

Charlie Chaplin

Wie der Tramp entstand

An seine Anfänge zurückgehen, heisst der Geburt eines Mythos beiwohnen. Der geschlagene Charlie, der sich nie geschlagen gibt. Plötzlich ist diese Figur da, gänzlich neu und ungerufen, ein Geistesblitz aus arger Verlegenheit heraus, die Erfahrung einer erdrückenden Kindheit, verkörpert in dieser einen komischen Person, der Traumgestalt einer ganzen Epoche, die von der ersten Stunde an zur Legende wird.

Die Filme des frühen Chaplin dokumentieren eine Wahrheit, die verblüffend einfach und konkret ist: Der grösste aller Clowns hat sein Kostüm in einem Wurf beisammen. Auf einmal drängt sich dieser abgerissene, schnurrbärtige Kerl ins Bild, tut ungeheuer wichtig und hat eine Hose an, die um Nummern zu weit ist. Dazu trägt er einen viel zu engen Veston, hat eine Melone auf, enorme Latschen an den Füessen und säbelt mit einem Stöckchen durch die Luft. Er hat alles, was er braucht zu seiner körperlichen Identität. Nur eine Seele fehlt ihm noch.

Zu klären, wie der Tramp entstand, ist dennoch keine leichte Sache. Im ersten Film, den Chaplin 1914 für die Keystone macht, gibt es ihn nicht. In "Making a Living" hat Chaplin noch ein anderes Kostüm. Er trägt Gehrock, Monokel und Zylinderhut, so wie er sie im Vaudeville getragen hat. Im zweiten Film, der ein paar Tage später Premiere hat, ist der Tramp auf einmal da. In "Kid Auto Races at Venice" erscheint, wie aus dem Nichts gezaubert, Charlie erstmals auf der Leinwand.

Eine neue Figur war entstanden, und zwar just in dem Moment, als

Fritz Hirzel

Chaplin und Sennett schon recht unglücklich waren über den Vertrag, den sie miteinander abgeschlossen hatten. Chaplin, Ende 1913 mit vierundzwanzig Jahren der besseren Gage wegen zum Film gekommen, hatte nach den ersten Versuchen auf dem Drehplatz das Gefühl, ein Versager zu sein. Sennett, Begründer und Oberhaupt der Keystone Film Company, war enttäuscht, weil er sich Chaplin älter vorgestellt hatte. Der neuengagierte Engländer sollte nämlich Ford Sterling ersetzen, der Keystone 1914 verliess. Kessel und Bauman, die New Yorker Partner, glaubten plötzlich, eine Fehlinvestition getätigt zu haben. Die ersten Tage im Studio von Edendale bei Los Angeles waren voller Unsicherheit und Enttäuschung. Als Chaplin dort eintraf, hatte er vom Film nur vage Vorstellungen. Er musste sich erst ans Tempo der Fun Factory gewöhnen. Er fühlte sich überrumpelt von der mechanischen Routine, mit der die Slapstick Comedies abgedreht wurden. Die ersten Aufnahmen machte er unter Henry (Pathé) Lehrmans Regie, und es gab sogleich Krach.

Dazu Sennett 1954: "Chaplin war im Durcheinander verloren, als Lehrman ihn auf unser rasches Tempo zu bringen versuchte. Virginia Kirtley, Alice Davenport, Minta Durfee, Chester Conklin und Pathé selbst feuerten ihre Gags ab wie Sprinter, die aus den Startlöchern schiessen. Der bedauerenswerte Chaplin war völlig verwirrt. Er konnte nicht verstehen, was los war, warum alles so rasch ging, und warum man die Szenen nicht chronologisch aufnahm. Chaplin war so verbittert und überwarf sich mit Pathé derart, dass ich ihn eine Woche lang pausieren lassen musste, um ihn zu zwingen, den Anweisungen zu folgen."

