

Tom Paulus, Rob King (Hg.): Slapstick Comedy

London, New York: Routledge 2010, (AFI Film Readers Series), 288 S., ISBN 978-0-415-80179-9, € 29,99

Primitiv, anarchisch, vulgär: Mit diesen Attributen wiesen besonders Intellektuelle die US-amerikanische Slapstick-Komödie lange Zeit zurück. Im Gegensatz zu den dramaturgisch starken Dramen eines D. W. Griffiths etwa wurden die ‚witzorientierten‘ Stummfilme mit Ausnahme der Werke Charlie Chaplins eher gering geschätzt, teilweise sogar verachtet. Erst in den 1980er Jahren erkannten Filmwissenschaftler und -historiker wie Eileen Bowser, Tom Gunning, André Gaudreault, Donald Crafton oder Charles Musser von welch hohem kulturwissenschaftlichen Wert die Erforschung der Slapstick-Komödien ist und etablierten für diese Art Filme ein eigenständiges Genre. Dieses wird in dem Herausgeberband *Slapstick Comedy* von Tom Paulus und Rob King in außergewöhnlicher Bandbreite beleuchtet. Die 14 Aufsätze sind zugleich historische wie theoretische Studien über zahlreiche bekannte und unbekanntere Künstler, die Entwicklung und Funktion ihrer Komik und, was äußerst spannend ist, ihren Umgang mit den fundamentalen Veränderungen in der Moderne.

Die Texte sind drei Themenkomplexen untergeordnet. Im ersten Teil, der mit „Originality and Adaptation“ betitelt ist, geht es darum, welche Künstler und Stile die Slapstick-Komödie in ihrer Entstehung und Entwicklung maßgeblich beeinflusst haben. Bryony Dixon z.B. belegt anhand einer sehr aufschlussreichen „gag-ography“ (S.22), u.a. zu dem vielgespielten Sketch im Herrensalon, dass der umstrittene Zusammenhang zwischen dem frühen Film und der *stage comedy* tatsächlich besteht, dass also in der Slapstick-Komödie Gags imitiert und variiert werden, die ihre Wurzeln bereits in der *commedia dell'arte*, der britischen *Harlequinade* oder den *Music Halls* haben. Daher schlussfolgert er, dass es eine Art kollektives Gedächtnis von Situationen und Witzen geben muss, dessen sich Künstler seit Jahrhunderten bedienen. Das soll freilich nicht darüber hinwegtäuschen, dass einige Personen die Slapstick-Komödie durch ihre Originalität geformt, gestaltet und geprägt haben. Mit ihnen beschäftigen sich die nächsten vier Aufsätze. Her-

vorzuheben ist, dass die Beiträgerinnen und Beiträger neben ihren Analysen zu Größen wie Charlie Chaplin beispielsweise, die in vielen anderen Publikationen zur frühen Stummfilmkomödie den Schwerpunkt bilden, in gleichem Maß auch weniger beachtete Darsteller und Produzenten wie Roscoe „Fatty“ Arbuckle, Mary Pickford oder, zumindest in diesem Kontext, D. W. Griffith porträtieren und jederzeit deutlich machen, wie sie sich gegenseitig beeinflussten und inspirierten.

So enthüllen die beiden Aufsätze von Barry Salt und Simon Joyce den enormen, jedoch bisher weitgehend unerkannten Einfluss Griffiths auf die Slapstick-Komödie: Der für seine episch angelegten Melodramen wie *The Birth of a Nation* (1915) oder *Intolerance* (1916) bekannte Regisseur führte die Kameratechnik einer frontalen Raum-zu-Raum Bewegung ein, die Mack Sennett und Charlie Chaplin übernahmen und schnell zum Standard in den Filmen der *Keystone Film Company* machten. Zudem war Griffith offenbar nicht nur Sennetts Mentor *in puncto* Filmregie, sondern auch seine Muse, denn wirklich erfolgreich wurde Sennett erst, als er anfang, die seriösen Ideen Griffiths zu parodieren.

