

Karl Prümm

Klischee und Individualität. Zur Problematik des Chargenspiels im deutschen Film

1999

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14187>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Prümm, Karl: Klischee und Individualität. Zur Problematik des Chargenspiels im deutschen Film. In: Heinz-B. Heller, Karl Prümm, Birgit Peulings (Hg.): *Der Körper im Bild. Schauspielen - Darstellen - Erscheinen*. Schüren 1999 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft (GFF) 7), S. 93–109. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14187>.

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.

Karl Prümm

Klischee und Individualität

Zur Problematik des Chargenspiels im deutschen Film

Keine theatralische Inszenierung entgeht einer elementaren Aufteilung in Hauptakteure und Nebenakteure, in Heldenspieler und Chargenspieler - nimmt man das Monodrama einmal aus, wo beide Grundfunktionen des Spiels und der Darstellung in eins fallen. Überall, wo durch die Präsentation interagierender Körper Bedeutung hergestellt wird, entstehen zwangsläufig Hierarchien des Zeigens und der Aufmerksamkeit. Diese unterschiedliche Akzentuierung von Körpern läßt stets eine Abstufung der Sichtbarkeit entstehen. Im Theater wird dies durch elementare Prinzipien geregelt: durch Anwesenheit oder Abwesenheit der Figuren auf der Bühne, durch ihre Platzierung im Vordergrund oder im Hintergrund. Im Film geht es um eine abgestufte Präsenz der Körper im Bild, und schon diese Formulierung verrät, daß die Aufmerksamkeit auf zwei Ebenen organisiert wird, auf einer zeitlichen und einer räumlichen Ebene. Der Gegensatz von Hauptfiguren/Hauptdarstellern und Nebenfiguren/Nebendarstellern läßt sich auf die zeitlichen Kategorien der *Dauer* und des *Moments* zurückführen. Dem Hauptdarsteller wird ein genau kalkulierter *Prozeß* der Sichtbarkeit, eine dauerhafte Präsenz im Bild zuerkannt – dem Nebendarsteller bleibt demgegenüber nur der *Moment*, der Augenblick und die Episode.

Zentrum und *Peripherie* bilden das Gegensatzpaar, das die räumlichen Strategien der Aufmerksamkeitslenkung umfaßt, die Gestaltung des Bildraumes, das Arrangement der Figuren im Raum und die fokussierenden Effekte der Kamera. Jede *mise en scène* gehorcht einer Ökonomie der Sichtbarkeit, eröffnet ein variables Feld der Zeigens und des Verbergens. Publikum, Kritik und Historiographie folgen in der Regel den höchst wirksamen Vorgaben dieser Ökonomie. Sie richten ihre ganze Aufmerksamkeit auf die Hauptakteure, die gerade dadurch zu Stars werden und auch über den kinematographischen Text hinaus beständig präsent bleiben. Dagegen neigen Zuschauer wie professionelle Beobachter dazu, die Nebendarsteller zu übersehen oder rasch zu vergessen.

Im folgenden soll jedoch ein Blickwechsel versucht, das Momenthafte und das Randständige sollen aufgewertet werden. Gerade die Formen der Reduktion und des Komprimierten, die das Chargenspiel voraussetzt, werden von der Peripherie ins Zentrum gerückt. Dies verlangt eine andere Herangehensweise. Das Spiel der Nebendarsteller besitzt seine eigenen Regularien und erfordert einen anderen Blick. Für das Chargenspiel müssen daher andere Notationen, Beschreibungsformen und Bewertungskriterien entwickelt und erprobt werden. Das Momenthafte und Periphere entziehen sich leicht. Die Reduktion des Sichtbaren, die hier stattfindet, schränkt auch die Verfügungsgewalt der Zuschauer ein. Die Hauptdarsteller und Heldenspieler sind in viel höherem Maße Objekt der Mythisierung und Idolisierung, der Projektionen und der Zuschreibungen. Der Chargenspieler widersetzt sich dieser Aneignung, muß jedoch seine Autonomie mit einer Namenlosigkeit bezahlen.

Das Chargenspiel soll aber nicht grundsätzlich und systematisch beleuchtet werden. In seiner historischen Konkretion im deutschen Film, noch eingeschränkter im Weimarer Kino, soll es gefaßt und charakterisiert werden. Ein historischer Augenblick wird herausgegriffen, in dem dieses Chargenspiel besonders lebendig war und die gesamte Szenerie entscheidend geprägt hat. Eine sehr bestimmte Phase der deutschen Kinogeschichte wird also in Augenschein genommen, ein historisches Ensemble von Schauspielern, ein ganz spezifischer Gestus des Spiels. Das Jahr 1933 bedeutete für diese Kultur des Chargenspiels eine entscheidende Zäsur. Gerade die Nebenrollen waren eine Domäne der jüdischen Schauspieler, die nun aus dem Lande getrieben und ersetzt werden mußten. Die Prägung dieser jüdischen Schauspieler geht so weit, daß viele Nebenrollen im deutschen Kino der dreißiger Jahre nach den vertriebenen Vorbildern besetzt wurden, daß man auf physiognomische Ähnlichkeiten und Nachbarschaften in der Spielweise aus war. Trotz dieses Verlusts an Substanz blieben die Traditionen des Weimarer Kinos im Chargenspiel auch nach 1945 noch wirksam. Das vermeintliche Randthema des Chargenspiels erweist sich somit als einer der Schlüssel zur Problematik der deutschen Filmgeschichte.

Das Folgende entstammt einem größeren Zusammenhang. Es erweitert Überlegungen, die ich auf einem Symposium „*Lob der Charge*“ im Juni 1992 vorgetragen habe, das die Stiftung Deutsche Kinemathek in Berlin im Kino *Arsenal* veranstaltet hatte. Diese Überlegungen sind in der Zeitschrift *film-*

wärts erschienen.¹ Ich greife außerdem auf das zusammen mit Barbara Felsmann verfaßte Buch über Kurt Gerron zurück, das 1992 in der Edition Hentrich in Berlin erschienen ist, der ja ein Chargenspieler par excellence war.² Zudem hab ich den folgenden Text als Vortrag vor Studenten in Marburg und in Berlin vorgetragen. Ich versuche eine Annäherung an das Thema in neun kleinen Kapiteln.

