

**ENTÄUSSERUNG ALS SCHAUSPIEL.
CHARLES CHAPLINS FIGUR DES TRAMP UND DIE
DARSTELLUNG VON GEFÜHLEN
IN *THE KID***

ANDREAS BECKER

Mit dem Tramp kreierte Charles Chaplin eine Figur, mit der er es vermochte, jahrzehntelang ein weltweites Publikum anzusprechen – und an sich zu binden. Ungefähr 26 Jahre lang tänzelte der Tramp auf der Leinwand: von 1914 in der Keystone-Komödie *Kid Auto Races at Venice*, bis 1940 in *The Great Dictator*.¹

Wie ich im Folgenden zeigen möchte, begründet die extreme Heterogenität dieser Figur ihren Erfolg. Diese gestattet es Chaplin, ein Schauspiel zu entwickeln, in welchem Gesten nahezu beliebig integriert und miteinander kombiniert werden können. Sein Publikum findet sich in den Gebärden wieder, ohne sich mit der Figur identifizieren zu müssen.

Weil die Figur offen angelegt ist, gibt es keine Situation, in welcher der Tramp Charlie nicht hineingeraten könnte. So bilden sich die gesellschaftlichen Widersprüche ab und können im Moment ihres Entstehens dargestellt werden. Sein Leib gibt dem Zuschauer ein Sensorium dafür, in welchen Abhängigkeiten er sich permanent befindet. »Fühlen heißt, in etwas involviert zu sein«, schreibt die Philosophin Agnes Heller in der *Theorie der Gefühle*.² Doch gewöhnlich zeigt man dieses Involviertsein nicht öffentlich – anders bei Charlie. Dort, wo Gefühle entstehen, beispielsweise wenn die Polizei ihn wieder einmal aufgreift, weil er ein Gesetz missachtet hat, schlägt sein Körper mit Gesten und Ausweichmanövern sofort Alarm. So bekommen abstrakte Gesetze und Normen eben jene Physiognomie, die sie aus sich heraus nicht hätten. Somatisch werden Widersprüche angezeigt, noch bevor sie als Gefühle »innerlich« erlebt werden.

1 Zur Geschichte der Figur siehe Bo Berglund: *The Day the Tramp Was Born*. In: *Sight and Sound*. Frühjahr 1989, S. 106-113. Vgl. auch James Naremore: *Film and the Performance Frame*. In: *Film Quarterly*. Winter 1984/85, S. 8-15.

2 Agnes Heller: *Theorie der Gefühle*. Hamburg 1980, S. 19.

Die Entstehung des Tramp und die Heterogenität der Figur

Es ist aufschlussreich zu sehen, wie die Figur des Tramp entstand. Chaplin beschreibt dies in seiner Autobiografie:

Als ich auf dem Wege zur Requisitenkammer war, kam mir jedoch die Idee, ausgebeulte Hosen, riesige Schuhe, einen Spazierstock und eine schwarze Melone als Kostüm zu wählen. Alles sollte einander widersprechen. Die Hose mußte weit, die Jacke eng, der Hut klein, das Schuhwerk groß sein. Noch schwankte ich, ob ich mich auf alt oder jung zurechtmachen sollte, aber da fiel mir ein, dass Sennett sich vorgestellt hatte, ich sei viel älter, so klebte ich mir einen kleinen Schnurrbart an, ich dachte, mir dadurch Jahre zuzulegen, ohne meinen Gesichtsausdruck zu verbergen. Zunächst wußte ich noch nichts von dieser Figur. Als ich aber das Kostüm am Leibe hatte, ließen mich Kleider und Schminke fühlen, was für ein Mensch das war. Ich begann ihn kennenzulernen, und als ich schließlich auf die Bühne kam, hatte sein Dasein begonnen.³

