gendarmen-Spiel und wird weder in Frage gestellt noch zum Gegenstand des Spottes. Im Gegenteil, die Zwischentitel präsentieren die US-Soldaten als

7 Kevin Brownlow: *The Parade's Gone By...* [1969]. New York 1970, S. 500.

8 Wahrscheinlich scheute Sennett die Gleichzeitigkeit von Krieg und Burleske, so dass der Film erst Anfang 1919 in die Kinos kam. Warren M. Sherk (Hrsg.): *The Films of Mack Sennett. Credit Documentation from the Mack Sennett Collection at the Margaret Herrick Library*. Lanham, Md./London 1998, S. 225.

9 Mack Sennett: *King of Comedy. The Lively Arts* [1954]. San Jose u.a. 2000, S. 135. Zur Rolle Sennetts vgl. Mast 1979 (wie Anm. 4), S. 45.

10 Vgl. Sennett 2000 (wie Anm. 12); Simon Luvish: *Keystone. The Life and Clowns of Mack Sennett*. London 2003, S. 190. Längere Ausschnitte des Films finden sich in den Dokumentationen *THE MOVING PICTURE BOYS IN THE GREAT WAR* (1975) von Larry Ward und *DER DEUTSCHE ALS HUNNE* (1995) von Hans Beller.



Abb. 2 und 3

«messengers of democracy» und verherrlichen die Kampfhandlung. Der Krieg auf dem Schlachtfeld wird nur in einer kurzen, knapp zweieinhalb-minütigen Szene gezeigt, die aber den ästhetischen und propagandistischen Höhepunkt des Films darstellt: In Form eines großen Schlachtengemäldes sind in hoher Schnitffrequenz verschiedene Perspektiven auf die Kampfhandlungen geschickt miteinander verbunden: Während ästhetisierende Bilder von Flugzeugen aus der Froschperspektive und voranstürmenden Bodentruppen aus der Vogelperspektive – am Ende wird auch noch die US-Flagge durchs Bild getragen – den Krieg verherrlichen, zeigen die Totalen, wie die Burleske das Tabu des Todes respektiert: Die Kämpfe der miteinander ringenden Soldaten werden durch Tritt in den Hintern oder K.O.-Schlag zugunsten der Amerikaner entschieden. Mehrfach wird eine Szene im Zeitraffer-effekt eingeblendet, in der ein amerikanischer Soldat hinter zwei fliehenden Deutschen her rennt, kommentiert zunächst mit dem Zwischentitel «Leaving France» und kurz darauf «Twenty-five miles nearer Berlin». Die wohl bekannteste Szene aus dem Film bringt dann die bisher getrennt voneinander stattfindenden Kämpfe durch ein paralleles Motiv und gleiche tricktechnische Bearbeitung zusammen: Der Palast wird bombardiert und Kaiser, Kronprinz und Hindenburg fliehen aus diesem, verfolgt von einer waagrecht hinter ihnen fliegenden Granate mit der Aufschrift «U.S.» (Abb. 2). Die drei rennen seitenverkehrt zur vorherigen Fluchtszene ebenfalls filmtechnisch beschleunigt davon. Als sie Schutz in einer Hütte suchen, explodiert die Bombe darin, worauf sie den Gesetzen des Genres folgend leicht lädiert aus den Trümmern schauen und ein Zwischentitel ironisch verkündet: «Going to a warmer climate» (Abb. 3).

In *YANKEE DOODLE IN BERLIN* geht das Genre-Tabu der Burleske eine unheilige Allianz mit propagandistischen Strategien der Kriegsdarstellung ein, die zur Mobilisierung der Soldaten und Beschwichtigung der Angehörigen den Tod verleugnen.