1. Das Wort, der Begriff

Im Französischen wie auch im Englischen hat der Begriff *charge* eine Vielzahl von Bedeutungen. Als technischer Terminus bezeichnet *charge* „Fracht“, „Ladung eines Wagens oder eines Schiffes“. Als institutionelle und juristische Kategorie bezeichnet *charge* „Abgabe“, „Auflage“, „Verpflichtung“, „Auftrag“, ein „Amt“, eine „Beschwerde“ oder einen „Einspruch“.

Auch in der Militärsprache kommt dem Begriff eine doppelte Bedeutung zu. *Charge* bedeutet einmal ein „heftiger Angriff mit der blanken Waffe“, bezeichnet aber auch allgemeiner den „Vorgang des Ladens einer Feuerwaffe“. Eine Bedeutungsebene der militärischen Diktion bereitet die Übernahme in den Diskurs des Theaters und der Theaterkritik vor. *Charge* kann eine „Übertreibung“, eine „falsche und unwahrscheinliche Geschichte“, eine „Ente“ im journalistischen Jargon bezeichnen.

Im deutschen Fremdwort verengen sich diese vielfältigen Bedeutungsebenen. *Charge* ist dort keine neutrale juristische und bürokratische Kategorie mehr. In den studentischen Kooperationen, die sich den Begriff aneignen, bedeutet *Charge* eine Führungsposition. „Chargieren“ wird ohne negative Färbung gebraucht, ganz im Gegenteil, das „Chargieren“ ist ein Auftritt im vollen Schmuck der Uniform. Im Bereich des Militärischen wird der Begriff dagegen überwiegend für die unteren Befehlsränge, für die Gefreiten, die Unteroffiziere und Feldwebel gebraucht.

Die Theatersprache adaptiert offenbar die pejorativen, die einschränken den Versionen des Begriffs. Eine *Charge* ist eine Nebenrolle, weit ab vom Zentrum des theatralischen Geschehens plziert, wo die wirklichen Wort-Befehlsgeber ausschließlich zu finden sind. Das Subalterne wird im Wortge-

1 Prümm, Karl: Erneueres Lob der Charge. In: filmwärts Nr. 23 (1992) H. 3, S. 5 – 9. In diesem Heft sind auch Beiträge von Michael Esser, Anke Sterneborg, Jörg Becker und Annette Kilzer zur gleichen Problematik enthalten.

2 Felsmann, Barbara / Prümm, Karl: Kurt Gerron. Gefeierte und Gejagte. Das Schicksal eines deutschen Unterhaltungskünstlers. Berlin 1992.

brauch der Theaterpraxis und der Theaterkritik mit dem forcierten, dem heftig geführten Angriff verbunden. Von der *Charge* wird per se angenommen, daß sie „chargiert“, das heißt, daß sie maßlos übertreibt, auf Teufel komm raus übersteigert, daß sie sich lächerlich macht und belachbar wird. *Charge* und Komik sind so beinahe identisch, das Chargenspiel kann und darf nicht ernstgenommen werden.

Was ist nun die Lektion der Etymologie? Die Begriffsgeschichte zeigt, wie radikal der Prozeß der Verengung ist vom ursprünglichen Bedeutungsreichtum bis hin zu einer Straf- und Zuchtkategorie der Theaterkritik. Die Wortgeschichte verweist aber auch auf neutralere, unbelastete Elemente. Dies könnte als ein Zeichen genommen werden, daß der Prozeß der Bedeutungserweiterung nicht chancenlos ist. Die Wirklichkeit der *Charge* und des Chargenspiels ist vielfältiger, farbiger, als dies die eingeschränkte Sprache des Theaters und der Theaterkritik vermuten läßt.

2. Umwertung der Werte: Die Charge im Weimarer Kino. Erstes, sehr generelles Urteil

Das Kino übernimmt diese eingeschliffenen Negativdefinitionen und hierarchisierenden Festlegungen, doch im Film der zwanziger Jahre lösen sie sich zunehmend auf. Eine Verschiebung wird erkennbar, die Chargen streifen den Geruch des Subalternen und Maßlosen ab, ihre Funktion in den Filmen verändert sich, die Bedeutung der Chargen wächst.

Dies hat vielfältige Gründe. Vor allem der Stilwandel, der um 1925 einsetzt, ist für diesen Machtwechsel maßgebend. Die Techniken des Studiofilms und die Stilisierungen des expressionistischen Kunstkinos büßen ihre prägende Kraft ein. Die massiven Forderungen der Kritik nach Aktualität und Lebensnähe zeigen zunehmend Wirkung. Viele Filme vollziehen eine Wendung zum Gegenwärtigen, zum Konkreten und Individuellen. Der verstärkte Alltagsrekurs wertet die Chargen sichtbar auf, deren Spielweise dem nun geforderten Detailreichtum, der Differenzierung und der soziographischen Genauigkeit entspricht. Die Chargenspieler werden gebraucht. Sie nutzen die Chance, spielen sich in den Vordergrund und werden nun ungleich mehr beachtet. Es ist kein Zufall, daß Rudolf Arnheim im Oktober 1931 ein mitreißend formuliertes „Lob der Charge“ anstimmt (übrigens in der Zeitschrift *Filmtechnik*, einem Insiderblatt). Arnheim registriert den eben skizzierten Prozeß und will ihn noch zuspitzen. Er hat ein Interesse, die Emanzipation der Chargen, die im frühen Tonfilm unübersehbar geworden

war, zu einer Revolution des Darstellerischen voranzutreiben. An die Praktiker der „Regiearbeit“ gewandt, fordert er den „Einbruch der Chargenmethoden ins Heldenfach“. ³ In einer strikten Polarität spielt er die individuelle Prägung des Chargenspiels in Maske, Kostüme, Umgang mit Accessoires, Bespielen von Requisiten, in den Gesten und in den Sprechweisen gegen die austauschbare Perfektion und die auf Wunschträume hin geglättete Standardisierung der Heldenspieler aus: „Der Chargenspieler ist auf Wunsch unraziert, hat Sommersprossen, schielt, hat Falten am Hals, schmutzige Fingernägel und Zahnlücken. Held und Heldin hingegen sind in Lilienmilch gebadet, und ein Pickel am Kinn kann ganze Aufnahmetage vernichten.“

Seine liebevolle Beschreibung der Chargen mündet in ein Manifest:

