

**Fritz Hirzel**

**Strasse  
der Komiker**

**Zur Geschichte  
der Filmkomik**

© Fritz Hirzel, 1975

## Quellen

---

Die Beiträge "Wie der Tramp entstand", "Der Jüngling aus der andern Welt", "Ein Zierfisch, der nach Liebe schnappt", "Das ungleiche Paar", "Mark Twains Erben in Aktion", "Ein Wink zurück" und "Der Leichtfüssige über dem Abgrund" sind im TagesAnzeiger oder in Das Magazin (Zürich) erschienen. "Sein Lebenslauf", "Toujours Max", "Made in USA", "Verwandlungen einer Figur", "Aus dem Leben eines Exzentrikers" und "Der Laufbursche am Dirigentenpult" erscheinen innerhalb dieser Sammlung zum ersten Mal.

*Komisch ist jeder Vorfall, der unsere Aufmerksamkeit auf die physische Natur eines Menschen lenkt, wenn es sich um seine geistige handelt.*

*Jede Abnormität kann komisch werden, die von einem Menschen mit normalen Gliedern allenfalls nachgeahmt werden könnte.*

*Stellungen, Gebärden und Bewegungen des menschlichen Körpers sind in dem Masse komisch, als uns dieser Körper dabei an einen blossen Mechanismus erinnert.*

*Wenn wir jetzt dieses Bild des Körpers, der die Seele nicht aufkommen lässt, weiter fassen, so erhalten wir etwas Allgemeines: die Form, die den Gehalt unterdrücken, der Buchstabe, der den Geist schikanieren will.*

*Henri Bergson, Le rire, Paris 1900.*

*Amusement, ganz entfesselt, wäre nicht bloss der Gegensatz zur Kunst, sondern auch das Extrem, das sie berührt. Die Mark Twainische Absurdität, mit der die amerikanische Kulturindustrie zuweilen liebäugelt, könnte ein Korrektiv der Kunst bedeuten. Je ernster diese es mit dem Widerspruch zum Dasein meint, um so mehr ähnelt sie dem Ernst des Daseins, ihrem Gegensatz: je mehr Arbeit sie daran wendet, aus dem eigenen Formgesetz rein sich zu entfalten, um so mehr verlangt sie vom Verständnis wiederum Arbeit, während sie deren Last gerade negieren wollte. In manchen Revuefilmen, vor allem aber in der Groteske und den Funnies blitzt für Augenblicke die Möglichkeit dieser Negation selber auf. Zu ihrer Verwirklichung darf es freilich nicht kommen. Das reine Amusement in seiner Konsequenz, das entspannte sich Überlassen an bunte Assoziation und glücklichen Unsinn wird vom gängigen Amusement beschnitten: es wird durch das Surrogat eines zusammen hängenden Sinns gestört, den Kulturindustrie ihren Produktionen beizugeben sich versteift und zugleich augenzwinkernd als blossen Vorwand fürs Erscheinen der Stars misshandelt. Biographische und andere Fabeln flicken die Fetzen des Unsinnns zur schwach-sinnigen Handlung zusammen. Es klirrt nicht die Schellenkappe des Narren, sondern der*

*Schlüsselbund der kapitalistischen Vernunft, die selbst im Bild noch die Lust an die Zwecke des Fortkommens schliesst. Jeder Kuss im Revuefilm muss zur Laufbahn des Boxers oder sonstiger Schlagerexperten beitragen, dessen Karriere gerade verherrlicht wird... Die Spur des Besseren bewahrt Kulturindustrie in den Zügen, die sie dem Zirkus annähern, in der eigensinnig-sinnverlassenen Könnerschaft von Reitern, Akrobaten und Clowns, der "Verteidigung und Rechtfertigung körperlicher Kunst gegenüber geistiger Kunst" (Wedekind). Aber die Schlupfwinkel der seelenlosen Artistik, die gegen den gesellschaftlichen Mechanismus das Menschliche vertritt, werden unerbittlich von einer planenden Vernunft aufgestöbert, die alles nach Bedeutung und Wirkung sich auszuweisen zwingt. Sie lässt das Sinnlose drunten so radikal verschwinden wie oben den Sinn der Kunstwerke.*

*Stumpfsinnig ausgeklügelte Überraschung bricht in die Filmhandlung ein. Die Tendenz des Produkts, auf den puren Blödsinn böse zurückzugreifen, an dem die volkstümliche Kunst, Posse und Clownerie bis zu Chaplin und den Marx Brothers legitimen Anteil hatte, tritt am sinnfälligsten in den weniger gepflegten Genres hervor.*