Krieg ohne Tod 2: die Kunst der Ellipse



Abb. 4 und 5

«De Mille sagte: «Es ist gefährlich, sich in dieser Zeit über den Krieg lustig zu machen.» Gefährlich oder nicht, ich fand den Gedanken aufregend.»¹¹ Trotz der Warnung von Freunden drehte Chaplin eine Komödie im Krieg über den Krieg, die zwei Wochen vor Unterzeichnung des Waffenstillstands in New York anlief und einer seiner erfolgreichsten Filme wurde.¹² *SHOULDER ARMS* zeigt Charlies Weg vom Ausbildungslager in den Kriegsalltag, den Kampfeinsatz im Graben, die Bewährungsprobe im Niemandsland, den Kontakt mit der lokalen Bevölkerung und gipfelt in der Gefangennahme des Kaisers, bevor der komische Anti-Held aufwacht und die Handlung sich als Traum enthüllt.¹³

Der Realismus von Chaplins Grabenrepräsentation wurde von ihm selbst betont, als er den Film nach mehr als 50 Jahren neu herausbrachte und diesem dokumentarische Bilder voranstellte,

um die authentische Qualität der Kulissen vorzuführen.¹⁴ Beeindruckend führt er vor, wie sich der Grabenkrieg filmischer Abbildbarkeit entzog, indem bspw. die Szenerie vollkommen in Staubwolken explodierender Granaten gehüllt ist (Abb. 4). Die Schlacht selber wird nur elliptisch angedeutet: Sturm aus dem Graben heraus, bei dem Charlie höflich anderen den Vortritt lässt /Schnitt/ Charlie kehrt mit 13 gefangenen Deutschen zurück und beantwortet die Frage, wie er sie alleine überwältigen konnte: «I surrounded them.» Was zwischen dem Verlassen des eigenen und der Eroberung des deutschen Grabens passiert, bleibt ausgeblendet.

Dass es im Krieg auch durchaus ums Töten geht, zeigt eine Szene, in der Charlie mit dem Gewehr aus dem Graben schießt und nach jedem Schuss selbstbewusst einen Kreidestrich auf einen Holzbalken macht als Zeichen für einen Treffer und verschlei-

11 Charles Chaplin: *Die Geschichte meines Lebens* [1964]. Frankfurt/M. 1977, S. 221.

12 Hintergründe zur Aufführung und Werbung für den Film in den letzten Kriegstagen in Leslie Midkiff DeBauche: *Reel Patriotism. The Movies and World War I*. Madison 1997, S. 148ff.

13 Eine Sequenzgrafik findet sich in Helmut Korte: *Der Krieg und das Kino: Von WEIHNACHTSGLOCKEN (1914) bis GEWEHR ÜBER! (1918)*. In: Werner Faulstich, Ders. (Hrsg.): *Fischer-Filmgeschichte, Bd. 1: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium: 1895–1924*. Frankfurt/M. 1994, S. 306–325, S. 316.

14 David Robinson: *Chaplin. Sein Leben – Seine Kunst* [1985]. Zürich 1989, S. 291.

ernde Synekdoche für den Tod (Abb. 5). Als ihm darauf der Helm vom Kopf geschossen wird wischt er anerkennend einen Strich wieder aus. Auch wenn es ums Töten geht, bleibt der Tod den Genrekonventionen gemäß ausgeblendet.

Ähnlich verhält es sich auch mit *DUCK SOUP*, dem letzten Paramount-Film der Marx Brothers unter Regie von Leo McCarey, der *DIE MARX BROTHERS IM KRIEG* zeigt. Der Film handelt vom Auf-



Abb. 6

stieg des windigen Geschäftsmannes Rufus T. Firefly (Groucho) zum größtenwahnsinnigen Herrscher der Bananenrepublik Freedonia, der zwei Spione (Harpo und Chico) zu seinen engsten Mitarbeitern macht. Diese Regierung steht unter den Zeichen einer «radikal antiautoritären Anarchie», deren «karnevalesker Marxismus» im Krieg auf die Spitze getrieben wird¹⁵: Firefly fühlt sich vom sylvanischen Botschafter Trentino gekränkt und erklärt dem Nachbarstaat den Krieg, was enthusiastisch gefeiert und besungen wird. Nach katastrophalem Verlauf der Schlacht kann die drohende Niederlage in letzter Sekunde durch die Gefangennahme des gegnerischen Botschafters abgewandt werden.