„Man leiste es sich, den Heldenspieler in Kostüm, Maske und Spiel ebenso zwanglos, ebenso individuell, ebenso alltäglich mit ebenso vielen sterblichen Mängeln behaftet vorzustellen wie die Chargen. Man lasse sich davon überzeugen, daß eine ungebügelte Hose mit einer Liebesszene durchaus vereinbar ist, und daß ein junger Held die Nase putzen kann, während er am Telephon den Tod seiner Mutter erfährt. Man wage es, und zugleich wird sich zeigen, welche Fülle ungenutzter Möglichkeiten hier verborgen liegt und welche mitreißende Wärme und Natürlichkeit sich aus dem simpelsten Handlungsmotiv noch herausholen läßt. Man entthronen die Wertbegriffe des Ateliers und sehe sich einmal draußen um, und man wird mit Erstaunen feststellen, daß in dieser unserer wirklichen Welt lauter Chargen herumlaufen und kein Heldenspieler.“

3. An den Rändern – die strukturellen Zwänge des Chargenspiels

Arnheims Begeisterung läßt vergessen, daß das Spiel der Chargen entscheidenden Beschränkungen unterworfen ist. Der Ort der Charge ist immer die Peripherie, sie agieren stets an den Rändern der Geschichte, der Inszenierung und des Mediums.

Dabei kommt ihnen in der Hierarchie der Ateliers und der Studios, in der Rangfolge des Darstellungspersonals eigentlich eine mittlere Position zu, sie stehen zwischen der Sphäre der „Heldenspieler“, die ihnen verschlossen bleibt und der Anonymität der Komparsen, der Massendarsteller, deren „Fluch es ist“, so schreibt E. A. Dupont in einem Aufsatz aus dem Jahre 1919, „in der Masse unterzugehen. Hier gibt es keine Persönlichkeiten, nur

3 Arnheim, Rudolf: Lob der Charge (1931). In: Kritiken und Aufsätze zum Film. Hrsg. von Helmut H. Diederichs. Frankfurt/Main 1979, S. 113 – 115.

Personen.“⁴ Individualität wird den Chargen durchaus zugestanden, aber sie scheint nur für Momente auf, ihr Spiel ist untergeordnet und zugeordnet. Für die Nebenrollen bleibt das Reduktionistische und Funktionale maßgebend. Dem „Innenkreis der Handlung“ (Arnheim) widmen sich Erzählung und Inszenierung in aller Breite, den Chargen bleibt nur das Beiläufige und Episodische. Die Akzente sind deutlich gesetzt, um die Unterscheidung in Haupt- und Nebendarsteller zu gewährleisten. Die Chargen sind nicht nur zweitrangig, was die Aufmerksamkeit der Kamera angeht, sie spielen auch noch auf dieses Zentrum hin, sind Gruppierungs- und Kontrastmaterial. Eine Akzentuierungsleistung für die Hauptdarsteller wird ihnen abverlangt. Die zu üppig geratene Altjungferhaftigkeit von Margarete Kupfer betont das Strahlend-Mädchenhafte von Henny Porten in *Zuflucht* (1928) von Carl Fröhlich. Der schmalbrüstige Felix Bressart treibt in den Militärschwänken nach 1930 das Athletisch-Maskuline der übrigen Uniformierten erst eigentlich hervor. Die zappelige Nervosität des Dicken, erotisch aber überambitionierten Otto Wallburg läßt den wirklichen Triumphator der Liebesgeschichte noch jugendlicher und schlanker erscheinen (*Ihre Majestät die Liebe* von Joe May aus dem Jahre 1930). Solche Gruppierungseffekte werden überdeutlich, wenn Charge und Hauptdarsteller gleichzeitig im Bild sind, wie in *Tagebuch einer Verlorenen* von G. W. Pabst, wo der schier grenzenlose Körper von Kurt Gerron so etwas wie eine Kontrastfläche zu der statuenhaften, fragilen Schönheit von Louise Brooks abgibt.

Für die unverzichtbaren Dienstleistungen wird den Chargen allerdings wenig Raum und wenig Zeit gewährt. Zwangsläufig werden sie an die Ränder getrieben. Die privilegierten Augenblicke der Narration bleiben ihnen in der Regel versagt, aus dem Schlußtableau haben sie rechtzeitig zu verschwinden. Im Finale des Operettenfilms *Die Drei von der Tankstelle* (1930) ist Kurt Gerron tänzerisch wie gesanglich die Hauptattraktion. Als eine Art Figuration des Rechts führt er den Zug der Nebenfiguren an, dominiert deutlich dieses groteske Ballett und spielt sich virtuos von der Peripherie ins Zentrum hinein, nutzt perfekt seine Darstellungsmöglichkeiten. Dennoch muß er sich aus den letzten Einstellungen des Films diskret zurückziehen, um den längst nicht so präzise agierenden Hauptdarstellern das Feld zu überlassen. Genau im Takt der Musik verläßt er rückwärtsgehend beinahe unbemerkt das Bild. Die musikalische Phraseologie macht sein Verschwinden unkenntlich.

4 Dupont, Ewald André: Filmbörse. In: Illustrierte Zeitung Bd. 153, Nr. 3975. 4. 9. 1919, S. 278.

Das Spiel der Nebendarsteller ist also extrem minimalisiert und fragmentiert, ihre Rollenimago können sie nur sehr eingeschränkt entfalten. Daraus ergibt sich ein weiteres schwerwiegendes Handicap: Alle diese Restriktionen bedrohen den Chargenspieler mit einengenden Festschreibungen auf einen bestimmten Typus, mit Darstellungsklischees, in die er gedrängt wird, mit Verschleiß und Wiederholungszwang. Bei der Fülle der Produktionen, in denen die Chargen benötigt werden, ist diese Gefahr besonders groß. Die Nebendarsteller können diesen Gefahren nur mit einem Reichtum an Gesten und Ausdruckspotentialen begegnen. Gerade in diesem eingeschränkten Feld werden Selbstreflexion und Selbstkontrolle abverlangt. Das Chargenspiel stellt höchste Anforderungen.

