

Jan Mukařovský

Versuch einer Strukturanalyse des Schau-Spielerischen (Chaplin in CITY LIGHTS)

1993

<https://doi.org/10.25969/mediarep/97>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Mukařovský, Jan: Versuch einer Strukturanalyse des Schau-Spielerischen (Chaplin in CITY LIGHTS). In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 2 (1993), Nr. 1, S. 87–93. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/97>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/1993_2_1_MontageAV/montage_AV_2_1_1993_87-93_Mukarovsky_Strukturanalyse.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Jan Mukařovský

Versuch einer Strukturanalyse des Schauspielerischen (Chaplin in CITY LIGHTS)*

Die Konzeption vom Kunstwerk als Struktur, d.h. als System von Elementen, die ästhetisch in einer komplexen, durch die Dominanz eines Elements gegenüber den anderen getragenen Hierarchie realisiert und organisiert werden, ist mittlerweile in der Theorie unterschiedlichster Künste allgemein anerkannt. So ist es für die Musik- und Kunstwissenschaftler selbstverständlich, daß bei der Analyse eines bestimmten Werkes oder in der Geschichte einer Kunst die Psychologie der Künstlerpersönlichkeit genausowenig die Strukturanalyse ersetzen kann wie die Kulturgeschichte oder eine Ideologie die Evolution einer gegebenen Kunst. Vieles hiervon ist auch in der Literaturtheorie geläufig, wengleich keineswegs für jeden und überall. Dennoch ist die Anwendung der Methode der Strukturanalyse auf die Schauspielkunst etwas gewagt, insbesondere dann, wenn es um den Filmschauspieler geht, dessen wirklicher Name (gleichzeitig ja) auch für seine schauspielerischen Erfolge steht und der zudem noch alle Rollen in derselben typischen Maske spielt. Der Theoretiker, der versucht, die Maske vom Menschen abzulösen und die strukturelle Organisiertheit des Schauspielerischen ohne Berücksichtigung der Psyche und des Ethos' des Schauspielers zu untersuchen, läuft Gefahr, als ein Zyniker zu gelten, der dem Künstler seinen menschlichen Wert abspricht. Zu seiner Verteidigung und zur Präzisierung seiner Vorstellungen kann er sich jedoch auf eine kürzlich in der "Prager Presse" erschienene Fotomontage berufen, wo einem grau melierten Herrn mit ausgeprägten Gesichtszügen das naive Gesicht eines schwarzhaarigen Jünglings mit Melone gegenübergestellt ist... Ungeachtet ihrer vermeintlichen Nachteile hat die strukturelle Analyse des Schauspielerischen jenen gewissen Vorteil, daß die Gleichwertigkeit - noch dazu äußerst verschiedener - ästhetischer Kanons heutzutage in der dramatischen Kunst noch stärker als in den anderen Künsten allgemein anerkannt ist. Ob Kvapil oder Hilar, Vojan oder Kohout den Hamlet spielen - in einer historischen Perspektive ist der eine nicht weniger wertvoll als der andere. Deshalb wird hoffentlich auch der vorliegenden Studie das Fehlen einer wertenden Position nicht zum Vorwurf gemacht.

* Zuerst erschienen in: *Literární noviny* 5,10, 1931.

Zunächst ist darauf hinzuweisen, daß die Struktur des Schauspielerischen nur eine Teilstruktur ist, die ihre Eindeutigkeit erst innerhalb der Gesamtstruktur des Bühnenwerkes erhält. Hier kommt es zu den vielfältigsten Beziehungen, z.B. zwischen dem Schauspieler und dem Bühnenraum, dem Schauspieler und dem dramatischen Text, dem Schauspieler und den übrigen Schauspielern. Wir werden uns im folgenden nur mit einer dieser Beziehungen beschäftigen: der Hierarchie der Figuren im Bühnenwerk. Diese Hierarchie variiert je nach Epoche und Kontext und teilweise auch in Abhängigkeit vom dramatischen Text. Manchmal bilden die Schauspieler ein strukturell verknüpft Ganzes, ohne daß hierbei einer eine dominante Position einnimmt, so daß sich kein gemeinsamer Brennpunkt aller Beziehungen zwischen den Figuren des Werkes ergibt. Manchmal jedoch wird bzw. werden eine oder mehrere der Figuren zu einem solchen Brennpunkt, indem sie die übrigen dominiert bzw. dominieren, deren Funktion dann lediglich darin zu bestehen scheint, den Hintergrund, die Begleitung für die dominante Figur (bzw. die dominanten Figuren) abzugeben. Manchmal wiederum befinden sich alle Figuren auf derselben Ebene, ohne strukturelle Beziehungen. Ihr kompositionelles Verhältnis ist rein ornamental. Mit anderen Worten: die Aufgaben und Rechte der Theaterregie werden in unterschiedlichen Epochen und Kontexten unterschiedlich bewertet. Der Fall Chaplin gehört eindeutig zur zweiten Kategorie: Chaplin ist jene Achse, um die herum sich die übrigen Figuren anordnen, ja deretwegen sie überhaupt da sind. Sie treten nur dann aus dem Schatten hervor, wenn es die dominante Figur erfordert. Diese Behauptung wird weiter unten entwickelt und belegt.