Vor allem in der Kriegshandlung am Ende werden Versatzstücke des Hollywoodkinos zitiert, wenn etwa Firefly auf die Zerstörung seines Hutes durch eine Granate verspricht: «I'll show 'em they can't fiddle around with old Firefly», dazu ein Maschinengewehr aus einem Geigenkasten holt, und im Stil des damals jungen Gangsterfilm-Genres wild um sich schießt – auf die eigenen Leute versteht sich (Abb. 6). Die gegnerischen Soldaten sind nur im Zwischenschnitt zu sehen, in extrem kurzen Einstellungen, die aus *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* (*IM WESTEN NICHTS NEUES*, 1939) stammen könnten. Diese Bilder verweisen auf die andere Seite der Front ebenso wie auf Kriegsfilm-Klischees im Kopf des Zuschauers, denen sich die Marx-Brothers bewusst verweigern. Stattdessen holen sie den Krieg (sinn-) bildlich zu sich ins Haus und damit auf ihr ureigenes Terrain der Burleske, um ihn dort mit einem Theaterstreich zu gewinnen.

15 Heinz-B. Heller: *DIE MARX-BROTHERS IM KRIEG*. In: Thomas Koebner (Hrsg.): *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare*. Bd. 1, Stuttgart 1995, S. 302–305, S. 302.

Krieg ohne Tod 3: Spiel mit der Zuschauerwahrnehmung

Kein anderer Komiker findet sich so oft im Setting des Ersten Weltkriegs wieder wie Harry Langdon¹⁶: 1924 produziert Mack Sennett ALL NIGHT LONG (EINE GANZE NACHT) unter Regie von Harry Edwards. Die Rahmenhandlung zeigt Harry Hall, wie er um ein Uhr morgens im Theatersessel aufwacht. Als Harry das Kino verlassen will,



trifft er auf Einbrecher und erkennt in einem seinen ehemaligen Vorgesetzten aus dem Krieg. Ihre Erinnerungen an die gemeinsame Soldatenzeit füllen als eigentlicher Filminhalt eine ganze Nacht.

Harry und sein Vorgesetzter finden sich an vorderster Front in typischer Erster Weltkriegs-Ikonografie mit Stacheldraht, Gräben, Bombenkratern, ödem Niemandsland, zerstörten Gebäuden und dem Aufblitzen von Geschossen wieder. Die burlesk-surreale Verkehrung der Funktionalität von Gegenständen regiert, wenn Harry versucht, sich mit Hilfe einer scharfen Handgranate vom Stacheldraht zu befreien (Abb. 7). Als diese explodiert, sieht man ihn in einem Erdhaufen stecken, aus dem fast senkrecht neben seinem Oberkörper Beine herausragen. Zunächst entsteht der Eindruck, dass Harrys Körper in Mitleidenschaft gezogen wurde, und die aus der Erde ragenden Beine zu ihm gehören (Abb. 8) – nach der Logik des Slapstick ließe sich das wieder «einrenken», dann aber wird ein zweiter, lebloser Körper herausgezogen (Abb. 9), zu dem die Beine gehören – doch ein Toter? –, der sich letztendlich als sein noch lebender Vorgesetzter entpuppt. ALL NIGHT LONG verweist mit schwarzem Humor auf die Zerstörung des Körpers im Krieg und treibt diesbezüglich ein



Abb. 7–9

16 Siehe das Kapitel Footnote: Arthur Ripley and the Dark Side of Langdon's Comedies in Joyce Rheuban: *Harry Langdon: The Comedian as Metteur-en-Scène*. East Brunswick, N.J. 1983.

zynisches Spiel mit der Zuschauerwahrnehmung bei gleichzeitiger Respektierung des zentralen Genretabus.¹⁷

Um sich an Harry zu rächen, weil der ihm seine Freundin ausgespannt hat, schickt sein Vorgesetzter ihn auf einen Posten, den das Schild «Suicide Post» krönt. Als eine Bombe Harrys Posten trifft wird er durch die Luft gewirbelt und im Flug fällt ihm ein Colonel auf den Rücken, den Harry darauf in der Waagerechten rennend an fünf weiteren Explosionen vorbei trägt. Diese sind fast nur als musikalisch-rhythmisiert aufblitzende helle Flächen wahrzunehmen.¹⁸ In den Worten Alfred Polgars könnte man sagen: «Die Schwerkraft ist ziemlich aufgehoben... Der Terror der Wahrscheinlichkeit ist gebrochen.»¹⁹ – das Prinzip der Burleske siegt über den Tod und die Realität des Krieges.