Dazu Chaplin 1916: "Wir spielten zunächst alle Szenen, die sich in einer Dekoration zutrug, bevor wir zur nächsten Dekoration übergingen. So waren wir gezwungen, die Szenen kreuz und quer durch das Stück zu filmen, ohne Kontinuität oder sichtbaren Zusammenhang. Die Innenaufnahmen wurden alle auf der Bühne gespielt, und die meisten Aussenaufnahmen drehte man 'on location', das heisst irgendwo in der Gegend. Es war verwirrend. Nachdem man mit einem Fusstritt durch eine Tür geflogen war, sollte man zwei Tage später auf ihrer anderen Seite erscheinen, mit demselben Ausdruck, um jenen Sturz zu vollenden, den man fünfzehn Meilen davon entfernt angefangen hatte. Und noch verwirrender war es, die Szenen in umgekehrter Reihenfolge zu spielen. Ich ruinierte hundert Meter Film, als ich am Ende einer Szene meinen Hut verlor, denn in der folgenden Szene, die schon gedreht war, hatte ich meinen Hut auf."

Als ihm die ersten Aufnahmen (im Negativ, wie damals üblich) vorgeführt wurden, war Chaplin entsetzt.

"Es dauerte einige Sekunden, bis ich realisierte, dass ich selbst dieser schwarzgesichtige Mann im weissen Anzug war, der unbeholfen vor mir herumspazierte. Ich starrte entsetzt hin. Komisch? Nicht einmal ein Blinder hätte darüber lachen können. Ich hatte dem Drehbuch die letzte Spur von Humor ausgetrieben. Alles war verkrampft, hölzern, dumm. Wir sassen schweigend da, sahen, wie es mit jedem Flackern unbeholfener, gezwungener und absurder wurde. Das Ganze kam mir vor wie ein schrecklicher

STRASSE DER KOMIKER

Alptraum aus Scham und Verlegenheit. Das einzige Erträgliche in der Welt war die Dunkelheit. Ich glaubte, mich nie wieder bei Tageslicht blicken lassen zu können, nachdem ich wusste, dass ich diese alberne, lächerliche Kreatur auf dem Film war. Etwa in der Mitte des Films erbarmte Mr. Sennett sich meiner und stoppte die Vorführung.”

Auch im zweiten Anlauf wollte es Chaplin nicht gelingen. “Wir arbeiteten noch eine weitere Woche an diesem zweiten Stück und benutzten jede Stunde gutes Tageslicht. Der Film war noch nicht fertig, aber doch schon so weit gediehen, um eine Idee vom geglückten Ergebnis vermitteln zu können. Das Negativ kam erneut im Dunkelraum zur Vorführung. Ich ging hin mit den Gefühlen von Furcht und Zittern, die man beim Anblick eines Zahnarztstuhles verspürt, und meine schlimmsten Befürchtungen waren berechtigt. Der Film war noch schlechter als der erste – er war völlig stupid und humorlos.”

Chaplin suchte nach den Gründen: “Ich kam zum Schluss, dass meine Plackerei mit der Filmarbeit von einem Mangel an Spontaneität herrührte. Ich nahm den Szenen jede Überraschung, weil ich die nächste Bewegung dauernd vorwegnahm. Wenn ich mit einem Baum zusammenstiess, so zeigte ich schon im Gehen, dass ich vom Zusammenstoss wusste, lange bevor er sich ereignete. Ich war derart entschlossen komisch zu sein, dass jeder Muskel an meinem Körper sich versteifte und vor Anstrengung verkrampte. Und dann dieses verwirrende Surren der Kamera, die Mühe, die es brauchte, nicht hineinzuschauen – und die dauernde Angst, nur ja keinen Meter Film zu verderben.”

Unterdessen kam “Making a Living” heraus. Es war Chaplins Debut auf der Leinwand, noch unter Henry (Pathé) Lehrmans Regie. Chaplin agierte als ein skrupelloser Hochstapler und Charmeur, der einem Pressefotographen, welcher ihm eben noch Geld geliehen hatte, die Verlobte ausspannt und ihn kurz darauf auch als Zeitungsreporter aussticht, indem er ihm buchstäblich den Knüller klaut. Es ist eine seltsame, fremde Gestalt, die sich da in Gehrock, Monokel, Hängeschnurrbart und Zylinderhut über die Runden strampelt, ein schurkischer, nervöser Playboy, der durch Frauenschlafzimmer und Strassenverkehr dem Erfolg entgegenjagt. Dieser Einakter von zehn Minuten Länge ist ganz gewiss kein Hit, aber er bietet einige bissige Einsichten zur Moral der Erfolgreichen, die ihn aus der durchschnittlichen Produktion damaliger amerikanischer Filmkomödien herausheben. Chaplin selbst wurde über seine erste Rolle nie glücklich, aber in Moving Picture World ist er sogleich als “ein Komiker reinsten Wassers” gepriesen worden.