Wir werden zunächst der inneren Struktur des Schauspielerischen selbst unsere Aufmerksamkeit zuwenden. Die Elemente dieser Struktur sind zahlreich und vielgestaltig. Trotzdem lassen sie sich drei deutlich voneinander unterscheidbaren Gruppen zuordnen. Erstens gibt es den Bereich der stimmlichen Elemente. Er ist relativ komplex (die Höhe der Stimme und ihre melodischen Schwingungen, ihre Lautstärke und Klangfarbe, das Tempo usw.). Im vorliegenden Fall jedoch ist dieser Bereich nicht von Bedeutung. Chaplins Filme sind nämlich "Pantomime" (Chaplin selbst verwendet diesen Begriff, um seinen letzten Film CITY LIGHTS vom Sprechfilm zu unterscheiden). Wir werden weiter unten erklären, warum seine Filme stumm sein müssen. Die zweite Gruppe läßt sich nur mit gleichzeitig drei Begriffen bezeichnen: Mimik, Gestik, Posen. Nicht nur objektiv, sondern auch vom strukturellen Standpunkt aus sind dies drei verschiedene Elemente. Sie können einander entsprechen, können aber auch voneinander abweichen, so daß ihr gegenseitiges Verhältnis dann als Interferenz verstanden wird (ein wirkungsvolles Mittel der Komik). Darüber hinaus kann eines von ihnen sich die anderen unterordnen, oder es können auch umgekehrt alle Elemente gleichgewichtig sein. Gemeinsam jedoch ist all diesen drei Elementen, daß sie als expressiv erfahren werden, als Ausdruck des mentalen Zustandes der handelnden Figur, insbesondere ihrer

Emotionen. Dieses Merkmal verbindet sie zu einer einheitlichen Gruppe. Die dritte Gruppe bilden jene Körperbewegungen, die die Beziehung des Schauspielers zum Bühnenraum ausdrücken und tragen.¹ Oftmals lassen sich die Elemente dieser Gruppe objektiv nicht von den Elementen der vorherigen Gruppe unterscheiden (so kann beispielsweise das Gehen eine Geste sein, d.h. Ausdruck eines mentalen Zustandes, und gleichzeitig eine Veränderung der Beziehung des Schauspielers zum szenischen Raum bewirken); funktional jedoch unterscheiden sie sich, wie bereits erwähnt, eindeutig von der vorherigen Gruppe und bilden eine eigenständige Gruppe.

Es bedarf sicherlich keines ausführlichen Beweises für die These, daß die dominante Position bei Chaplin von den Elementen der zweiten Gruppe eingenommen wird, die wir der Einfachheit halber als Gesten bezeichnen, wobei diese Bezeichnung sich mühelos auch auf Mimik und Posen übertragen läßt. Wie schon erwähnt, ist die erste Gruppe (die stimmlichen Elemente) bei Chaplin völlig vernachlässigt, und auch die dritte Gruppe (Körperbewegungen) hat eine eindeutig untergeordnete Position. Daher sind auch die Körperbewegungen, die die Beziehung des Schauspielers zum Raum verändern, bis an die Grenzen des Möglichen durch die Funktion des Gestischen überlagert (Chaplins Gang spiegelt einfühlsam jede Veränderung seines mentalen Zustandes wider). Die dominante Rolle spielen somit die Gesten (die expressiven Elemente). Sie bilden eine ununterbrochene Reihe voller Interferenzen und unerwarteter Pointen, die nicht nur die ganze Dynamik von Chaplins Darstellung, sondern auch des gesamten Films trägt. Chaplins Gestik ist keinem anderen Element untergeordnet, vielmehr sind alle anderen Elemente ihr unterstellt. Dadurch unterscheidet sich Chaplins Spiel wesentlich von der Norm. Gewöhnlich haben selbst schauspielerisch differenzierte und akzentuierte Gesten die Funktion, das Wort, die Bewegung oder auch die Handlung zu unterstützen. Sie bilden eine passive Reihe, deren Peripetie von den anderen Reihen motiviert wird. Bei Chaplin hingegen muß das Wort, das ja am stärksten die Gesten beeinflussen kann, völlig in den Hintergrund treten, wenn die Gesten dominantes Element sein sollen. In einem Chaplin-Film wäre jedes verständliche Wort fehl am Platz: Es würde die Hierarchie der Elemente komplett verkehren. Aus diesem Grunde spricht weder Chaplin selbst noch eine der anderen Figuren. Exemplarisch ist in dieser Hinsicht die