Chaplins Ausstattung wird zusammengestellt nach ihrer Widersprüchlichkeit. Seine Requisiten geben dem darzustellenden Charakter einen Spielraum vor, den er unmöglich ausfüllen kann. Wie das Kostüm des Clowns oder das des Harlekins diesen schützt und ihm den Freibrief für seine frechen Scherze ausstellt, so kann sich auch der Tramp hinter seinem ärmlichen Äußeren verbergen. Er bewegt sich mitten in der Gesellschaft und doch außerhalb. Die Kleidung ermöglicht ihm, eine Vielzahl an gesellschaftlichen Rollen in sich zu vereinigen und die Gesten der anderen beliebig zu assimilieren. Sukzessive wird die Figur des Tramp umgedeutet, die historisch gesehen im England des 19. Jahrhunderts existierte – in Form jener pauperisierten Massen nämlich.⁴ Durch die Tramp-Figur wird die Armut in einer Weise thematisiert, welche die

3 Charles Chaplin: *Die Geschichte meines Lebens*. Frankfurt am Main 1964, S. 135.

4 Friedrich Engels schreibt dazu: »Als dagegen die Arbeiter 1824 das freie Assoziationsrecht erhielten, wurden diese Verbindungen sehr bald über ganz England ausgedehnt und mächtig. [...] deshalb pflegten sie mit den Kapitalisten wegen einer allgemein zu beobachtenden Lohnskala zu unterhandeln und jedem einzelnen, der sich weigerte, dieser Skala beizutreten, die Arbeit aufzukündigen. Ferner, durch Beschränkung der Annahme von Lehrlingen die Nachfrage nach Arbeitern immer lebhaft und dadurch den Lohn hochzuhalten, der hinterlistigen Lohnverkürzung der Fabrikanten durch Einführung von neuen Maschinen und Werkzeugen etc. soviel wie möglich entgegenzuarbeiten; und endlich, brotlose Arbeiter durch Geldmittel zu unterstützen. Dies geschieht entweder direkt aus der Vereinskasse oder durch eine Karte, worauf die nötige Legitimation verzeichnet steht und auf die hin der Arbeiter von einem Orte zum andern wandert, von seinen Gewerbsgenossen unterstützt und über die beste Gelegenheit, Arbeit zu erhalten, unterrichtet wird. Diese Wanderschaft heißt bei den Arbeitern the tramp, und der so Wandernde ein tramper.« (Friedrich Engels: *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*. In: Karl Marx/ Friedrich Engels: *Werke*. Bd. 2, Berlin 1962, S. 224-506, hier S. 432-433. Zur Schilderung der Armut in London vgl. ebd., S. 262-265.)

globalen Massen über Sprachgrenzen hinweg verstehen, nämlich non-verbal. Der *Ausdruckslosigkeit* wird entflohen, indem die Figur um sich herum, sprichwörtlich mit Händen und Füßen, einen sinnlichen Reichtum erzeugt. Das obige Zitat fortsetzend heißt es in Chaplins Autobiografie:

Ich kam herein und stolperte gleich über den Fuß einer Dame. Dann wendete ich mich um, nahm entschuldigend meinen Hut ab, ging wieder ein paar Schritte weiter und stolperte über einen Spucknapf, um mich auch nach ihm umzuwenden und höflich meinen Hut zu lüften. Die Männer hinter der Kamera fingen an zu lachen. Immer mehr Menschen begannen sich dort zu versammeln, nicht nur die Schauspieler der anderen Gesellschaften, die ihre Kulisse verließen, um uns zuzusehen, sondern auch die Bühnenarbeiter, die Schreiner und die Requisiteure. Das war ein Kompliment für mich. Als die Probe zu Ende war, lachte die ganze große Zuschauermenge.⁵

Charlie folgt den Konventionen dort, wo man es nicht erwartet. Er kopiert die Gesten seines Gegenübers, mimt Bewegungen jeder Art und anthropomorphisiert die Welt um sich herum. Sein Schauspiel beschränkt sich keineswegs auf die Darstellung von Menschen. Er fühlt sich in alles ein, in den anderen wie auch in Kreaturen, in Hunde, Vögel, und sogar in die Dingwelt. Geistesgegenwärtig zitiert Chaplin den Habitus seiner MitspielerInnen. Er stellt in seinem Schauspiel gesellschaftliche Verhältnisse aus und vereinigt sie zu einem unmöglichen Ganzen.