*Die Trickfilme waren einmal Exponenten der Phantasie gegen den Rationalismus. Vor wenigen Jahren hatten sie konsistente Handlungen, die erst in den letzten Minuten im Wirbel der Verfolgungen sich auflösten. Ihre Verfahrensweise glich darin dem alten Brauch der slapstick comedy.*

*Max Horkheimer / Theodor W. Adorno,  
Dialektik der Aufklärung, Amsterdam 1947.*

## Vorwort

---

Wie einer im anderen fortlebt, das zeigt die Tradition der grossen Komiker, die sich durch die Filmgeschichte zieht. Mit Max Linder fängt es an, an seinen Filmen inspiriert sich Mack Sennett, der Begründer der Slapstick Comedies, zu deren Markenzeichen die Keystone Cops und die Bathing Beauties wurden. Bei Sennett wieder lernt Charlie Chaplin, in seinen Studios verbringt er das erste Filmjahr. Später nennt er Linder, den in Amerika Erfolglosen, seinen Lehrer. Dessen Komödien seien es gewesen, die ihn, den Zögernden, von den Möglichkeiten des Films überzeugten. So fängt die Kette von Zitaten und Verweisen an, die sich durch siebzig Jahre Filmgeschichte zieht. Jerry Lewis zitiert Stan Laurel, Groucho Marx nennt Woody Allen kurzerhand den Grössten. Hinter den Komikern aber wird eine Tradition sichtbar, die hinabreicht zum harten Pflaster der Variétés und Night Clubs. Solche Spuren nachzuzeichnen, soll der Sinn der vorliegenden Sammlung von Beiträgen sein.

## Clowns

---

*Totò: "Ist er tot, der Diokletian?" Castellani:  
"Aber ja!" Totò: "Wann ist er denn  
gestorben?" Castellani: "Vor zweitausend  
Jahren." Totò: "Wie doch die Zeit vergeht!"*

Sie trieben ihre Spässe schon, als vom Film noch keiner zu träumen wagte. Seit die ständisch-bürgerliche Gesellschaft Individuen sich entfalten liess, hatte sie auch, lebhaftig, unverwechselbar, ihre zur Person gewordenen Zerrspiegel. Die Komiker, Artisten des künstlich erzeugten Lachens, wurden, belacht und vergöttert, zu Hätschelkindern der Sozietät. So einzelgängerisch die Typen in Erscheinung traten, stets war es die breite Strasse, die sie gegangen sind. Durch Zirkus, Variété und Volkstheater, fernab der seriösen Kunst, ging die Parade. Spassmacher sind populär von alters her, nah beim Volk dran, das sie lachen machen, und doch um eine Welt von ihm entfernt. Vom Milieu her Underdogs, historisch Jahrmarktsgaukler. Fragt man nach ihrer Herkunft, so verliert man sie im Namenlosen. Es bleiben Formen, Typen, Hintergründe, das Reservoir.

In Italien triumphierte die Commedia dell'arte, das uneheliche Kind von Renaissance und Mittelalter, ein Spektakel, das vor nicht zurückzuschrecken brauchte – elementar, derb, ganz Posse, Schwank, Zote wie jenes Buch "Decameron, genannt der Erzkuppler", mit dem Boccaccio soviel Ärger hatte. Diese Theatermaschine, von Profis betrieben, daher dell'arte, wirkte losgelassen wie ein Feuerwerk. Sie war ohne Moral, zur reinen Un-

## STRASSE DER KOMIKER

terhaltung, und ungeheuer produktiv: Stegreif mit festen Typen, Personen, Masken, mit Lazzi, Gags und Spässen, die sich vererbten wie ein excellentes Kochrezept. Lokalkolorit spielt eine grosse Rolle. Auf dem M a r k t p l a t z will man wissen, wie es dem reichen Vetter geht, der auf Besuch gekommen ist. So stammen die Figuren aus den verschiedenen Städten, freien Fürstentstaaten damals, mit grossem Aufschwung für den dritten Stand, das Bürgertum und seinen Handel.

Aus Bergamo kommt Arlecchino, der bäurische Depp, der sich im Lauf der Jahre zum Philosophen mausert, am Ende Fabeln von La Fontaine rezitiert und Lehrsätze der Aufklärer zu Pointen verpulvert. Aus Bergamo stammt auch Brighella, der Diener, der den Herrn betrügt; aus Venedig Pantalone, der reiche Kaufmann, der das Nachsehen hat; aus Bologna der Dottore, ein Klugscheisser, der den Spott verdient; aus Sizilien Bajazzo; aus Neapel Pulcinella, jener Capitano auch, der ruhmreiche Krieger, der sich als Maulheld entpuppt, ein Erbstück noch aus Plautus' Tagen. Turbulenter ist es auf der Bühne selten zugegangen. Je mehr der Spässe, desto lieber, Akrobatisches dazu und Pantomime auch, Masken für die komischen Figuren. Edle Liebhaber, vornehme Damen nebenan, bessere Leute eben, die ihr Fett schon abbekommen, Emporkömmlinge und was des Volkes Spott sonst noch erregt. Komödienstil all'italiana ist grosse Mode, Vorbild, Ansporn bis hinüber zu den Briten.