Ähnlich verstrickt gestaltete sich die Beziehung zwischen Arbuckle und Chaplin, was Johanna E. Rapf eindrucksvoll darlegt: Sie arbeiteten oft zusammen, entwickelten z.B. die Box-Szene für *The Knockout* (1914), die Chaplin später in *The Champion* (1915), *The Kid* (1921) und *City Lights* (1931) wieder aufgriff, und brachten beide eine Vorliebe für Details und eine Portion Gefühl in das vornehmlich ‚brutale‘ Genre ein. Arbuckles alleiniger Verdienst ist Rapf zufolge eine neuartige *mise-en-scène*, die dem Zuschauer durch den Einsatz von Tiefenschärfe auch im Bildhintergrund viele interessante Informationen bietet. Ebenfalls in Relation zu Chaplin zeigt Anke Brouwers den Wert von Mary Pickfords Arbeit für die Slapstick-Komödie auf: Sie verweist darauf, dass Pickford einige Elemente, die nunmehr als ‚chaplinesque‘ bezeichnet werden, wie den nie endenden Kampf mit den Dingen des Alltags oder den Balanceakt zwischen Komik und Pathos, vor Chaplin entwickelte. Zudem gilt sie mit ihrer kindlichen Figur „Little Mary“ als Pionierin der Geschichten für die ganze Familie. Der große Einfluss seitens Chaplins bestand speziell darin, dass er eine sensiblere, langsamere, zuweilen romantischere Art von Komik lancierte.

Der zweite und wahrscheinlich stärkste Teil des Buches befasst sich mit einer sehr aktuellen Thematik, „Mechanics and Modernity“, die jüngst in der Studie *Machine-Age Comedy* (Oxford et al. 2009) von Michael North diskutiert wurde und noch viel Stoff für weitere Forschungen liefert. Anstoß für die Debatte gibt die bereits um 1900 publizierte Abhandlung *Das Lachen* von Henri Bergson, der zufolge alle Stellungen, Gebärden und Bewegungen des menschlichen Körpers komisch wirken, sobald sich eine mechanische Kruste darüber bildet – ein Phänomen, das durch die Industrialisierung begünstigt erscheint. Da viele Stummfilmkomiker ihre Gags aus dem alltäglichen Kampf mit den Veränderungen in der Moderne entwickelten, ist die Analyse ihrer Filme kulturwissenschaftlich sehr aufschlussreich.

Das verdeutlichen z.B. hervorragend die Studien von Eileen Bowser, Rob King und Tom Gunning, die sich alle drei mit dem Komplex Mensch/Maschine befassen und zudem bestens aufeinander aufbauen. Während Bowser die beiden lebensverändernden Erfindungen Auto und Kino einander gegenüberstellt und gleichzeitig den Nutzen des Autos für das Kino – für rasante Verfolgungsjagden, spektakuläre Demolierungen und witzige Demonstrationen von Kontrollverlust – aufspürt, erforscht King die Gründe für die Popularisierung einer gewissen Maschinen-Ästhetik. Seinen Analysen zufolge rief die Technik zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei den Menschen aus allen Gesellschaftsschichten ein diffuses Gefühl von Angst und Faszination hervor. Indem die *Keystone Film Company* die Maschinen mit innovativen Spezialeffekten, Tricks und Stunts in einem lustvollen anarchischen Chaos *ad absurdum* führte, lenkte sie den Blick auf ihren Unterhaltungswert und nahm den Menschen für einen Augenblick ihre Unsicherheit – eine Methode, die an die von Michail Bachtin beschriebenen karnevalesken Narrheiten denken lässt. Mit dieser Kunst etablierte *Keystone* schließlich eine neue Art von Massenkultur.

Tom Gunning studiert in seinem Aufsatz eine spezielle Erscheinung dieser Massenkultur, die *crazy machine*, die sich als ‚tückisches Objekt‘ dadurch auszeichnet, dass sie einen Eigensinn entwickelt, der sich gegen den Protagonisten richtet. Anhand der Komiktheorie Bergsons leitet Gunning überzeugend her, dass es sich bei den Gags mit diesen Maschinen um eine Urform des Witzes handelt. Er belegt seine These mit Beispielen aus den Filmen von Georges Méliès bis Buster Keaton, in denen er die *crazy machine* als Höhepunkt größerer Gag-Dramaturgien findet. Auch betont er die zunehmende Komplexität ihrer Beschaffenheit.

Als vielleicht bester Beitrag dieses Bandes darf der darauffolgende Text von Steven Jacobs gelten, da er eine neue Perspektive auf die Darstellung der Moderne in der Slapstick-Komödie eröffnet: Er geht davon aus, dass die Konfrontation von verletzbaren menschlichen Körpern und schwindelerregend hohen Wolkenkratzen, die bekanntlich als Sinnbild für Industrialisierung, Rationalisierung, Standardisierung und Kapitalismus stehen, die stärksten Bilder des Genres liefern. Die Hochhäuser bedienen einerseits mit ihren Fahrstühlen, elektrischen Beleuchtungen, Stahl- und Eisenrahmen die Faszination für die *crazy machine* und können andererseits als vertikales Äquivalent für Verfolgungsjagden betrachtet werden. Sein brillanter Schlussgedanke: Helden wie Buster Keaton, Harold Lloyd oder Laurel und Hardy haben die Wolkenkratzer, angelehnt an das Kino der Attraktionen, in eine Architektur der Attraktionen verwandelt und sind damit Vorreiter von Batman und Superman.