In der zeitgenössischen Literatur wird dieser Stil oft hervorgehoben und seine Inkonsistenz betont. »Seine Schlapfen, sein Watschelang, sein viel zu kleiner Hut, sein Schnurrbart, der nur die Oberlippe deckt [...] welche Bedeutung haben sie? Meiner bescheidenen Meinung nach: gar keine. Das ist ihre tiefe Bedeutung. In ihrer Sinnlosigkeit ruht ihr Sinn«, schreibt Alfred Polgar.⁶ Siegfried Kracauer bezeichnet Chaplin in seiner Kritik zu *The Gold Rush* als ein »Loch, in das alles hineinfällt.«⁷ Und Bela Balázs spricht von einer »Komik der reinen Visualität, die in der Art der Darstellung selber liegt«. Diese Komik, heißt es weiter, »besteht einfach und ausschließlich im Widersinn.«⁸

Die Widersprüchlichkeit ist allerdings kein Wert an sich, sie wird im Gegenteil höchst subtil eingesetzt, um das Netz von Abhängigkeiten darzustellen, in welches der Mensch der industriellen Moderne eingebunden ist. Chaplins Schauspiel stellt im eigentlichen Sinne nichts dar, es ist rein

5 Chaplin, *Die Geschichte meines Lebens*, S. 136.

6 Alfred Polgar: *Chaplin*. In: ders.: *Kleine Schriften*. Bd. 4, hg. von Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt am Main 1984, S. 378-383, hier S. 379.

7 Siegfried Kracauer: *Charlie Chaplin. The Gold Rush*. In: Dorothee Kimmich (Hg.): *Charlie Chaplin. Eine Ikone der Moderne*. Frankfurt am Main 2003, S. 119-120, hier S. 119.

8 Bela Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. München 1982, S. 131.

reaktiv angelegt. Charlie erspürt die gesellschaftlichen Regularien und übersetzt sie somatisch. Alltagssituationen, der Arbeitsplatz, die Wohnung, Innenräume und Säle dienen als Schauplatz. In ihnen wirkt sein Leib wie eine Projektionsfläche, auf der sich die gesellschaftlichen Verhältnisse abzeichnen. Er leitet Widersprüche sofort wieder an die Außenwelt ab, deshalb wirkt sein Gesicht regungslos. Weil es in seinem Schauspiel keine Innerlichkeit gibt, braucht diese auch nicht zeichenhaft, d.h. physiognomisch, angezeigt zu werden. Der Tramp geht vollkommen in der Situation auf, in der er sich befindet. Er erinnert sich nicht und hat keine Furcht. Begibt sich Charlie in Gesellschaft, gerät er in einen Sog von Bewegungen und lässt sich von diesem treiben. Dem Tramp ist alles gleich wichtig, banalste Geschehnisse lenken ihn. Ihm »ist das Ich abhanden gekommen«, schreibt Kracauer in dem bereits erwähnten Aufsatz.⁹ Und weil keine Instanz mehr regelt, wann und wo er seine Gefühle zu zeigen hat, lässt er sie überall zu.

Charlie ist reine Oberfläche. Die Zuschauer wissen stets, was »in ihm« vorgeht, weil innen und außen einander entsprechen. Die anderen können nicht davon lassen, sich in ihm wiederzuerkennen. Sie halten seine Erwidern auf ihre Gesten für provokant, dabei macht er doch nur öffentlich, was ihn bedrückte.