In London taucht im sechzehnten Jahrhundert ein halber Zwerg, Bauer aus Condover, mit Trommel auf, eröffnet eine Kneipe und erfreut sich reger Kundschaft. Der erste Clown, der letzte Hofnarr, Richard Tarlton mit Namen. Der kleingewachsene Possenreisser mit der gross gewachsenen Nase, der wie Ben Turpin schießt, der Flöte spielt, Luftsprünge macht, den Kreisel tanzt und exzentrische Pamphlete von sich gibt, wird so berühmt, dass er bei Hof gastieren muss. Die Königin, Elizabeth I, vernarrt sich in den Wicht, macht ihn zu ihrem Favoriten, zum Clown der Queen's Men. Er amtiert fünf Jahre lang, die letzten fünf, bis er sich 1588 für alles Zeitliche empfiehlt. Im selben Jahr wird England Grossmacht, als die spanische Armada zerschlagen heimkehrt und Cervantes seinen "Don Quixote" ersinnt. Urbild aller Lächerlichkeit: der Ritter von der traurigen Gestalt.

In jener Epoche, die sich später zum merry old England verklärte, kommt es zur Rehabilitierung der komischen Figur. Shakespeare lässt seine Narren weise reden. das Theater wird polizeilich erlaubt. Man spielt bei Tageslicht, ohne Kulissen. Auf der Komödiantenbühne hat jeder Anspruch auf Glück, sogar der Narr, der oft nur mit einem Fuss in der Handlung steht und so freie Reden führt, dass die Herrschaften ihm den Mund verbieten. "Desto schlimmer", klagt er, "dass Narren nicht mehr weise sagen dürfen, was weise Leute närrisch tun." Der Narr von Shakespeare: das ist der unausgegoltene Widerspruch von Intellekt und sozialem Status. Ansonsten treibt er mit: es bleibt ihm nichts erspart, nicht einmal am Schluss der Pärchenreigen. Da will, wenn es denn sein muss, sogar der Narr heiraten. "Mich treibt mein Fleisch dazu", gesteht er, "und wen der Teufel

Fritz Hirzel

treibt, der muss wohl gehen.“ Ein anderes Mal urteilt er allerdings: “Gut gehängt ist besser als schlecht verheiratet.“ Die Melancholie der anderen teilt er nur am Rande, zu sehr ist er der arme Teufel selbst. So oft er widerspricht in allen Dingen, bei einer Sache tut er es nie: beim Geld, von dem er nicht genug bekommen kann.

Niemand wolle sterben, jedermann heiraten: so hat Goethe einmal Lust-von Trauerspielen unterschieden. Und Bergson hat geschrieben, das Komische appelliere nicht ans Gefühl, sondern an den Intellekt. Lachen sei erbarmungslos. Bis zur Psychologie ist es nun nicht mehr weit. In dem halben Jahrhundert, das zwischen Molière und Shakespeare liegt, erscheint als neuer Typ der komische Charakter. Molière tritt selber auf. Made-moiselle du Croisy hat ihn so beschrieben:

“Er war weder zu dick noch zu dünn, eher gross als klein, hatte eine edle Haltung und wohlgeformte Beine; er schritt gravitatisch einher, trug eine ernste Miene zur Schau, hatte eine starke Nase, einen grossen Mund, kräftige Lippen, eine braune Hautfarbe, schwarze, sehr dichte Brauen, und die verschiedenen Bewegungen, die er mit diesen auszuführen vermochte, brachten ausserordentlich komische Wirkungen hervor. Was seinen Charakter anbetrifft, war er sanftmütig, gefällig und grossherzig von Natur. Er sprach gern vor anderen, und wenn er den Schauspielern seine Stücke vorlas, wollte er, dass sie ihre Kinder mitbrächten, damit er aus ihren natürlichen Reaktionen seine Schlüsse ziehen könnte.”