1 Wenngleich Chaplin ein typischer Filmschauspieler ist, kann man auch bei ihm von der Bühne im Sinne der Theaterbühne sprechen, d.h. von einer statischen Bühne, da die Kamera hier beinahe passiv ist. Und wenn sie sich bewegt, dann nur, um ein Detail heranzuholen. Zum Beweis und zur Erklärung möchte ich an die Dynamik der Kamera in russischen Filmen erinnern, wo dem Wechsel der Standpunkte und Perspektiven eine dominante Rolle in der Gesamtstruktur des Werkes zukommt, während das Schauspielerische von strukturell untergeordneter Bedeutung ist.

Anfangsszene des Films: die Enthüllung des Denkmals, wo Rede durch Laute ersetzt wird, die nur durch Intonation und Klang an Sprache erinnern. Bezüglich der Körperbewegungen im szenischen Raum habe ich davon gesprochen, daß sie die Funktion der Gesten übernehmen und somit im Grunde Gesten sind. Zudem ist Chaplin als Schauspielerfigur recht unbeweglich, was durch einen organischen Fehler am Fuß noch betont wird.

Kommen wir nun zur Handlung. Ihr fehlt jegliche Eigendynamik: Sie ist eine pure Aneinanderreihung von Ereignissen, die lediglich durch einen dünnen Handlungsfaden miteinander verbunden sind, dessen Funktion es ist, Substrat der dynamischen Linie der Gesten zu sein. Die Sprünge zwischen den einzelnen Ereignissen dienen allein dazu, Pausen in der Linie der Gesten zu setzen und sie somit übersichtlich zu gliedern. Die Atomisierung der Handlung zeigt sich auch in ihrer Nichtabgeschlossenheit: ein Chaplin-Film endet nicht mit einer Konklusion der Handlung, sondern mit einer gestischen Pointe, mit einer chaplinschen Geste (einem Blick und einem Lächeln). Obgleich dies nur für die europäische Version zutrifft, so ist es doch charakteristisch, daß solch ein Schluß überhaupt möglich ist.

Wenn wir davon ausgehen, daß bei Chaplin die Linie der Gesten das dominante Element des Schauspielerischen ist, so müssen wir deren Charakter bestimmen. Negativ läßt sich sagen, daß keines der drei Elemente (Mimik, Gesten im engeren Sinne des Wortes, Posen) die anderen überwiegt, sondern daß sie alle gleichermaßen zur Geltung kommen. Positiv läßt sich die Spezifik dieser Linie folgendermaßen bestimmen. Ihre Dynamik entspringt der (simultanen oder sukzessiven) Interferenz zweier Arten von Gesten: Zeichen-Gesten und Ausdrucks-Gesten. Hier ist ein kurzer Exkurs über die Funktion von Gesten an sich angebracht. Es war schon die Rede davon, daß im Prinzip *alle* Gesten eine expressive Funktion besitzen. Diese Expressivität ist jedoch unterschiedlich nuanciert. Sie kann unmittelbar und individuell sein, sie kann aber auch eine über das Individuelle hinausgehende Bedeutung besitzen. In diesem Fall wird die Geste zu einem allgemein verständlichen und konventionellen Zeichen (entweder absolut oder kontextuell gebunden), so beispielsweise rituelle Gesten (u.a. die Gesten des religiösen Kultes) oder insbesondere gesellschaftliche Gesten. Gesellschaftliche Gesten sind Zeichen, die, genauso wie Wörter, rein konventionell bestimmte Emotionen und mentale Zustände anzeigen, so beispielsweise aufrichtige Anteilnahme, Zuvorkommenheit, Verehrung u.a. Dabei besteht nie die Gewißheit, daß der mentale Zustand einer Person, die eine solche Geste verwendet, auch tatsächlich jenem inneren Zustand entspricht, dessen Zeichen diese Geste ist. Daher sind auch alle Alcestes der Welt so sehr über die Unaufrichtigkeit der gesellschaftlichen Konventionen verärgert. Die individuelle Expressivität ("Aufrichtigkeit") einer gesellschaftlichen Geste läßt sich nur dann zuverlässig bestimmen, wenn sie