Charlie lebt – mit Alfred Polgar gesprochen – in einer verkehrten Welt: »Welche Aufgabe für den Film, die Welt zu verkehren, dass sie, in seligen Minuten der Kinoillusion, eben weil sie verkehrt läuft, richtig läuft!«¹⁰

Dies zeigt sich immer dann besonders deutlich, wenn Charlie den stereotyp auftretenden Repräsentanten staatlicher Gewalt begegnet: dem Polizisten mit dem drohend im Anschlag gehaltenen »slap-stick«, den Vertretern vom Jugendamt. Anstatt sich den hegemonialen Verhältnissen zu fügen, begibt sich Charlie mitten in sie hinein und setzt ein äquilibristisches Spiel in Gang. Er antwortet, indem er offensiv – und frech – die Gesten seiner Mitstreiter zitiert, verfremdet und nuanciert. Der Tanz in *The Count* (1916) ist ein Beispiel hierfür. Chaplin tritt in die Gesellschaft ein und wirbelt seinen Körper umher. Weil er durch sein impulsives Verhalten die Konventionen ad absurdum führt, zwingt er sein Umfeld dazu, Stellung zu beziehen. Die Gesten seiner Mitstreiter werden in Echtzeit durcheinander gemischt, und es ist nicht leicht zu erkennen, wer hier kopiert wurde. Die ungewöhnlichen Gebärden des Tramp katalysieren so die Situationen, in denen sie stehen.

9 Kracauer, *Charlie Chaplin. The Gold Rush*, S. 119.

10 Alfred Polgar: *Verkehrte Welt*. In: ders.: *An den Rand geschrieben*. Berlin 1927, S. 229-232, hier S. 232.

Der Marx'sche Begriff der »Entäußerung«

Ich benutze zur Charakterisierung dieser besonderen Typik den Begriff der »Entäußerung«. Dieser wird von Karl Marx in den Frühschriften verwendet, um das durch den Einsatz von Maschinen veränderte Verhältnis zur Arbeit zu beschreiben: »Die Arbeit produziert nicht nur Waren; sie produziert sich selbst und den Arbeiter als eine ›Ware‹, und zwar in dem Verhältnis, in welchem sie überhaupt Waren produziert.«¹¹ Die Warenproduktion vergegenständlicht nicht nur die ›Arbeit‹, sie produziert zugleich den Arbeiter als sich entfremdeten; kapitalistische Produktion ist »tätige Entäußerung«.¹² Schon Henri Lefebvre stellt in der *Kritik des Alltagslebens* Chaplins Schauspiel in Zusammenhang mit Marxens Thesen:

Er tritt als Fremder in die vertraute Welt ein und bahnt sich in ihr seinen Weg, wobei er ununterbrochen belustigenden Schaden anrichtet. Er führt uns unmittelbar in die Irre, um uns noch besser unseren Umgang mit den Dingen zu demonstrieren. Die Gegenstände werden auf einmal fremd; vertraute Dinge, die nicht mehr vertraut sind [...].¹³

Wenn Charlie sich auf eine solche Weise verhält, so übersetzt er die unsichtbaren und nur erahnbaren Entäußerungsprozesse leiblich und gibt uns dadurch ein Sensorium für den Alltag. Man denke an die zahlreichen Szenen, in denen Charlie Werkzeuge und Hilfsmittel benutzt. Stets entgleitet ihm deren Verwendung. Schon sein Stock dient nicht als Gehhilfe und elegant ist er auch nicht. Er pendelt vielmehr wie selbsttätig in der Luft. Sobald er in *The Pawnshop* (1916) auf die Leiter steigt, verändert

11 Karl Marx: *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*. In: Karl Marx/Friedrich Engels: *Werke*. Ergänzungsband, Teil 1, Berlin 1968, S. 465-588, hier S. 511.

12 Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, S. 514.