Als Ausbund seiner Zeit, des Frankreich von Louis XIV, spielte er den Geizhals Harpagon, den hypochondrischen Argan, Tartuffe, den Frömmeler und Betrüger, den Bauern Georges Dandin, der eine Adlige heiratet und es sehr bereut. Alceste, der redliche, wird zum Sonderling, zum Menschenfeind: “Wo ich hinschau – alle, Höflinge, Bürger, Frauen, sie reizen meine Galle. Je näher ich ringsum das Treiben mir betrachte, je mehr wird mir bewusst, wie tief ich es verachte.” Molière macht den Sprung sichtbar, der zwischen Realität und Etikette liegt. Dem Publikum führt er Exemplare vor, in denen die sozialen Antagonismen des ancien régime sich brechen: Opfer des bourgeoisen, höfisch infizierten Milieus.

Clown, das heisst Bauer, heisst Rüpel im Englischen, heisst armer Kerl vom Land, dem Spott der Städter ausgeliefert, traktiert mit Stöcken, und doch im Schädel einen Rest von Bauernschläue. An seinem Anfang ist der Clown der Deklassierte, der Zugereiste, ein Unterprivilegiertes soziologisch, wie in der Slapstick Comedy später der Einwanderer, der auf der Strasse liegt und keinen Fünfer in der Tasche hat. In den frühen Tagen des Zirkus, als der Kunstschlerer Philip Astley die Londoner mit Reiterakrobatik unterhält, fehlt der Clown noch. Nicht lange freilich, denn schon 1780 notiert der Zirkusbegründer zum Nutzen seiner Company: “The Clown, to interpret and articulate better.” Der Clown, um besser zu interpretieren und artikulieren. Brecht hat es nicht viel anders formuliert, als er mit Clowns den Gang der Handlung verfremden wollte:

“Wenn ich ein Theater in die Klauen kriege, engagiere ich zwei Clowns. Sie treten im Zwischenakt auf und machen Publikum. Sie tauschen ihre



## STRASSE DER KOMIKER

Ansichten über das Stück und über die Zuschauer aus. Schliessen Wetten ab über den Ausgang. Die Clowns reden über die Helden wie über Privatpersonen. Lächerlichkeiten, Anekdoten, Witze. Dadurch sollen die Dinge auf der Bühne wieder real werden. Zum Teufel, die Dinge sollen kritisiert werden, die Handlung, die Worte, die Gesten, nicht die Ausführung."

Als Astley 1785 im vorrevolutionären Paris gastiert, ist Billy Saunders mit dabei. Ein Lachsturm das miserable Französisch, mit dem er fragt: "Volé-vo joer avé moâ?" Schon bei ihm hat die Sprache ihre Tücke, die Reiterakrobatik zeigt er nur mit Manko. Er spielt, in einer Nummer fürs Genick, den Anfänger auf dem bockigen Ross.

Joey Grimaldi, das Vorbild aller Zirkusclowns, ist selber nie im Zirkus aufgetreten, nur in der Pantomime, in den Theatern von Drury Lane, Sadlers Wells und Covent Garden in London. Ihm gelingt, fast schlafwandlerisch, ein Seiltanz zwischen Trivialität und Weltliteratur. Er spielt "Blaubart", "Robinson Crusoe", "Harlequin Don Juan", "Harlequin Gulliver oder Die fliegende Insel", "Baron von Münchhausen" und "Harlequin Don Quixote". Er sucht das kleine Glück und hat den grossen Atem, Verzauberung spielt mit hinein und Clownerie in allen Lebenslagen. Er gibt "Harlequin und die vierzig Jungfrauen", "Harlequin als Hausierer oder Der Spukbrunnen", "Harlequin und die Schwäne oder Das Bad der Schönheit", "Harlequin Amulet oder Der Zauberer von Mona", "Harlequin Asmodi oder Cupido auf Krücken", "Harlequin und der Wehrwolf oder Die schlafende Schönheit". Als er stirbt, 1837, mit 59 Jahren, hinterlässt er seine Memoiren. Im Jahr darauf gibt Charles Dickens sie heraus, der Joey Grimaldi rühmt:

"Sein Clown war durchaus seine eigene Schöpfung und sein Humor bestand nicht in seinen Sprüngen, sondern in seinen Blicken, wodurch er das herzlichste Gelächter erweckte, während er auf den Füßen stand und nicht auf dem Kopfe." Und: "Wir setzen keinen unserer Pantomimen herab, wenn wir feststellen, dass der herzliche, grimassierende, stibitzende, unwiderstehliche Clown mit Grimaldi von den Brettern verschwunden und, so oft auch davon die Rede war, nicht wieder erschienen ist."