4. Die Peripherie als produktiver Ort – Chancen und Möglichkeiten des Chargenspiels

Im Weimarer Kino lassen sich die Chargen jedoch nicht vereinnahmen, sie begehren gegen das Funktionsdenken auf. Der scharfe zeitgenössische Beobachter Rudolf Arnheim hatte das so ausgedrückt: „Das Spiel der Chargen umrandet das Spiel der Helden wie ein Barockrahmen ein Renaissancegemälde.“⁵ Die Chargen sind demnach dafür verantwortlich, daß das Kalkül der großen geschlossenen Inszenierung mißlingt. Statt mit dem Gemälde zu verschmelzen und unsichtbar zu werden, falle der Rahmen, so Arnheims Argumentation, aus dem Bild. Die Chargen sind also ein Störfaktor, sie beharren auf ihrem eigenen Stil und ihrer eigenen Zeitlichkeit, sie riskieren den Schock, den Stilbruch und die Geschmacklosigkeit. Dies ist gewiß nicht übertrieben. Der Eigensinn der Chargen prägt in der Tat entscheidend das Weimarer Kino. Hier sind die Attraktionen, die Schauwerte oft an den Rändern zu finden. Miniatur und Episode, das Momenthafte und Fragmentarische erfordern prägnante Schärfe, Ökonomie der Mittel und artistisches Kalkül. Chargenspiel ist prononciertes Handwerk. Dies geht mehr als einmal bis zur Umkehrung der Hierarchie. Die Chargen spielen bisweilen die Hauptdarsteller glatt an die Wand. In *Nie wieder Liebe* (1931) hat der alternde Liebhaber Harry Liedtke keine Chance gegen das effektvolle Spiel seines wunderlich-scurrilen Dieners Felix Bressart. Was Arnheim die „Würze“ und „Farbe“ des Chargenspiels genannt hatte, wird an solchen Exempeln besonders plastisch deutlich.

5 Arnheim: Lob den Charge, S. 113.

Für den Nebendarsteller radikalisiert sich die Grundbedingungen, die für den Filmschauspieler generell gelten. In einer Artikelfolge *Der Schauspieler im Film* schreibt Herbert Ihering im Jahr 1920: „Der Film weckt die komödiantischen Urtriebe: der Schauspieler kann sich produzieren, aus dem Stegreif spielen. Er wird an den Anfang seiner Kunst, auf den Körper zurückgeführt.“⁶

Eine solche Reduktion auf das Elementare des Körpers gilt für die Chargen im besonderen. In der eingeschränkten Repräsentanz, die ihnen zugebilligt wird, muß die Grundlage ihres Spiels, der Körper, das körperliche Ausdruckspotential maximal zur Geltung gebracht werden. Eine überspitzte Körperlichkeit, eine satirische Radikalität des Körpers lassen sich daher bei allen Chargenspielern beobachten. Der erbärmlich dünne Siegfried Arno unterwirft konsequent all seine Bewegungen einer Übermotorik. Dazu steht die unbewegliche Physiognomie in einem absoluten Gegensatz. Die starre, maskenhafte Tristesse, die er ausstrahlt, die überlange Nase die zum Lachen reizt, die fahrig gestik – alles fügt sich zu einer emblematischen Verdichtung zusammen: der unglückliche Tolpatsch, der sich aber immer wieder herauswindet und eine überraschende Metamorphose zum Filou vollzieht.

Mit geschickt gewählten Kostümen und gezielt ausgesuchten Accessoires steigert Kurt Gerron seinen gigantischen Leibesumfang und seine riesenhafte Größe noch, so daß er wie ein Koloß erscheint, etwas Sagenhaftes und Urtümliches ausstrahlt. Dicke Anzugstoffe blasen den Körper noch einmal auf, der zu kleine Schlips, die zu enge Hose betonen das Überdimensionale des Körpers, der dicken Zigarre wird noch einmal eine Spitze aufgesetzt. Das Phallische der Gesamterscheinung ist überdeutlich, der ganze Mann ist eine einzige Maßlosigkeit. Julius Falkensteins „Spielmaterial“ ist das großflächige, bleiche, bartlose Gesicht, das dem kahlgeschorenen, blanken Schädel angeglichen ist. Die riesige Fläche seiner Physiognomie wird durch die zu kleinen Augen noch einmal überakzentuiert.

Diese radikal zugespitzte Körperkunst kann nur wirksam werden, wenn die Chargenspieler über das verfügen, was Herbert Ihering „Apparategefühl“ nennt, wenn das Körperspiel auf den Blick der Kamera hin rhythmisiert ist, auf den Bildausschnitt und auf den Bildraum, wenn das satirisch zugespitzte Körperspiel mit dem Schnitt und mit der Montage kalkuliert. Nicht das Kontinuum einer gestalteten Rolle ist gefragt, der Chargenspieler muß somit der Filmschauspieler par excellence sein. Auch dies ist noch

6 Ihering, Herbert: Der Schauspieler im Film. In: H.I.: Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film. Bd. I 1909-1923. Berlin 1961, S. 378.

einmal ein Hinweis auf die enormen Anforderungen, aber auch auf die Wirkungspotentiale der Charge. Hier entfaltet das Periphere seinen Eigensinn.

5. Durative Präsenz und Intertextualität

Nebendarsteller sind Randfiguren der einzelnen Erzählung und der einzelnen Inszenierung, sie sind aber Hauptfiguren des Weimarer Kinos. Das Minimalisierte ihrer kleinen Auftritte machen sie durch Häufigkeit der Engagements wieder wett. So sind sie oft nebeneinander und gleichzeitig in mehreren Filmen im Bild, sind öffentlich präsent und Objekt der Kritik, die als Verstärkungseffekt der gehäuften Auftritte funktioniert. Die Dichte des Filmangebots, die Fülle der Produktionen der zahllosen kleinen und mittleren Firmen, erlaubt ihnen eine durative Präsenz im öffentlichen Bild, ein dauerhaftes Spiel trotz aller Fragmentierung, wie es heute nur noch das Fernsehen zulässt. 1928 war Siegfried Arno in 14 Filmen zu sehen, die Filmographie von Julius Falkenstein im *Cinegraph* geht über Seiten. Der frühe Tonfilm bringt noch einmal eine Verdichtung seiner kleinen Rollen.