Am Filmende werden dessen Charakteristika in Form eines ironischen Schlusskommentars doch noch thematisiert: Nachdem der Sprengstoff der Einbrecher explodiert ist, zeigt eine Ellipse die beiden Männer am ganzen Körper bandagiert in einem Kinderwagen-ähnlichen Gefährt. Beim Familienspaziergang begegnen sie einer Militärparade, die in Form von Dokumentaraufnahmen im Gegenschnitt eingeblendet wird. Als Reaktion darauf erheben sich die beiden «Verwundeten» und salutieren, wobei sie aufgrund ihrer verbundenen Gliedmaßen vogelscheu-



Abb. 10–12

17 Rheuban spricht sogar im bewussten Rekurs auf den später entstandenen Genrebegriff von «film noir». Ebd., S. 226.

18 Peter Ellenbruch weist in diesem Zusammenhang auf die Nähe der Slapstick-Komödie zum Experimentalfilm hin, da es «weniger um eine nachvollziehbare Handlung geht, sondern um eine mitvollziehbare Bewegungskomposition, die den Betrachter fesselt» (ebd.). Peter Ellenbruch: *EINE GANZE NACHT*. In: Heinz-B. Heller, Matthias Steinle: *Filmgenres Komödie*. Stuttgart 2005, S. 60–63, S. 61f.

19 Zit. nach Brandmeier 1983, S. 26.

chenhaft skurril wirken (Abb. 10–12). Ein intellektueller Montageeffekt vereinigt hier dokumentarische Bilder vom Militär und von verwundeten Körpern, was in den Kampfhandlungen als Gag und Spiel mit der Zuschauerwahrnehmung umgangen wurde.

Krieg mit Tod 1: das Ausgeblendete



Abb. 13

Ein ähnliches binnendiegetisches Spiel mit Versehrtheit wie bei Langdon steht am Anfang von Stan Laurels und Oliver Hardys zweitem Langfilm aus dem Jahr 1932, *PACK UP YOUR TROUBLES*, der mit dem Kriegseintritt der USA 1917 einsetzt.²⁰ Um sich der Rekrutierung durch eine Werberkolonne zu entziehen, verstecken Stan und Ollie einen Arm in ihrem Jackett um mit moralischer Empörung die Nachfrage des Sergeants zurückzuweisen (Abb. 13). Als dieser

ihnen gerührt Geld für einen Kaffee zustecken will, nimmt Stan dies natürlich mit dem angeblich fehlenden Arm an, so dass die beiden sich zu guter letzt doch im Ausbildungslager und bald im Grabenkampf wieder finden.²¹

Nationales Pathos sucht man in *DIE TEUFELSBRÜDER*, so der deutsche Verleihtitel (später auch *VERGISS DEINE SORGEN*) vergebens. Der Krieg wird in realistischen Kampfszenen schlaglichtartig eingeblendet. Bei einem deutschen Angriff wird ein wachhabender Freund von Stan und Ollie überwältigt, dass er dabei stirbt, ist nicht zu erkennen und wird erst im Folgenden deutlich. Ein zynischer Vorgesetzter schickt darauf hin die beiden los, um zwischen den Fronten Gefangene zu machen, wohl wissend, dass es ihren Tod bedeutet. Burleske Komik und Schrecken gehen Hand in Hand: Unter Beschuss im Niemandsland flüchten sie sich in einen verlassenen Panzer, wobei Ollie kopfüber im Einstieg stecken bleibt und Stan im Innern das Fahrzeug aus Versehen in Gang setzt. Angsterfüllt schreiend – und durchaus Mitleid erregend – werden sie im Bauch des Panzers hin und her geschüttelt, hilflos im Räderwerk einer sich verselbständigenden Kriegsmaschinerie gefangen. Bei dieser Irrfahrt überrollen sie den gegnerischen Graben und im vom Panzer mitgerissenen Stacheldraht verfängt sich eine ganze Kompanie deutscher Soldaten (Abb. 14–16).

20 Laurel & Hardy haben relativ häufig Krieg und Militär als Thema oder zumindest als Ausgangspunkt ihrer Filme gewählt. So z. B. mit *BEAU HUNKS (DUELL MIT DEN WÜSTENSÖHNEN, 1931)*, *THE FLYING DEUCES (LAUREL UND HARDY IN DER FREMDENLEGION / FLIEGENDE TEUFELSBRÜDER, 1939)*, *GREAT GUNS (GROSSE KANONEN / DICK UND DOOF – SCHRECKEN DER KOMPANIE, 1941)* sowie *AIR RAID WARDENS (LUFTSCHUTZWARTE / SCHRECKEN ALLER SPIONE, 1943)*.