Im Zuge der Industrialisierung holt die Fantasie weiter aus. 1829, 37 Jahre vor Jules Vernes' Roman "De la terre à la lune", besteigt ein Clown als Astronaut die Bühne. Dickie Usher zeigt im Surry Theatre "Clown's Trip to the Moon". Es ist eine produktive Epoche, frühkapitalistisch, bürgerlich umgetrieben, mit neuen Bedürfnissen in den Metropolen. Mit dem Unternehmertum entfaltet sich, auf dem Rücken des Proletariats natürlich, Persönlichkeit. Spektakuläres erfreut sich rascher Verbreitung. Für die Schaulust gibt es zu des Bürgers Nervenkitzel wilde Tiere aus den Kolonien – exotische Belustigung vor imperialistischem Hintergrund. Ein Szenenwechsel findet statt: London, Vaterstadt des Zirkus, der anglomane Kontinent, die englischen Clown überall: das geht nun zuende. Paris, das revolutionäre, napoleonische, restaurative, republikanische, wird Hauptstadt des neunzehnten Jahrhunderts. Bei den Artisten gibt es einen sozialen Wandel: Der Entertainer tritt an die Stelle des Bedienten.

Fritz Hirzel

Im Paris der Restauration entsteht eine romantische Figur. 1825 tritt im Théâtre des Funambules am Boulevard du Temple Gaspard Debureau erstmals auf als Pierrot. Subtil, geheimnisvoll, nicht bäurisch mehr, nicht ungelenkt, faul, naschhaft, ängstlich, verwegen zugleich, stets verwundert, nie verlegen, gewitzt, arglos, unverschämt: eine hagere Gestalt in kalikotweisser Weste. Er spielt in Stücken, die ins Volle greifen, in "Teufelspillen", "In 80 Tagen um die Welt", "Abdala, der König von Abylene", "Blaubart oder Die Zaubereien von Aline", "Der rasende Ochse", "Kaleb", "Die 26 Unglücksfälle von Pierrot", "Die Prüfungen", "Der Traum eines Rekruten oder Pierrot in Afrika". Man nennt ihn nach dem französischen Tragöden "Talma des Boulevard du Crime". Er stirbt 1846, 50 Jahre alt. Auf seinen Grabstein schrieben die Pariser: "Ci-gît qui a tout dit et n'a jamais parlé." Schönstes Kompliment für einen Pantomimen, alles gesagt und nie gesprochen zu haben.

Zur gleichen Zeit geht Nestroy an die Demaskierung des biedermeierlichen Wiens der k. und k. Monarchie und der Vormärz-Revolution von 1848. Er schreibt Possen und Burlesken mit Gesang, die Typen aus dem Vorstadtalltag auf die Bühne bringen. Sarkastisch wird die Kleinbürgerwelt ins Fratzenhafte vorgetrieben, eingeteilt in Kleingewerbetreibende und Hausherren, in Herauf- und Heruntergekommene. Wie Molière, wenngleich mutwilliger, ist er ein abgründiger Pessimist. In einem Aphorismus sagt Karl Kraus: "Ein Hausknecht bei Nestroy wird mit der Last des Lebens fertig und wirft die Langeweile zur Tür hinaus." Den versoffenen Schustersell Knieriem, den auf Abwege geratenden Handlungsdieners Weinberl, den müssiggängerischen Kapitalisten Lips, den zum Hausknecht heruntergekommenen Muffl, den bösen Buben Willibald spielt Nestroy selbst mit unversöhnlichem Spott. Friedrich Theodor Vischer beschreibt ihn:

"Er konnte mit einem blossen gequetscht nasalen 'Ah' im Zusammenhang eines Gesprächs, wo von weiblicher Unschuld die Rede war, ein ganzes Schmutzfass entladen."

Im Zirkus gibt es bald mehrere Clownstypen: den Weissgesichtigen und den August, der Groteske kommt hinzu als Dritter. Von Laurant, dem ersten Paillettenclown, vom Säufer Kemp und vom Exzentriker Boswell bis zu den musizierenden Price Brothers, vom Vogelmenschen Auriol bis zu den fünf aggressiven Hanlon Lees, die die Stimmung im Paris des verlorenen Siebzigerkrieges zum Ausdruck bringen, geht eine Ahnenkette ohne Unterbruch. Die plebejische Reaktion auf den feierlichen Pantomimenstil artikuliert der dumme August von Belling, Guyon und Ghadwick, der in Medrano, Georges Loyal und Billy Hayden weiterwurstelt. Dazu treten Dick und Dünn in die Manege, Foottit und Chocolat, das Paar als Antithese. Flanierend erscheint dann Little Walter, der Clown des Fin de siècle, ein Gigolo, dessen Eigenheit in der Verwandlung liegt. Max Linder, der ihn sehr bewundert, hat seine Entrées in. Filmen später festgehalten.