Die Chargen repräsentieren eine farbige, autonome Welt am Rande der Filme. Durative Präsenz, gleichzeitige Anwesenheit in vielen Filmen sind die Voraussetzung für diese Autonomie. Die Chargen spielen in ihren eigenen, selbstkonstituierten Zusammenhängen, ihr Spiel ist auf Intertextualität, auf intertextuelle Effekte hin angelegt. Dies ist der entscheidende Gesichtspunkt ihrer enormen, gar nicht zu unterschätzenden Wirksamkeit. Ihre zahllosen Rollen summieren sich zu einem prägnanten Text, der beständig zitiert, wieder aufgenommen, weitererzählt und abgewandelt wird. Die Chargen sind schon vor der individuellen Geschichte fertig, bringen ihre eigene Körpererzählung in jede Inszenierung mit. Ihr bloßes Erscheinen verweist auf andere Filme, fügt sich ein in eine Kette von Auftritten, ist also auch prospektiv. Das Bewußtsein von Autonomie durchdringt das Spiel der Chargen, sie arbeiten allein an sich und für sich selbst. Überspitzt könnte man sagen: Sie sind unberührbar, Regie kann ihnen kaum etwas anhaben, auch noch so ambitionierte Regiekonzepte lassen sie unbehelligt.

Autonomie, Selbstbewußtsein, Prägnanz und Wiedererkennen machen die Attraktivität der Chargen aus. Als Zugnummer waren sie vom Publikum überaus geschätzt, das sich über das Wiedererkennen freut. Die Kritik registriert und bewertet ihr Spiel liebevoll und detailliert, in der Fachkritik wird jede Rolle bis in die kleinste Nebenfigur genau durchgegangen und mit einem individuellen Vokabular versehen.

All dies – der Zusammenhang von Intertextualität, Publikumswirkung, Aufmerksamkeit der Kritik – bedingt so etwas wie eine Kultur des Chargenspiels, die durch eine anfeuernde Konkurrenz zusätzliche Lebendigkeit erhält, eine Kultur, die später verloren geht. Diese Kultur der Chargen ist ein Spezifikum der Epoche. Das intertextuelle Potential der Chargen wird eingepflanzt und eingesetzt, die Vorgeschichte, der individuelle Text wird blitzartig abgerufen und aktualisiert. Der Kurzauftritt von Julius Falkenstein in *Die Drei von der Tankstelle* ist hierfür ein sprechendes Beispiel. Voller Ungeduld erwarten die stolzen Tankstellenbesitzer ihren ersten Kunden. Julius Falkenstein fährt mit einem modernen Cabriolet, aber in einem absonderlich altmodischen Anzug, einer komischen Maskerade, vor. Der vermeintlich betuchte Kunde läßt sich jedoch lediglich sein Feuerzeug auffüllen. Falkenstein agiert wortkarg, fast stumm, sein trockenes Spiel funktioniert ganz nach den Prinzipien des Minimalistischen und der absoluten Reduktion. In diesem Kurzauftritt ist noch einmal der Augenblick einer Enthüllung der Charge eingebaut. Willy Fritsch muß mit dem Zapfschlauch den Hut von Falkenstein herunterreißen, die Maskerade durchbrechen, damit das intertextuelle Spiel funktioniert, damit der Glatzkopf, das Markenzeichen von Falkenstein, für den Zuschauer erkennbar wird.

Die Popularität der Chargen zwingt die Regie, die Regeln des intertextuellen Chargenspiels strikt zu beachten. Die Chargen arbeiten allesamt an einem überindividuellen Text, in dem sie selber die Hauptrolle spielen. Es ist keine Charakterrolle, die sie ausfüllen, sondern eine Typage, die sie immer wieder in neuen Facetten entfalten, wobei sich Typus und individueller Körper intensiv durchdringen. Die bedeutendsten Chargen des Weimarer Kinos erhalten auf diese Weise eine ureigene serielle Geschichte. Adele Sandrock ist die männliche Greisin mit polterndem Baß und bedrohlicher, zum Lächeln unfähiger Physiognomie. Stets schwingt sie sich zur preußisch rigorosen Verteidigerin der Familienehre und zur Propagandistin der alten Moralbegriffe auf. Julius Falkenstein verkörpert mit äußerster Lakonik die etwas begriffsstutzigen Bürokraten, das Faktotum, die umständlichen Aristokraten. Die Variationsbreite seiner Milieus ist groß. Mit seiner wunderbar komischen Naivität und Borniertheit täuscht er die Mitakteure und auch das Publikum. Im entscheidenden Moment versteht er es, ungeahnt schnell und zielsicher im Sinne der eigenen Interessen zu handeln. Es sind dies die typischen Überraschungseffekte und Umschlagpunkte, die den besonderen Reiz des Chargenspiels ausmachen. Restriktionen und Festlegungen werden in einem frappierenden Handstreich zur Seite geräumt. Wir genießen die

Plötzlichkeit, die einer scheinbar so unbeweglichen Figur gar nicht zuzutrauen war.

Kurt Gerron illustriert immer aufs neue den Zusammenhang von Körper und Macht. Sein präzise gestaltetes Spiel führt Körper tyrannen mit dem ungezügelten Willen zur Macht vor, der immer wieder komisch gebrochen wird. Gerron bedient sich einer einheitlichen Grammatik der Machtansprüche auf allen sozialen Ebenen, vom Gangsterboß bis hin zum Bankdirektor. Durch Übertragbarkeit und intertextuelle Verweise wird das Motto seines Spiels sehr prägnant lesbar: Die Macht ist dubios, die einer solchen Überrepräsentanz des Körpers bedarf. Daraus erwachsen kritische und subversive Potentiale.

Otto Wallburg macht ebenso Respektspersonen lächerlich. Er führt erotisches und machtpolitisches Versagen virtuos vor. Wallburg will die schönsten Frauen erringen, Großbetriebe dirigieren oder ganze Familienclans beherrschen, doch dem Überambitionierten mißlingen die einfachsten Dinge. Keinen Satz bringt er ohne Verschlingungen und Verdrehungen hervor, seine Komik ist immer feminin getönt, im Gestus des Körpers, im sofortigen Hineinfallen in eine weinerliche Verzweiflung. Wallburg ist der Komiker der Alltagskatastrophen.