21 Christian Blees: *Laurel & Hardy. Ihr Leben, ihre Filme*. Berlin 1992, S. 166ff.; Norbert Aping: *Das Dick-und-Doof-Buch. Die Geschichte von Laurel und Hardy in Deutschland*. Marburg 2004, S. 103ff.

In dieser Szene visualisiert *PACK UP YOUR TROUBLES*, was Charlie in *SHOULDER ARMS* als absurdes Bonmot geprägt hat: Wie man alleine den Gegner umzingeln und gefangen nehmen kann.

Die Kriegsthematik bestimmt nur das erste Drittel des Films, ist aber mit dem Tod des Freundes der Auslöser für die eigentliche Handlung: Ein Zwischentitel verkündet: «November 11, Armistice – Eddie Smith's little girl is waiting – and longing – for her daddy, who will never return.» Ins Zivilleben zurückgekehrt beschließen Stan und Ollie, das Kind aus den Fängen geldgieriger Pflegeeltern zu befreien und zu den Großeltern zu bringen. Von diesen wissen sie nur den nicht gerade seltenen Namen Smith und die erwartungsgemäß chaotische, letztendlich natürlich erfolgreiche Suche füllt den Rest des Films aus. Wenn auch das Sterben des Vaters im Krieg nicht als solches gezeigt wird, so ist der Tod durch das Waisenkind in der zweiten Filmhälfte präsent. Indem das kleine Mädchen aber Stan und Ollie umstandslos als Ersatzväter akzeptiert und der Krieg in ihrem Alltag keine Rolle mehr spielt, ist die Gegenwart der Vergangenheit verbannt und es entspinnt sich eine harmlose Such- und Verwechslungsgeschichte, in der die Realität des Todes ausgeblendet bleibt.



Abb. 14–16

Krieg mit Tod 2: Verniedlichung

Zwar gibt es Burlesken, in denen am Ende die Protagonisten als Engel verniedlicht gen Himmel schweben, wie Ollie im Laurel-&-Hardy-Film *THE FLYING DEUCES* (*LAUREL UND HARDY IN DER FREMDENLEGION / FLIEGENDE TEUFELSBRÜDER*, 1939) nach einem Flugzeugabsturz, um dann dem alleine durch die Welt ziehenden Stan als Pferd wiedergeboren zu begegnen. Bezeichnenderweise findet diese verniedlichte Darstellung des Todes nicht im Kriegskontext statt.

Das Ende im Drehbuchentwurf von *DUCK SOUP* sah vor, dass die vier Brüder nach einer Bombenexplosion mit Flügeln gen Himmel fliegen und dabei auf den ebenfalls geflügelten Widersacher Trentino stoßen, worauf der Kampf in den Wolken weitergeht.²² Der Film endet jedoch mit Mrs. Teasdale alias Margareth Dumont, die «Heil Fredonia» anstimmend von den Marx Brothers mit Obst beworfen wird.

Krieg mit Tod 3: visuelle Präsenz als Ausnahmefall

Obwohl Buster Keaton Soldat im Ersten Weltkrieg war, kannte er diesen nur aus der Etappe. Nachdem er sich schon zum Kriegseintritt der USA freiwillig gemeldet hatte, wurde er aufgrund von Plattfüßen und eines verkrüppelten Abzugsfingers erst im Juni 1918 eingezogen und nach Frankreich geschickt, wo er jedoch nicht mehr zum Einsatz kam.²³ Der Titel seines Films *THE GENERAL* transportiert bereits das Genreversprechen Kriegsfilm. Ironischerweise verweist dieser aber auf die erste Liebe der Hauptperson Johnnie: Seine «General» getaufte Lok, die Rudolf Arnheim aufgrund ihrer Rundungen als «tuntige Maschine»²⁴ charakterisiert hat, was ein Licht auf den zweischneidigen Charakter des kriegerischen Gehalts von *THE GENERAL* wirft.