Die belle époque verzaubert sich, sie hätte sonst nicht so geheissen. Eine alles andere als schöne Epoche illuminiert, vergisst sich selbst in

## STRASSE DER KOMIKER

Cabarets, Zirkussen, Variétés, für die Toulouse Lautrec die Plakate malt. Zur Attraktion der Pariser Weltausstellung von 1889 wird neben dem Eiffelturm der Trakt von Edison, in dem der amerikanische Erfinder der Welt den Phonographen präsentiert. Man bestaunt auch seine elektrischen Lichtfontänen und ein Leuchtbild aus farbigen Glühbirnen, das Amerikas Sternenbanner und Frankreichs Trikolore zeigt. Als Edison im Oktober in die USA zurückkehrt, wird ihm in seinem Studio in West Orange der Kinetophonograph in Aktion vorgestellt. Sein Assistent Dickson berichtet:

“Die düstere Ausstattung des Raums und das unheimliche, monotone Begleitgeräusch des Elektromotors vom Projektor wirken furchtbar gruselig. Das Gefühl des Übersinnlichen wird noch verstärkt, wenn plötzlich eine Gestalt auftaucht, sich bewegt und spricht und dann ebenso geheimnisvoll wieder verschwindet.”

Der erste Film ist also ein Tonfilm, und an den Schwierigkeiten der Synchronisation liegt es, wenn Edison selbst am Wert der Erfindung zweifelt.

Die bewegten Bilder der ersten Stunde leben vom fortgeschrittenen Schauspielgeschäft der Neunzigerjahre, von Sport und Variété, die dem avisierten Sensationsappell entgegenkommen. In den Jahren 1893 und 1894 produziert die Firma Edison eine Reihe von 80-Sekunden-Filmen, welche in den Guckkästen der Kinetoskop-Salons gezeigt werden und grossen Zulauf finden. Die erste öffentliche Vorführung findet am 14. April 1894 am Broadway statt, angekündigt als “Die neueste Erfindung des Zauberers”. Vor allem Boxkämpfe sind es, die eine erste Welle der Begeisterung auslösen. Vor der Kamera erscheinen überdies: Sandow, Der Starke Mann, japanische Tänzerinnen, French-Can-Can-Mädchen, Messerwerfer, Akrobaten, Buffalo Bill mit seiner Wild-West-Show, Mae Lucas und ihre Girls aus Dalys’ Theatre in New York. Von solchen Szenen ist es nicht mehr weit zu kurzen Variéténummern: Ein Drehorgelmann posiert mit seinem Affen, ein Patient wird beim Zahnarzt mit Lachgas behandelt. Die Filmkomik ist so alt wie die bewegte Bilder. Einer der ersten Filme aus Edisons Fabrik, “The Sneeze” (Das Niesen, 1894), zeigt einen jungen Mann beim Niesen. Die Natur kommt über ihn, dreissig Sekunden lang. Komik im Rohzustand wird sichtbar: der menschliche Körper erinnert an einen blossen Mechanismus.

Die New York Times schreibt am 24. April 1896: “Als der Saal verdunkelt wurde, ertönte in der Balkonkanzel ein Röhren und Summen, und ein aussergewöhnlich helles Licht fiel auf die Leinwand. Dann kamen zwei blonde, deliziose Persönchen vom Variététheater in Sicht, rosa und blau gewandet, und vollführten mit lobenswerter Gelenkigkeit den Regenschirmtanz. Alle ihre Bewegungen hoben sich deutlich ab. Als sie abtraten, versetzte der Anblick einer wütenden Brandung, die sich nahe einer Steinmole am sandigem Strand brach, die Zuschauer in Erstaunen. Ungestüm rollten die Wellen heran, und aus den Brechern flog der Schaum hoch in die Luft. Ein burlesker Boxkampf zwischen einem langen, dünnen und einem kurzen, dicken Komiker, eine humoristische Allegorie betitelt ‘Die Monroe-Doktrin’, ein bewegter Moment aus Hoyts’ Farce ‘Eine

Fritz Hirzel

milchweisse Flagge', der mehrmals wiederholt wurde, sowie ein Serpentintanz, den eine hochgewachsene Blondine vorführte, vervollständigten die Darbietungen, welche allesamt ungemein wirklich und über die Massen anregend waren."