13 Henri Lefebvre: *Kritik des Alltagslebens*. Übers. von Burkhardt Kroeber, Kronberg/Ts. 1977, S. 20. Auch Georg Lukács weist in seiner *Ästhetik* darauf hin, dass das Schauspiel Chaplins in einer besonderen Form der Vermittlung besteht, es heißt: »Chaplin ist sicher einer der bedeutendsten Schauspielereigenschaften aller Zeiten. Er hat aber – im Gegensatz zu den meisten echten Größen der Bühne – nicht durch die Verkörperung verschiedener dichterischer Typen gewirkt [...], sondern dadurch, dass in seiner körperlichen Existenz, in seinen Gesten und seiner Mimik in unerschöpflichen Variationen ein typisches Verhalten des ›kleinen Mannes‹, des Menschen der Volksmenge, zum heutigen Kapitalismus symbolhaft sinnfällig wurde. [...] Es darf nicht vergessen werden, wie nahe der Emotionskreis des von Chaplin Gestalteten sowie seiner geschichtlichen Auslöser zur Welt Kafkas stehen. Doch werden Schrecken und Hilflosigkeit bei Chaplin nicht bloß von innen, sondern in untrennbarer Einheit von außen und innen sinnfällig gemacht. So entsteht ein über das Grauen triumphierender welthistorischer Humor, dessen Tiefe – eine objektivierende Vertiefung der Kafkaschen Problematik – sich gerade darin äußert, dass sie die Esoterik in volkstümlicher Weise exoterisch wirksam macht.« (Georg Lukács: *Die Eigenart des Ästhetischen*. Bd. 2, Berlin/Weimar 1987, S. 489-490).

sich seine Bewegung und gerät außer Kontrolle, sein Leib schwankt umher, als sei er eine Verlängerung des Werkzeugs. Und das Fließband der Maschine in *Modern Times* (1936) hat so nachhaltigen Einfluss auf ihn, dass er auch noch Schraubbewegungen vollführt, als er die Maschine längst verlassen hat. Charlie verliert die Kontrolle über seinen Leib, weil dieser ihm durch die Arbeit entfremdet wird, und wir können beobachten, wie die maschinenartigen Abläufe Macht über ihn gewinnen.

Marx deutet in den Frühschriften auch den Kreislauf von Abhängigkeiten an, in den der Mensch eingebunden ist. So geschieht die Arbeit nicht frei, nicht als Selbstzweck, sondern als »Mittel zur Befriedigung eines Bedürfnisses.«¹⁴ Und sogar die Strukturierung dieser Bedürfnisse ist bereits so angelegt, dass sich in ihr diese Logik immer wieder erneut reproduziert:

Jeder Mensch spekuliert darauf, dem andern ein *neues* Bedürfnis zu schaffen, um ihn zu einem neuen Opfer zu zwingen, um ihn in eine neue Abhängigkeit zu versetzen und ihn zu einer neuen Weise des *Genusses* und damit des ökonomischen Ruins zu verleiten. Jeder sucht eine *fremde* Wesenskraft über den andern zu schaffen, um darin die Befriedigung seines eigenen eigennützligen Bedürfnisses zu finden.¹⁵

Es entsteht so ein labyrinthisches Gefüge von Abhängigkeiten, in dem das eine Opfer das andere um eben jenen Teil betrügt, um den es selbst betrogen wurde. Die untereinander über die Bedürfnisse, also jene auf Gegenstände gerichteten Gefühle und Begierden, verbundenen Teilglieder der Gesellschaft verkehren über den abstrakten ökonomischen Tauschmechanismus miteinander.¹⁶ Agnes Heller hat in der *Theorie der Bedürfnisse bei Marx* diese Abhängigkeiten beschrieben.

14 Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, S. 516.

15 Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, S. 546-547.

16 Siehe dazu Agnes Hellers Studien zu Marx' Frühschriften *Theorie der Bedürfnisse bei Marx*. Übers. von Helmut Drüke, Hamburg 1980, hier S. 43: »Das Bedürfnis des Menschen und der Gegenstand des Bedürfnisses sind *korreliert*: das Bedürfnis bezieht sich immer auf irgendeinen konkreten Gegenstand oder eine gegenständliche Betätigung. Die Gegenstände ›bringen‹ die Bedürfnisse ›zustande‹ und umgekehrt, die Bedürfnisse die Gegenstände. Das Bedürfnis und sein Gegenstand sind ›Momente‹, ›Seiten‹ ein und desselben Komplexes.« (Hervorh. im Orig.). Der frühe Marx bezeichnet die Empfindungen als »wahrhaft *ontologische* Wesens-(Natur-)bejahungen« (Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, S. 562), d.h. er schätzt deren Stellenwert sehr hoch ein. Bedürfnisse können nur als aufgeschobene, d.h. nicht im Moment des Entstehens, realisiert werden. Sie artikulieren sich dann, wiederum nicht spontan, im Konsum, also dem Kauf von Waren bzw. Dienstleistungen, die andere Menschen auf eben jene entäußerte Weise produzierten. Der Anschein wird erweckt, Innerlichkeit könne dadurch gerettet werden, dass man sie im Augenblick ihres Entstehens niederhält, sie haushaltet und – wie einen Kredit – später zurückbezahlt bekommt. Eben durch jenen Aufschub wird ein Umgang eingeübt, der auch die eigenen Gefühle instrumentell deutet und sie so jener Logik einspeist,