Der Film zeigt als einzige Slapstick-Komödie visuell das Töten und Sterben im Krieg. Der Akt des Tötens wird von Keaton nicht nur elliptisch angedeutet oder ins Off verlegt – wie Charlies Einsatz im Grabenkrieg oder als Scharfschütze – sondern konkret im Bild unter komischen Vorzeichen ausgespielt: Die Schlacht am Fluss tobt. Während Johnnie neben einer Kanone verzweifelt versucht seinen Säbel zu ziehen, erschießt ein im Zwischenschnitt eingeblendeter gegnerischer Soldat einen Kanonier nach dem anderen, die wie Schießbudenfiguren umfallen. Als Johnnies Säbel endlich aus der Scheide gleitet, fliegt im Schwung der Bewegung die Klinge von dannen und landet gut sichtbar im Rücken des Scharfschützen, der tot liegen bleibt (Abb. 17–19). Wie sämtliche Heldentaten des Protagonisten ist auch hier der Akt des Tötens – und dadurch des eigenen Überlebens – Zufall. Das Sterben der Soldaten ist durch den Schießbuden-Charakter relativ abstrakt gehalten und Johnnies Säbelrasseln ironisiert die Szene, verwirrt aber als Bruch mit den Konventionen der Burleske, nach denen der (Hin-)Gefallene wieder aufstehen muss. So brachte dieser «mörderische Gag» Keaton den Vorwurf der blasphemischen Überschreitung von Stilgrenzen ein gemäß der Logik: «Wenn sich der Komödiant auf ein wirkliches Schlachtfeld verliert, beginnt die Glaubwürdigkeit zu leiden.»²⁵

22 Script vom 22.6.1933, zit. in Glenn Mitchell: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Revised and expanded edition, London 2003, S. 102.

23 Wolfram Tichy: *Buster Keaton*. Hamburg 1983, S. 28. Buster Keaton: *Schallendes Gelächter. Eine Autobiographie* [1967]. München 1986, S. 114ff.

24 Rudolf Arnheim: Buster Keatons «General» (1927). In: Helmut H. Diederichs (Hrsg.): *Rudolf Arnheim. Kritiken und Aufsätze zum Film*. München, Wien 1977, S. 190–191, S. 190.

25 Penelope Huston in *Sight and Sound*, Juni/April 1953, zit. nach Robert Benayoun: *Buster Keaton. Der Augen-Blick des Schweigens* [1982]. München 1985, S. 21. Vgl. die zeitgenössische Kritik von Robert

Sterben und Tod als faktische Ereignisse definieren die Genregrenzen der Burleske und stellen weitgehend respektierte, wirkmächtige narrative und vor allem visuelle Tabus dar. Im Umgang mit dem im Sinne Billy Wilders (tragischen Fall), den der Tod in letzter Konsequenz darstellt, wurden fest umrissenen Strategien des (Nicht-)Thematisierens und (Nicht-)Darstellens entwickelt: Es dominiert das Negieren des Todes oder aber er ist ins Off verlegt und wird elliptisch behandelt. Seltene Formen einer Thematisierung können als Spiel mit der Zuschauerwahrnehmung die Brisanz des Themas entschärfen und gleichzeitig binnen- oder extradiegetisch für komische Effekte sorgen. Als narratives Element oder im Bild gezeigtes Ereignis ist der Tod nur in Ausnahmefällen präsent und wenn, dann z. T. in verniedlichter Form.

Die Abwesenheit der tragischen Dimension des Todes ist auch Teil der Rebellion der Burleske gegen fremdbestimmte Regeln, von den Naturgesetzen über soziale Zwänge bis hin zu einer *conditio humana*, die durch die Endlichkeit des Lebens bestimmt ist. Angesichts des Krieges weigern sich die Filme, aus der Ermordung von Menschen komisches Kapital zu schlagen. Vielmehr stellen sie ihre anarchische Destruktionsästhetik

produktiv der militärischen gegenüber. Einerseits zollen sie damit in letzter Konsequenz der Würde des Menschen – die in den Slapstickfilmen zum Vergnügen des Publikums immer antastbar ist – ihren Respekt. Andererseits zensiert sich in der Beachtung der Tabus die subversive (Sahnetorten-Moral) selbst, und das wohl nicht zuletzt auch aus ökonomischen Gründen. Aber solange es zum totlachen ist ...



Abb. 17–19

Sherood in *Life*, 24.2.1927, in Stanley Kaufmann (Hrsg.): *American Film Criticism*. New York 1972, S. 183.