Keine zwei Jahre später, am 28. Dezember 1895, eröffnen die Gebrüder Lumière im Indischen Salon des Grand Café am Boulevard des Capucines 14 in Paris ihr erstes Kino. "Das echte Haus Lumière", wie es auf den Plakaten heisst, "nicht zu verwechseln mit ähnlichen Etablissements, die keine Gründungen des Hauses Lumière sind". Eintritt: 1 Franc. Das Programm umfasst zwölf Tableaux, von denen einzelne eine Länge von 12 bis 15 Minuten haben. Gezeigt werden Umzüge, militärische Defilés, Tänze, aber auch vues comiques, komische Anblicke. Sie sind ein fester Bestandteil des Programms, ein sehr wichtiger überdies, bilden sie doch den Schlusspunkt. Clowns en 2 tableaux beschliessen die Soirée: zuerst ein Clown mit Hüten auf dem Seil, dann Arroseur et arrosé, der Begiesser und der Begossene, ein Streifen, der als "L'Arroseur arrosé" (Der begossene Gärtner, 1895) in die Filmgeschichte eingeht. Ein Junge tritt auf den Gummischlauch des Gärtners, der untersucht die Spritze, worauf ihm der Wasserstrahl ins Gesicht schießt. Es ist ein visueller Gag, der seine Wirkung nie verfehlt. Mit diesem Bubenstreich wird der Dokumentarismus überlistet, dem die Gebrüder Lumière ansonsten fröhnen. Aus dem Witz blitzt schon der Spielfilm, der vor der Türe wartet. Nach ein, zwei Jahren verliert das Publikum das Interesse an der kuriosen Aktualitäten-Schau. Ende 1897 entlässt Louis Lumière seine Operateure und verkauft seine Apparaturen. Das Unternehmen hatte kaum zwei Jahre gedauert.

Der Spielfilm bringt die Rettung. Im Théâtre Robert-Houdin, wo der Magier einst Damen zersägte, Elefanten verschwinden liess und Jünglinge enthauptete, veranstaltet Georges Méliès seit 1896 auch Filmvisionierungen. Das neue Medium dient ihm als fantastische Quelle der Inspiration: er zeigt rekonstruierte und vorweggenommene Aktualität, Satire, Féerie, Karikatur, Illusionismus, Burleske, Drôlerie. Bisweilen tritt er selber auf, besorgt nicht nur das Mise en scene. In "Lotion contre la calvitie" (Haarwasser gegen Glatzenbildung, 1900) spielt er einen Kahlkopf, dessen Haare mit dem Wundermittel wild bis auf den Boden wachsen. Méliès schlägt der Wirklichkeit ein Schnippchen. Seine Komik flirtet mit dem Moment der Überraschung. Sie wechselt wie die Genres, Stile und Verfremdungsarten, die er dauernd neu verwebt. Gezeigt wird Fiction, das scheinbar Unmögliche: so in "Le voyage dans la lune" (Die Reise zum Mond, 1902), zehn "aussergewöhnlichen und fantastischen" Szenen frei nach Verne und Wells, die den Mondflug vorweg schon persiflieren. Im Katalog seiner Star Films von 1903 rühmt Méliès sich selbst: "Georges Méliès, Eigentümer und Direktor des Théâtre Robert-Houdin in Paris, ist Urheber jener Gattung von Lichtspielen, welche aus künstlich gestellten Szenen bestehen. Die Schöpfung dieser Art von Kinematographie hat dem Gewerbe zu einer Zeit, da es am Aussterben war, neues Leben verliehen. Es war sein Einfall, den Anblick des Komischen, Magischen und Mysti-

## STRASSE DER KOMIKER

schen darzustellen.”

Unter den Akteuren, die Meliès' Reisen durchs Unmögliche antreten, befindet sich auch André Deed, ein Sänger-Akrobat, der aus den Café concerts zur Folies Bergère aufgestiegen ist. Er wird bei Pathé Frères, dem wichtigsten Produzenten im französischen Film vor dem Ersten Weltkrieg, als Boireau zum Helden komischer Serienfilme wie “Boireau démenage” (Boireau zieht aus, 1905) oder “Boireau a mangé de l’ail” (Boireau hat Knoblauch gegessen, 1907). Mehr Akrobat als Clown spielt er einen armen Kerl, dem, wo er hinkommt, das Unglück auf den Fersen folgt. Sein Kontrapunkt in der Komödienfabrik von Pathé ist Gontran, der Typ des eleganten Pariser Dandy, verkörpert von Gréhan, der aus der Music Hall gekommen ist und Ende 1907 zur Société Eclair wechselt. Max Linder wird seinen Typ bei Pathé übernehmen. Da Deed Ende 1908 nach Italien geht und als Cretinetti weiterspielt, hat er nur noch einen Hausrivalen: Prince Rigadin, der vom Boulevardtheater herkommt und saftige Unterhosenkomödien auf die Leinwand bringt, in denen er mal als grandioser Dummkopf, mal als gehörnter Gatte brilliert.