Zum Abschluss des zweiten Teils weist Charles Wolfe eindringlich auf die Brauchbarkeit des Subgenres ‚California Slapstick‘ hin. Die Regisseure dieses Genres zeichnen sich zumal dadurch aus, dass sie die Umgebung – den Verkehr, die Architektur, die soziale Infrastruktur – nicht nur als Hintergrund nutzen, sondern sie in die Gags einbinden und somit eine neue Form von Komik generieren.

Der Terminus ‚California‘ ist diesbezüglich nicht als geographische Angabe zu verstehen; vielmehr geht es hier um seinen symbolischen Wert, um Schönheit und Fortschritt sowie um persönliche und soziale Transformation.

Der letzte Teil des Buches „Bodies and Performance“ widmet sich mit seinen Aufsätzen zur Körperkomik ebenfalls einem außerordentlich wichtigen und entsprechend bereits viel diskutierten Sujet der Slapstick-Komödie – zeichnet sich das Genre ja gerade durch die körperliche Performance des Helden aus. Hervorzuheben ist hier die scharfsinnige Analyse Muriel Andrins, die den scheinbaren Gegensatz von Vergnügen und Schmerz ergründet: Sie beobachtet, dass es zuweilen sehr grausam im Slapstick zugeht, dass die Protagonisten sich die meiste Zeit mit Torten bewerfen, sich gegenseitig schlagen, treten und schupsen. Auch Redewendungen wie „to kill oneself laughing“, „mourir de rire“ oder „éclater de rire“ (S.227) weisen auf das Paradoxon des Lachens hin. Eine Erklärung für das Phänomen findet Andrin in der Abhandlung Bergsons, der zufolge das Lachen keinen größeren Feind als die Emotion hat. In den Stummfilmkomödien, so Andrin, Sorge Tempo und Rhythmus dafür, dass keine Zeit für die Entwicklung von Gefühlen bleibe. Ferner weist sie auf einen uns innewohnenden Wunsch hin, andere Menschen zu erniedrigen, was sehr an den Destruktions- oder Todestrieb von Sigmund Freud erinnert.

Eine ‚Auszeit‘ von den Grausamkeiten bieten nach Hilde D’Haeyeres sehr erfrischendem Aufsatz die *Bathing Beauties*, die seit 1915 in den Stummfilmen Mack Sennetts auftraten und eine Art Modenschau veranstalteten. Anders als die *Keystone Cops*, die ebenfalls stets in großer Zahl erschienen, mussten Mabel Normand und Co. bestimmten Schönheitsidealen genügen, um den Eindruck eines „collective body“ (S.208) zu erwecken. Einen ganz individuellen Körper hingegen attestieren Amy Sargeant und Jennifer M. Bean Charlie Chaplin: Während Ersterer seine tänzerische Begabung rühmt, rückt Letztere seine Imitationskunst in den Fokus und verweist somit darauf, dass sich Chaplins Einzigartigkeit auf das Gegenteil gründet. Indem er alles und jeden nachzuahmen vermag und es anderen wiederum ermöglicht, ihn nachzuahmen (was seinerzeit als ‚Chaplinitis‘ bezeichnet wurde), macht er auf die, nach Bergson komische, mechanische Kruste aufmerksam, die sich zuweilen über das Lebendige legt.

Fazit: Dadurch, dass die Beiträgerinnen und Beiträger des Bandes *Slapstick Comedy* sowohl kulturhistorisch als auch theoretisch fundiert argumentieren, eröffnen sie nicht nur zahlreiche neue Perspektiven, sondern machen auch Lust auf die (erneute) Sichtung und weitere Erforschung der Filme. Sie zeigen eindrucksvoll, wie viel man noch aus den Stummfilmkomödien ziehen kann und dass es falsch wäre, sie wie verstaubt *ad acta* zu legen. Daher ist diesem Buch, das in der *AFI Filmreaders Series* – nebenbei sehr ansprechend – publiziert wurde, zu wünschen, dass es zahlreiche interessierte Leserinnen und Leser findet.

Judith Wimmer (Bamberg)