In der Entfremdung (und in Sonderheit im Kapitalismus) kehrt sich das der Arbeit inhärente Ziel-Mittel-Verhältnis ins Gegenteil um. In der Gesellschaft der Warenproduktion dient der Gebrauchswert (das Ergebnis der konkreten Arbeit) *nicht* der Befriedigung der Bedürfnisse. Ihr Wesen besteht geradezu darin, die Bedürfnisse des *Nichtbesitzers* zu befriedigen. Es ist dem Arbeiter vollends gleichgültig, was für Gebrauchswerte er herstellt – zu diesen steht er in keinerlei Beziehung. Wohl aber ist es die *abstrakte Arbeit*, was er zwecks Befriedigung seiner Bedürfnisse verrichtet: er arbeitet deshalb, und ausschließlich nur deshalb, um sich zu erhalten, um seine bloße[n, sic!] ›notwendigen‹ Bedürfnisse zu befriedigen.¹⁷

Weil im Kapitalismus Arbeit selbst keine Erfüllung ist, sondern diese sich erst nachträglich, im Konsum, einstellt, entsteht eine permanente Diskrepanz zwischen dem Erlebten und den möglichen, aufgeschoben durchaus erfüllbaren Wünschen. Die Versprechen der Werbung, der Medien etc. sind ein Ersatz für diese erlebten Diskrepanzen, weil sie eine Befreiung aus der dem Kapitalismus eigenen Logik *innerhalb des kapitalistischen Systems* behaupten.¹⁸ Auch der Film als ›Traumfabrik‹ greift diese vorhandenen Gefühle auf, lässt aber deren Herkunft selber unthematisiert, verspricht lediglich deren Erfüllung. Anders bei Chaplin. Dieser stellt in seinen Filmen gerade diese Diskrepanzen aus. Immer wieder sehen wir Charlie hungernd – und viele seiner frühen Gags beginnen mit der bloßen Essenssuche. Charlie zeigt seine Bedürfnisse und führt vor, woran deren Erfüllung scheitert. Er theatralisiert die filigrane Organisation des Alltags und macht die ihn bestimmenden Regeln explizit.

Wenn der Tramp wieder einmal stiehlt oder Verbote missachtet, so wirken seine Scherze wie Entschuldigungen dafür, dass er keinen anderen Ausweg sieht als diesen. Sie umgehen die angedrohten Sanktionen,

der man sich eigentlich entziehen wollte. In den *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten* von 1844 räumt Marx diesen Bedürfnissen und deren Produktion noch eine vornehme Stellung ein, so im Kapitel *Bedürfnis, Produktion und Arbeitsteilung* (ebd., S. 546-562). Der Arbeiter wird auch als »bedürftiges Kapital« bezeichnet (ebd., S. 523). Nur an wenigen Stellen spricht Marx von Gefühlen und Leidenschaften, weil der Kapitalismus diese nur dann integriert, wenn sie sich vergegenständlicht, eben als Bedürfnis, zeigen (siehe dazu ebd., S. 563).