6. Das Nicht-Filmische im Film

Die Chargen im Weimarer Kino agieren auch an der Peripherie des Mediums, auch dieser Standort wird von ihnen produktiv gemacht. Auch hier nehmen sie eine Sonderrolle wahr, sie sind auch anderen Medien zugewandt, offen für andere Spielweisen und Darstellungsformen. Indem sie im kinematographischen Bild auf das Nichtkinematographische verweisen, bereichern sie das Medium Film. Der Anschluß an Bühnenkonventionen ist deutlich. Eine sehr bewußte Theaterhaftigkeit kennzeichnet die meisten Nebendarsteller im Weimarer Kino. Viele von ihnen entstammen dem Ensemble von Max Reinhardt, der in seinen Inszenierungen den komödiantischen Chargen eine besondere Bedeutung zugemessen und somit eine Schule des Chargenspiels eröffnet hatte. Aber auch auf andere Nachbarmedien greift dieses Chargenspiel produktiv aus. Wie ein Querschnitt durch die populären Künste wirkt der Film *Die Drei von der Tankstelle* (1930) von Wilhelm Thiele. Hier wird die radikale Entfernung vom Realistisch-Filmischen gesucht. Das Sprechen soll in Gesang übergehen, jede Aktion wird musikalisiert, alles wird in tänzerische Bewegung aufgelöst, und alle Figuren haben

einer balletthaften Choreographie zu folgen. Kurt Gerrons Auftritte in diesem Film zitieren das Kabarett herbei, sie sind als Solonummern organisiert. In einem Telefongespräch muß der Rechtsanwalt den „drei Musketieren“ die Nachricht übermitteln, daß sie pleite sind. Thiele organisiert das Auftreten Gerrons ganz eindeutig nach den Regeln der Bühnenhaftigkeit, in einem frontalen Spiel spricht Gerron direkt zu den Zuschauern. Gerron stellt die Künstlichkeit eines Kabarettauftritts sehr genau heraus, er markiert die Phasen seines Auftritts, arbeitet auf die entscheidende Pointe hin. Jeder Effekt ist kalkuliert, beherrscht in seiner Funktion und damit für das Publikum durchschaubar und belachbar. Gerron gibt sich als der versierte Erzähler des Bühnensketchs, als Sprechkünstler der kleinen Form zu erkennen. Beim Telefongespräch imitiert er ein Stegreifspiel und steuert doch zielsicher auf die Pointe zu, dirigiert und gliedert sein Sprechen mit Handbewegungen, mit dem Abnehmen und Aufsetzen des Kneifers. Das Selbstreflexive dieses sehr analytischen Spiels tritt deutlich hervor. Thiele macht das Ganze als Zuschauerereignis kenntlich. Die Sekretärin, gespielt von Gertrud Wolle, fällt aus der Rolle, wird zur gebannt schauenden, lachenden Zuschauerin im Bild. Sie überschreitet damit quasi die Rampe. Beim Finale, das in der Tonalität der Weillschen *Dreigroschenoper* gehalten ist, offenbart Gerron, daß er ein Revue-Star ist. Am perfektsten von allen Beteiligten nimmt er die Vorgabe der Regie auf, verwandelt alle Elemente seines Spiels in eine fließende, der Musik genau angepaßte Bewegung. Selbst sein Sprechgesang ist in diesen Bewegungsfluß eingefügt. Fritz Kampers bietet in diesem Finale so etwas wie ein Gegenbild zu dieser professionellen Perfektion, denn ihm gelingt diese Einheit nicht. Seine Gesten sind fahrig, sein Spiel ist unrhythmisch, der Sprechgesang mißglückt total. Die Elemente seines Spiels repräsentieren keine geschlossene Einheit, sondern zerfallen beinahe amateurhaft in partikuläre Einheiten.

Auch der Auftritt von Felix Bressart im gleichen Film macht die Revue lebendig. Der Gerichtsvollzieher im Frack schwebt in atemberaubender Schräglage ins Bild und beginnt seinen komödiantischen Ausdruckstanz. Sein Körper ist biegsam und beweglich bis zur Selbstauflösung. Mit Leichtigkeit macht Bressart diesen Körper zum Metapher des Pleitegeiers. Niemand würde sich wundern, wenn er sich tatsächlich in die Lüfte erheben würde, so schwerelos ist dieses komische und unheimliche Halbwesen. So markant ist dieser Auftritt, daß Rudolf Vogel im Remake des Films aus dem Jahre 1955 Bressart nachspielen muß und damit dessen Ausdruckstanz zu einer klassischen Vorgabe macht. Doch dieses Unterfangen mißlingt, auch

weil die Kontexte des Chargenspiels verloren gegangen sind, Revue und Kabarett nicht mehr jene prägende Funktion besitzen, die ihnen noch 1930 ganz selbstverständlich zufiel. Das intertextuell angelegte Chargenspiel bedarf eben auch eines lebendigen intermedialen Gefüges. Dies war nach 1933 und erst recht nach 1945 nicht mehr gegeben, die Kultur des Chargenspiels hatte sich aufgelöst.

7. Vom Stummfilm zum Tonfilm.

Der Stummfilm mit seiner ornamentalen Struktur kommt dem Chargenspiel entgegen. Das Erzählkino der zwanziger Jahre liebt die Seitenwege und Nebentexte, das Offene und Poröse, ließ viele Geschichten zu, bot für die Chargen ein reiches Betätigungsfeld. Man sollte von daher annehmen, daß der Tonfilm eine Krise des Chargenspiels heraufbeschwor, daß diese Technologie gerade in diesem Feld einen „Einbruch“ bedeutete. Die generellen Normierungen und Einschränkungen, die mit dieser neuen Technologie verbunden waren, verschärfen die reduktionistischen Elemente des Chargenspiels, so ließe sich denken. Im Tonfilm werden Raum und Zeit einer straffen Organisation unterworfen, das Sprechen tritt als regulierender Zeitfaktor noch hinzu. Die Geschichten sind sehr viel konsequenter konstruiert, das Ornamentale wird als altmodisch diskreditiert und verschwindet aus den Kinoerzählungen. Schon von den technischen Formaten her ist der gesamte Prozeß des Erzählens einer starken Normierung unterworfen. Zeitökonomie und finanzielles Kalkül bestimmen den Inszenierungsprozeß. Schlechte Zeiten also, dieses Resümee drängt sich auf, für die Chargen. Doch das Gegenteil tritt ein, die Chargen kommen noch einmal in unerwarteter Weise zum Zuge. In einer Nullpunktsituation muß der traditions- und repertoirelose Tonfilm auf die populären Künste zurückgreifen, um die Programme und die Kinos zu füllen. Die Chargen, die an der Peripherie stehen, die die anderen Medien einbringen können, werden nun zu Hauptakteuren. Der Rückgriff auf erfolgreiche Muster wird geradezu zwingend. Kabarett, Varieté und Revue werden oft sehr krude und direkt im neuen Medium des Tonfilms dokumentiert. Viele frühe Tonfilme zerfallen in ein rohes Kino der populären Attraktionen. Song, Lied, Ansage des Conférenciers, Witze, Sketche, pointenselige Kurzauftritte sind Partikel eines kaum geglätteten Ganzen. Viele Filme machen der Einfachheit halber das Varieté zum Ort des Geschehens oder ranken sich um diesen Ort. Die lockere episodische Fügung, die Nummernstruktur ist wie geschaffen für die Chargen, zumal der Ton-