Mit den Nickel Odeons kommen in Amerika die Comic Strips auf, die in vielem Witz und Humor der Slapstick Comedy vorwegnehmen. 1896 erscheint in der New Yorker World Outcauts garstiges “Yellow Kid” zum ersten Mal. Pressezar Hearst hatte von einer Europareise Buschs “Max und Moritz” mitgebracht und Ähnliches verlangt. 1897 kommen in seinem New York Journal die teuflischen “Katzenjammer Kids” von Dircks heraus, zwei üble Strolche, Hans und Fritz, die deutschstämmiges Englisch sprechen und die Erwachsenen mit ihren Streichen zur Heissglut treiben. Seit 1899 erscheint bei Hearst auch regelmässig “Happy Hooligan”, Opers populärste Folge, in welcher der glücklose Happy Hooligan, Alphonse und Gaston, Si, der Farmer, und Maud, das schreckliche Maultier, auftreten. Die Serie wird von zwei Firmen gleichzeitig verfilmt: von Vitagraph mit J. Stuart Blackton unter dem ehemaligen Vaudeville-Regisseur Wallace McCutcheon und von der Edison Company mit Kid Foley unter der Regie von Edwin S. Porter. So liefern die Comic Strips in Amerika dem halben Dutzend Firmen, die damals den Markt kartellmässig unter sich aufteilen, die ersten komischen Figuren für den Film.

Eine kindliche Freude an filmischen Tricks regiert diese Sketche der ersten Stunde. Übertroffen wird sie nur von der Schadenfreude, mit der dieser Hans Guck in die Luft Made in USA aufgenommen wird. In “Hooligan Assists the Magician” (Hooligan assistiert dem Zauberer 1900) treibt unser Serienheld als Zauberlehrling Unsinn, in “Happy Hooligan and the Airship” (Happy Hooligan und das Luftschiff, 1902) zieht er auf einem Fahrrad, das an einem Ballon aufgehängt ist, an der Skyline von New York vorüber. Im Filmkatalog der Edison Company von 1901 heisst es: “Mr. Hooligan stellt sich dem Publikum vor, desgleichen einem grossen, saftigen Apfelkuchen, der verlockend auf der Fensterbank ruht. Happy Hooligan schleicht um die Hausecke, erspät den Kuchen und stellt sich davor. Nachdem er den Kuchen verspeist hat, wendet er sein Augenmerk

Fritz Hirzel

einer grossen Schüssel zu, welche voll mit fertiggerührtem Teig und Mehl auf der Fensterbank steht. Er zieht diese über den Kopf nach draussen und ist im Nu von einer Wolke aus weissem Mehlstaub umhüllt, als auch schon die Köchin am Fenster erscheint und ihn erblickt. Prompt überschüttet sie den armen Hooligan mit Wasser.”

Doch Tricks verbrauchen sich rasch, und das naive Staunen hält nicht lange vor. Timing und Action werden nun entdeckt. In seinen Sketchen inszeniert McCutcheon, was Sennett dann zur Meisterschaft entwickelt: die erste Tortenschlacht und die erste Verfolgungsjagd der Filmgeschichte. Ein hässliches, steinreiches Mädchen verspricht in “Personal” (1904) per Zeitungsanzeige, Herz und Millionen dem Freier zu schenken, der andern tags zum Rendez-vous im Park erscheine. Es kommen jedoch hunderte, die sie verfolgen und sich um sie schlagen, ein wilder Haufen, vor dessen Zugriff sich die Braut nur noch durch einen Sprung ins Wasser retten kann. Ein altes Thema, die plötzliche Unzahl der Heiratswilligen, wird ins Grotteske vorgetrieben, wie es nur der Film erlaubt. Zwei Jahrzehnte später hat Keaton daraus ein Glanzstück produziert.

Es war eine historisch einmalige Situation, als die Komiker den Film eroberten. Sie kamen fast alle vom Variététheater, aus einer harten Schule mit einem unbarmherzigen Publikum. Oft entstammten sie Entertainerfamilien und hatten das Lachen studiert, noch ehe sie lesen lernten. Aber nicht nur biographisch, auch kulturell brachten sie eine grosse Tradition ins neue Medium ein, eine Tradition, die von der Commedia dell’arte, vom elisabethanischen Theater und der französischen Komödie bis zu Zirkus und Variététheater reichte. Es gibt keine Sparte in der Filmgeschichte, die Traditionsbewusstsein und Kritik am Bestehenden so souverän verbindet. Es geht gar nicht anders. Wenn man zurückschaut, ist fast alles schon einmal gemacht worden.