17 Heller, *Theorie der Bedürfnisse bei Marx*, S. 53.

18 Wolfgang Fritz Haug hat dieses Verhältnis in zahlreichen Arbeiten untersucht und die Wirkungsweise dieses Gebrauchswertversprechens der Warenästhetik analysiert: »In der Tat wirkt das ästhetische Gebrauchswertversprechen, wenn es in die Bedürfnisstruktur des Adressaten ›inklinkt‹ und diesen dazu bringt, sich den Gebrauchswert von der betreffenden Ware zu versprechen, als treibendes Motiv ›unterhalb‹ der Subjekthaftigkeit. Stellt man sich auf den Standpunkt ›freier Subjektivität‹, so erscheint eine derartige Bestimmung treibender Motive von außen in der Tat als die Mobilisierung innerer Zwangsmittel. Hier wird Herrschaft ausgeübt auf dem Weg über die Beherrschung der Sinnlichkeit.« (Wolfgang Fritz Haug: *Warenästhetik und kapitalistische Massenkultur*. Berlin 1980, S. 50).

indem sie eine Sphäre des Vergnügens entstehen lassen und so die Gegensätze momenthaft auflösen. Sie retardieren und verlangsamen die Handlung, geben dem Tramp Zeit, einen Bissen zu nehmen und sich dann fort zu stellen. Weil Charlies Umfeld seine List zu spät erkennt, möchte es sein Verhalten mit härteren Strafen ahnden. Die frühen Verfolgungsjagden und Balgereien haben eben den Sinn, die kurzzeitig aufgehobene Bedürfnisreglementierung wieder – durch noch grobere Mittel – herzustellen. Ahndung und Gegenwehr folgen aufeinander, und oft kommt es zu einem derben Finale.

Chaplins *The Kid* und die Ausdifferenzierung der Tramp-Figur

In den späteren Komödien zeichnet Chaplin die Abhängigkeiten subtiler nach. Seit *The Kid* (1921) rahmt er die Nummerndramaturgie der frühen Filme in eine Erzählhandlung ein, die uns mit den Charakteren, Chaplin selbst, Edna Purviance und Jackie Coogan, vertraut werden lässt.

Die Brüche, die solch eine Dramaturgie notwendig verursacht, werden dadurch gemildert, dass Chaplin aleatorische Momente in die Handlung einfügt. So kehrt das Findelkind Jackie Coogan zu Beginn des Films immer wieder zu Charlie zurück, egal was er unternimmt und wie er sich verhält. Aneinandergereihte Zufälle bringen Charlie dazu, allein durch einen einfachen Spaziergang zum Adoptivvater zu werden. Die Gelassenheit, mit der Charlie diese Umstände hinnimmt, und die Fantasie, mit der er sie erträgt (beispielsweise in der Essensszene), machen ihn sympathisch. In der Dachkammer erhält er eine winzige und erbärmliche Idylle aufrecht und unverwandelt die ganze Umgebung durch sein Schauspiel.

Die Figur des Tramp bekommt eine neue, vielschichtigere Dimension, weil sie sich bestimmten Charakteren, wie dem kleinen Kind, vollkommen öffnet. Charlie realisiert in der Beziehung zu Jackie eine Art von *uneigennützigem* Tausch. Schon als wir die beiden auf dem Bürgersteig sitzen sehen, wird deutlich, dass es allein das Alter ist, das beide voneinander unterscheidet. Immer wieder mimt Charlie die Bewegungen Jackies und dieser seine, viele ihrer Gesten wandern regelrecht von Person zu Person. In der Art wie Jackie läuft, erkennt man, wie Chaplin selber in seinem Schauspiel eben jene etwas tollpatschig wirkende Kindlichkeit wach hält. Walter Kerr spricht von »transplanted identities«: »Chaplin is able, through an alter ego and at this central stage in his career, to stand back and study what he is and what he does.«¹⁹ Es ist diese symbiotische Beziehung zu Jackie, durch welche Charlie die Widersprüche auflöst.

19 Walter Kerr: *The Silent Clowns*. New York 1975, S. 177-178.

In einer Szene dieses Films holen Vertreter des Jugendamts den kleinen Jungen. Als sie in die ärmliche Dachstube eintreten, gelingt es dem Tramp nicht mehr, die Situation durch Scherze umzuwenden. Es gehört zu einer der erschütterndsten Darstellungen, wenn Charlie Momente seines Schmerz später öffentlich macht und wir seinem Leib die seelische Folter ansehen. Gleichzeitig aber sind seine Bewegungen fein moduliert. Sie entsprechen in ihrer Vielschichtigkeit der Ambivalenz jener Verhältnisse, in die sie eingebunden sind. Chaplin dechiffriert für uns den Alltag. Er zeigt, wie von Regeln durchkomponiert die moderne Welt ist. Wir blicken auf die Akrobatik der Figur, als wolle er uns in einer fremden Sprache etwas mitteilen. Sein biegsamer Körper schreibt fremde Zeichen in die Luft und wir errahnen nur noch, was seine Gesten bedeuten.