film eine Synthese aller nur denkbaren Kompetenzen voraussetzt: physische Präsenz und Sprechkunst, Tanz und Pantomime. Der Sprechgesang verlangt eine präzise Koordination von Bewegung und Musik. Somit ergeben sich in dieser scheinbar gefährlichen neuen Technologie ungeahnte Darstellungsmöglichkeiten für die Kleinkunst. Das Randständige, die Miniaturen und Episoden werden vom Tonfilm auf sehr direkte Weise aufgezeichnet, das neue Medium wird so zu einem Fest für die Chargen. Eine ganze Corona von Komikern beschäftigt Richard Oswald in seinem ersten Tonfilm *Wien, du Stadt der Lieder*. Gleiches gilt für Joe Mays Tonfilm *Ihre Majestät die Liebe*.

Die Dokumentationsabsicht ist bei keinem stärker als bei Kurt Gerron, dem Chargenspieler, der inzwischen zum Regisseur, zum Regisseur des Chargenspiels aufgestiegen war. Auf die Frage an den erfolgreichen Ufa-Regisseur, ob er das eigene Spiel nicht vermisse, antwortet er 1933: „Für mich beginnt jede Szene mit dem Schauspieler und mit der Arbeit am Schauspieler und hört auch mit dem Schauspieler auf, denn die Rolle ist der Interpret des Manuskriptes. Von ihm hat die Wirkung auszugehen, die dem Publikum Spannung und Tempo, Weinen und Lachen zu übermitteln hat. Jeder Schauspieler hat nun seinen eigenen Rhythmus und eben dieser Rhythmus ist gleichzeitig Fundament und Wirkung seiner Darstellungskunst. Was tue ich also, um ihn möglichst unverfälscht zur Geltung zu bringen? Ich stelle mich auf den Rhythmus meiner Kollegen ein, in dem ich sie einfach während der Proben kopiere und spiele auf diese Art sämtliche Rollen des Films, und sie werden mir glauben, daß damit mein Bedarf an schauspielerischer Betätigung reichlich gedeckt ist.“⁷

Ganz im Sinne der Dokumentationsabsicht des frühen Tonfilms wird Regie als Kopiervorgang begriffen, als ein Sich-Anschmiegen, ein Nachvollziehen des individuellen Rhythmus der Schauspieler. Eine solche Konzeption läßt sich an Kurt Gerrons Film *Ein toller Einfall* (1932) besonders markant ablesen. Der Nummerncharakter des ganzen Arrangements wird überhaupt nicht kaschiert, jede Charge hat ihren eigenen individuellen Auftritt: Jacob Tiedtke, Oskar Sima, Max Adalbert, Adele Sandrock, Leo Slezak. Das Spielerische und Improvisierte werden nicht verleugnet. Mitten im Sprechen verfallen die Figuren in das Singen, wenn sie gerade Lust danach verspüren. Damit wird die Gesangseligkeit des frühen Tonfilms parodiert, das intermediale Spiel zum Metafilmischen hin erweitert. „Geht das schon wieder

7 Gerron, Kurt: Endgültiger Schritt. In: Felix Henseleit (Hrsg.): Der Film und seine Welt. Reichsfilmbblatt-Almanach 1933. Berlin 1933, S. 102.

los...“, stöhnen die Gesprächspartner und die Zuhörer, die damit auf ein Publikum zielen, das vom ewigen Singsang des Kinos die Nase voll hat.

8 Alte und neue Welt – der soziale Untergrund

Die Kollision von Alt und Neu ist die Quelle der Komik im Spiel der Chargen. Ihr populäres und erfolgreiches Spiel läßt sich deuten als ein Echo der forcierten Moderne und ihrer Gegenreaktionen, als Ausdruck der Reserven und der Widerstände. Chargen repräsentieren zu einem guten Teil die traditionellen Bestände, die ihre Gültigkeit eingebüßt haben und nun nicht mehr durchdringen, die nur noch ein komödiantischer Effekt sind. Sie stellen das Unangemessene und Veraltete dar, bereits in ihren Kostümen wird dies deutlich. Geron erscheint stets im archaischen Frack mit Zylinder, wirkt wie eine groteske Figur aus einer anderen Welt. Wallburg ist mit seiner gestreiften Hose und seinen altmodischen Gamaschenschuhen gekleidet wie ein Beau der Jahrhundertwende. Auch die Körperpolitik dieser beiden Chargen, ihr Embonpoint, das in der alten Welt noch als Zeichen für Macht und Einfluß gültig war, ist nun hoffnungslos veraltet gegenüber dem zeitgenössischen Ideal des schlanken, austrainierten Körpers der Heldenspieler. Im Spiel der Chargen wird das Überlebte sichtbar und belachbar: die tyrannischen Väter, die nicht einsehen wollen, daß ihre Zeit abgelaufen ist, die bigotten Tanten, die griesgrämigen Bürovorsteher, der knarrende Kasinton, das stocksteife Militärische, auf das sich vor allem Ralph Arthur Roberts spezialisiert hatte.