unwillkürlich eine Nuancierung erfährt, die ihren konventionellen Verlauf modifiziert. So kann es durchaus möglich sein, daß die individuelle Gefühlsregung mit dem allgemeinen mentalen Zustand übereinstimmt, dessen Zeichen die Geste ist. In einem solchen Fall überschreitet die Zeichen-Geste das konventionelle Maß ihrer Intensität (eine zu tiefe Verbeugung des Körpers, ein zu breites Lächeln u.a.). Es kann aber auch das Gegenteil eintreten: daß der individuelle mentale Zustand ganz anders ist als jener, der von der Zeichen-Geste vorgetäuscht werden soll. In diesem Fall kommt es entweder zu einer *sukzessiven* Interferenz, die die Koordination der sich zeitlich entwickelnden Gesten blockiert (das plötzliche Eindringen einer individuell expressiven Geste in die Linie reiner Zeichen-Gesten), oder einer *simultanen* Interferenz, bei der z.B. eine durch die Mimik des Gesichts gegebene Zeichen-Geste gleichzeitig durch eine ihr widersprechende Gestikulation der Hand, d.h. durch einen darunterliegenden individuellen Ausdruck, negiert wird - oder umgekehrt.

Der Fall Chaplin ist ein typisches Beispiel der Interferenz gesellschaftlicher Zeichen-Gesten mit individuell expressiven Gesten. Chaplins gesamtes Spiel zielt auf die Herausstellung und Verstärkung dieser Interferenz ab - selbst sein eigenartiges Erscheinungsbild: vornehme Garderobe, die zerlumpt ist; Handschuhe ohne Finger, dafür jedoch Spazierstock und Melone. Verstärkt wird die Interferenz der Gesten insbesondere durch das soziale Paradox Chaplins, das in der Thematik als solcher enthalten ist: ein Bettler mit gesellschaftlichen Ambitionen. Damit ist die grundlegende Interferenz gegeben: Das die gesellschaftlichen Gesten verbindende emotionale Merkmal ist das Gefühl von Selbstsicherheit und Überlegenheit, wohingegen die expressiven Gesten von Chaplin als Bettler sich um den emotionalen Komplex der Minderwertigkeit gruppieren. Diese Dualität des Gestischen durchzieht den ganzen Film in ständigen Katachresen. Wollte man dieses Geflecht in all seinen Details erfassen, so käme man zu einem endlosen Inventar wörtlicher Paraphrasen einzelner Momente des Spiels. Das jedoch wäre langweilig und wenig aussagekräftig. Weitaus interessanter hingegen ist die Tatsache, daß sich die Dualität der beiden gestischen Ebenen auch in der Ausprägung der Nebenfiguren wiederfindet: bei der blinden Blumenverkäuferin und dem betrunkenen Millionär. Alle anderen Figuren sind entweder teilweise (die Alte) oder ganz (alle anderen) reduziert zu reinen Statisten. Jede der beiden Nebenfiguren ist so angelegt, daß sie nur eine Ebene, nur eine der beiden interferierenden Linien der chaplinschen Gesten wahrnehmen kann. Bei dem Mädchen ist eine solche einseitige Wahrnehmung motiviert durch die Blindheit; bei dem Millionär durch seine Trunkenheit. Das Mädchen nimmt ausschließlich die gesellschaftlichen Zeichen-Gesten wahr. Und das verzerrte Bild, das sie sich von Chaplin macht, wird am Ende des Films deutlich - aufgrund einer bemerkenswerten Wahrnehmungsmethode: In das Geschäft der inzwischen sehend gewordenen