Abb. 1: Charles Chaplin in: *The Kid*. Regie: Charles Chaplin, USA 1921.

Auch die anschließende Montage, wir sehen den kleinen Jackie, wie er im Wagen steht und nach Hilfe sucht, verbindet die zwei voneinander getrennten Orte miteinander und erzeugt so einen einzigen gefühlten Raum, der die reale Szenerie überlagert. Beide strecken ihre Arme zum anderen hin – doch sie verlieren sich in eine Leere hinein. Charlie läuft in der folgenden Szene über die Dächer und befreit den Kleinen am Ende sogar. Er tänzelt durch die Welt und unternimmt mit jener surreal wirkenden Anstrengung den Versuch, seinem Impuls zu folgen. Dadurch gerät er in immer skurrilere Situationen, aber wie durch ein Wunder kommt es nie zu einem tragischen Ausgang. Seine Gestik stellt in jeder Situation erneut jenes zufällige Moment her, das ihn irgendwann rettet.

Sein eigenes Gesicht zeigt keine Regung, dafür stellen seine reichen Gebärden die Physiognomie der Situation bestens dar. Chaplins Filme verleihen der Moderne ein Antlitz, in ihnen werden all jene abstrakten Machtverhältnisse in konkrete Situationen hineinprojiziert. In seinem erzitternden Leib finden die gesellschaftlichen Zwänge einen Widerhall – so bekommen auch die Zuschauer ein *Bild* von jenen Entäußerungsprozessen, die sie selber durchziehen. Wenn Charlie sich rauft, so wirkt dies nie brutal oder gemein, weil wir wissen, dass so – in der Situation selber – wieder ein Gleichgewicht hergestellt wird. Gleiches macht er auch, wenn er sich freut, dann umarmt er den Nächststehenden. Was innerlich würde, wird nach außen gelenkt. Wenn die Entäußerungsprozesse *sichtbar* werden, ergreift uns dies.



Abb. 2: Charles Chaplin in: *The Kid*. Regie: Charles Chaplin, USA 1921.

Ihm gelingt es, die Unbekümmertheit des frühen Stummfilms bis in die Zeit des Tonfilms hinein zu bewahren. Selbst seine späten Werke erlauben sich noch Szenen, die bewusst aus dem dramaturgischen Gefüge herausfallen und die durch ihren spontanen Witz und ihre blitzgescheiten Einfälle glänzen. Die vorletzte Szene aus *The Kid*, in der der Tramp träumt, ist solch ein Beispiel. Hier erlaubt sich Chaplin ein Surplus, eine filmische Zugabe, die so reich an Ideen ist, dass man ihr eine gesonderte Untersuchung widmen müsste. Mehrfach setzt sich Chaplin über die Verhältnisse hinweg, obwohl er das nicht brauchte. Er stellt ihnen seine eigene Gefühlsökonomie entgegen. Chaplins Filme sind selber die Produkte einer auf Entfremdung beruhenden Ökonomie. Sie sind aber zugleich – und hierin unterscheiden sie sich von der Konkurrenz – Indikatoren für

den Grad der Entfremdung. Sein Schauspiel negiert diese nicht, sondern hebt die Entfremdung auf eine komplexere Stufe: Er machte aus den Entäußerungsprozessen ein Schauspiel.

Zwischen Chaplin und seinem Publikum entsteht eine Beziehung, die etwas Unveräußerliches enthält. Dieses Moment des Vertrauens erlaubte es ihm, Experimente des Stumm- und Schwarzweißfilms fortzusetzen, als diese bereits lange aus der Mode waren.