Das Spiel der Chargen selbst ist jedoch von bemerkenswerter Modernität. Es verzichtet auf „Tiefe“, psychologische Ausdifferenzierung, auf Metaphysisch-Wolkiges, was gerade die reaktionäre Filmkritik an den deutschen Schauspielern so rühmend hervorhob. Das Spiel der Chargen ist radikal in seiner Äußerlichkeit, in der Genauigkeit der Oberfläche, der soziographischen Detailtreue, in der mechanischen Motorik. Im elementar Körperlichen scheint etwas unmittelbar Anthropologisches auf. Über Felix Bressart schreibt Rudolf Arnheim 1931: „Er sieht aus, wie wir durchaus nicht aussehen möchten, aber er ist der einzige, in dem wir uns erkennen“.⁸

Ein weiterer Untergrund des Spiels der Chargen ist ihre jüdische Identität. Das Periphere des Chargenspiels wird zum Ausdrucksmedium einer sozialen Außenseiterrolle. Die Chargen machen damit auch den alltäglichen

8 Arnheim, Rudolf: Felix Bressart (1931). In: Kritiken und Aufsätze zum Film (Anm.3), S. 293.

Antisemitismus der zwanziger Jahre sichtbar. Im Spiel, in der Physiognomik und der Kostümierung Gerrons werden jüdische Elemente nicht kaschiert, sondern noch zugespitzt. Auch in diesem Punkt geht das Chargenspiel bis zum Äußersten, bis an die Ränder des Möglichen. Vorstellungen und Zuschreibungen des Jüdischen schwingen hier in jedem Moment mit, aus seiner Außenseiterrolle schlägt Gerron komödiantisches Potential.

1933 wird dieser Chargenkultur ein gewaltsames Ende bereitet, doch der deutsche Film manövriert sich damit selbst in eine schwierige Situation. In vielen Filmen läßt sich feststellen, daß man verzweifelt nach Ersatzchargen suchte, die die Lücken der vertriebenen jüdischen Chargen ausfüllen könnten. Arische Chargen mühten sich nun ab, dem Standard ihrer jüdischen Vorgänger auch nur halbwegs zu entsprechen. Obwohl die Kultur des Chargenspiels damit gewaltsam zerstört wurde, geht die Tradition im deutschen Kino weiter und läßt sich selbst noch in den tristen Komödien der siebziger Jahre wiederfinden. Schauspieler wie Theo Lingen oder Hubert von Meyerinck repräsentieren noch unübersehbar diese Traditionslinie. Noch in den elendsten Klamotten, mit denen die „Altbranche“ sich des Angriffs des Fernsehens zu erwehren trachtete, noch in den amateurhaftesten Paukerfilmen sind ihre Auftritte dieser eindringlichen Perfektion verpflichtet. Die besten Traditionen dieses Chargenspiels werden von ihnen zum letzten Mal verkörpert, das prononcierte Handwerk wird noch einmal sichtbar.

9 Individueller Körper und Rolle

Unsere Rede über das Chargenspiel entfernte sich immer stärker vom Strukturellen und von den Grundbedingungen und mündete konsequent in eine individuelle Charakteristik. Zuletzt wurde nur noch von individuellen Körpern, individuellen Merkmalen und individuellen Körpergeschichten gesprochen. Damit kommt auf sehr direkte Weise ein Effekt des Chargenspiels zum Ausdruck, der von zentraler Bedeutung ist. Die durative Präsenz der Chargen, die Intertextualität ihres Spiels, der Eigensinn gegenüber Regiekonzepten verleihen den Chargen eine körperliche Macht. Die Individualität des Schauspielers, ihre körperliche Erscheinung überlagern gänzlich die Rollenbilder und Rollenfächer. Die Chargen prägen so deutlich mit ihrem individuellen Körper ihre Rolle, daß sie diese Rolle nicht im traditionellen Sinne verkörpern. Sie selbst sind schließlich die Rolle. Mit ihrer einprägsamen und intensiven, ganz auf Bildeffekte hin ausgerichteten Erscheinung

schieben sie jede Vorstellung einer alternativen Verkörperung beiseite. Die Drehbuchautoren schreiben folglich hin auf diese konkrete Individualität, kalkulieren mit ihr. Gleiches gilt für die Besetzungspolitik der Produzenten und der Regisseure. Auch in diesem Punkt verschärfen die Chargen Bedingungen, die für das Filmische generell gelten. Willy Haas hatte schon 1924 die These formuliert:

„Der photographische Schauspieler auf der Filmleinwand ist viel stärker als der Privatmann, mit seiner privaten Atmosphäre, seinem privaten Fluidum, seiner sozusagen zivilen Persönlichkeitsmacht vorhanden als der körperlich dastehende Schauspieler auf der Sprechbühne.“⁹

Haas schließt aus diesem Befund auf ein besonderes Verhältnis des Zuschauers zum „photographischen Schauspieler“, spricht von einer „unvergleichlichen Intimität“ einer „Furchtlosigkeit“. Zwischen Schauspieler und Zuschauer ergebe sich eine fast familiäre Beziehung, wenn der „Schauer des Rampenlichts“ entfalle. Die Maske werde in diesem intimen Verhältnis etwas „ziemlich Beiläufiges“ und werde „a priori vom Zuschauer seelisch eliminiert“. Diese maskenlose, unmittelbare Individualität des Körpers kennzeichnet vor allem das Chargenspiel, das auf diese Weise eine entscheidende Differenz zum Heldenpieler bewahrt. Nähe, Intimität und körperliche Unmittelbarkeit stiften hier keine Illusion eines einheitlichen Selbst. Die Charge arbeitet gegen den Effekt der Geschlossenheit, beharrt auf dem Eindruck des Alltäglichen, Unmittelbaren, des Abgerissenen und Fragmentarischen. Das Spiel der Chargen funktioniert nach anderen Regeln als das der Stars. Bei den Hauptdarstellern und Heldenpielern werden Ganzheiten produziert. Trotz aller Fragmentierungstechniken der Apparatur, trotz Kadrage, Montage und Schnitt integriert der Zuschauer alles zur Illusion eines transzendentalen Subjekts. Beim Chargenspiel kann dies nicht gelingen, das Momenthafte, das Periphere und Widerständige entziehen sich jeder Totalität.

9 Haas, Willy: Gibt es eine Schauspielermaske im Film? Filmdramaturgische Notizen (1924). In: W.H.: Der Kritiker als Mitproduzent. Texte zum Film 1920 – 1933. Hrsg. v. Wolfgang Jacobsen, Karl Prümm und Benno Wenz. Berlin 1991, S. 46.