Blumenverkäuferin tritt ein Mann, eine unscheinbare gesellschaftliche Erscheinung, um Blumen zu kaufen; sein Abgang wird kommentiert durch den Zwischentitel "Ich hatte gedacht, das sei *er*". Alle Szenen, in denen Chaplin mit dem Mädchen zusammen ist - und zwar immer allein, denn die Anwesenheit einer dritten, sehenden Person könnte die Illusion des Mädchens zerstören -, bauen auf einer Oszillation zwischen den beiden Ebenen der chaplinischen Gesten auf: zwischen den gesellschaftlichen und den individuell expressiven Gesten. Immer dann, wenn Chaplin sich dem Mädchen nähert, überwiegen die gesellschaftlichen Gesten; entfernt er sich aber auch nur einen Schritt von ihm, dominieren plötzlich die expressiven Gesten. Besonders deutlich zeigt sich dies in jener Szene, wo Chaplin dem Mädchen Geschenke bringt und sich zwischen dem Tisch, wo die Tasche mit den Geschenken liegt, und dem Stuhl, auf dem das Mädchen sitzt, hin und her bewegt. Die plötzliche Veränderung der Gesten, der Übergang von einer Ebene zur anderen, hat hier fast die Wirkung epigrammatischer Pointen. Hierüber wird auch verständlich, warum ein Chaplinfilm kein gewöhnliches Happy-End haben kann. Der Film basiert nicht auf einem narrativen Schluß, sondern auf dem dramatischen Gegensatz der beiden gestischen Ebenen, der aber durch ein Happy-End völlig negiert würde. Würden der Bettler und das Mädchen am Schluß heiraten, so wäre der ganze Film retrospektiv absolut nichtig: wäre doch sein dramatischer Gegensatz plötzlich außer Kraft gesetzt.

Nun zu der Beziehung zwischen dem Bettler und dem Millionär. Auch dem Millionär ist, wie schon erwähnt, nur eine der beiden interferierenden Reihen von Gesten zugänglich, und zwar die Ebene der individuell expressiven Gesten. Eine solche Verzerrung der Wahrnehmung tritt jedoch nur dann ein, wenn er betrunken ist. Denn sobald er aus dem Rausch erwacht, nimmt er genau wie alle anderen die komische Interferenz der beiden Reihen wahr und verhält sich Chaplin gegenüber mit derselben Verachtung wie alle anderen. Während jedoch die Deformation der Wahrnehmung (die Fähigkeit, nur eine Reihe der Gesten wahrzunehmen) bei dem Mädchen durchgängig ist und eine Korrektur erst am Ende des Films eintritt, alternieren bei dem Millionär Zustände verzerrter Wahrnehmung und Zustände normaler Wahrnehmung. Damit ist zugleich eine Hierarchie zwischen den beiden Nebenfiguren gesetzt: Das Mädchen tritt mehr in den Vordergrund, denn die permanente Deformation der Wahrnehmung bietet eine breitere und solidere Basis für die Interferenz der beiden gestischen Ebenen als die nur periodisch auftretende Trunkenheit des Millionärs. Er ist allerdings notwendiger Gegenpol zu dem Mädchen. Von seiner ersten Begegnung mit Chaplin an, wo der Bettler mit expressiver Gestik ihm eine pathetische Hymne auf die Schönheit des Lebens singt ("And tomorrow the sun will rise again"), ist ihre Beziehung voller Freundschaftsergüsse: eine Umarmung folgt der nächsten. Und so sind wir fast unmerklich von der Strukturanalyse des Schauspielerischen zur Struktur des

gesamten Films gelangt. Ein zusätzlicher Beweis dafür, bis zu welchem Grad die Interferenz der beiden Ebenen des Gestischen die Achse von Chaplins Film bildet.

An dieser Stelle möchten wir schließen, weil das Wesentliche gesagt ist. Abschließend seien uns jedoch noch einige wertende Bemerkungen gestattet. Die Faszination, die Chaplins Spiel beim Zuschauer auslöst, liegt in der unglaublichen Spannweite zwischen der Intensität des Effektes, der erzielt wird, und der Elementarität jener Darstellungsmittel, die Chaplin einsetzt. Als Dominante der Struktur verwendet er ein Element, das gewöhnlich (auch im Film) eine untergeordnete Position einnimmt: Gesten im weiten Sinne des Wortes (Mimik, eigentliche Gesten, Posen). Und dieser fragilen, in ihrem Aktionsradius begrenzten Dominante vermag Chaplin nicht nur die Struktur des Schauspielerischen, sondern auch die Struktur des ganzen Films unterzuordnen. Voraussetzung hierfür ist eine schier unglaubliche Ökonomie aller anderen Elemente. Wenn auch nur eines von ihnen ein wenig stärker ausgeprägt wäre, etwas mehr Aufmerksamkeit auf sich zöge, würde die ganze Konstruktion in sich zusammenbrechen. Die Struktur von Chaplins Schauspielkunst gleicht einem räumlichen Gebilde, das auf seiner schärfsten Kante ruht und dennoch in absolutem Gleichgewicht ist. Daher die Illusion einer Immaterialität: eine reine Lyrik von Gesten, befreit aus jeder Abhängigkeit von einem körperlichen Substrat.

Aus dem Tschechischen von Wolfgang Beilenhoff und Sylvia Wiesener