Dazu Sennett 1954: “Der erste Charlie-Chaplin-Film, sein Debut auf der Leinwand, wurde am 2. Februar 1914 uraufgeführt. Später brachten wir den Film unter verschiedenen Titeln wie ‘A Busted Johnny’, ‘Troubles’ und ‘Doing His Bes’ heraus. Egal, wie wir ihn nannten, der Film war ein Reinfluss. Chaplins Music-Hall-Kostüm war falsch – auf der Bühne mit britischen Komikern mochte es komisch sein, aber sicher nicht auf der Leinwand mit Chester Conklin als Keystone Cop. Technisch war Pathé Lehr-

Fritz Hirzel

man kein schlechter Regisseur, aber er trieb Chaplin zu sehr zur Eile an. Chaplin wusste nicht, was er tat, und wir wussten nicht, was wir mit Chaplin tun sollten. Bauman und Kessel machten uns die Hölle heiss.”

Dazu Chaplin 1964: “Als wir anfangen, bemerkte ich, dass Lehrman nach Ideen suchte. Und als Neuling bei Keystone und als der Mann, der den Platz von Ford Sterling einnehmen sollte, war ich nur zu begierig, Vorschläge zu machen. Und so begann meine Feindschaft mit Lehrman. In einer Szene, in der ich ein Interview mit einem Zeitungsverleger hatte, schlug ich jeden denkbaren Gag vor und bemühte mich, mir auch für die anderen Schauspieler etwas einfallen zu lassen. Der Film wurde in drei Tagen fertiggestellt, und ich glaubte, wir hätten etwas besonders Komisches ausgebrütet. Aber als ich dann den fertigen Film zu sehen bekam, brach es mir das Herz. Der Cutter hatte ihn so verschandelt, dass man ihn nicht wiedererkannte. Mitten in meinen komischen Szenen hatte er immer wieder die Pointe herausgeschnitten.”

Die Inspiration des Schnurbarts

Alle waren sich einig, dass Chaplin sich in der Aufmachung vergriffen habe. Weniger einig waren sie sich in der Frage, von wem dieses erste Kostüm gekommen sei. Aus der Keystone-Garderobe, sagte Chaplin. Aus Chaplins Vaudeville-Vergangenheit, sagte Sennett. Beide hatten recht. Die Kleider stammten aus der Garderobe des Studios in Edendale, gewiss. Vergleicht man aber das Kostüm mit jenen, die Chaplin bei seinen Auftritten in der Music Hall getragen hat, so gibt es keinen Zweifel über die Herkunft der burlesken Aufmachung in diesem ersten Film. Als typischer edwardianischer Schurke mit Hängeschnurrbart, Gehrock, Zylinderhut und Spazierstock kam Chaplin in “The Football Match” schon auf die Bühne. Das Monokel übernahm er aus “A Night in an English Music Hall”, seiner erfolgreichsten Vaudeville-Nummer, in der er als betrunkenere Zuschauer ebenfalls in Cut und mit Zylinder über die bejammernswerten Artisten herzuführen pflegte. Der Streit war dann aber mit einem Schlag erledigt, als Chaplin in seinem neuen Aufzug daherkam. Es muss ein umwerfender Erfolg gewesen sein.

Dazu Chaplin 1916: “Diese Nacht ging ich stundenlang durch die Strassen, entwarf die Grundzüge eines Drehbuchs und die Aufmachung, die ich mir geben wollte. Mein Stöckchen natürlich und die verlausten, ausgebeulten Hosen, die auf der Bühne stets komisch wirkten, warum weiss ich selbst nicht. Lange dachte ich über die Schuhe nach. Meine Füße sind klein, und ich dachte, sie würden vielleicht unter den ausgebeulten Hosen in engen Schuhen komisch erscheinen. Zuletzt entschied ich mich jedoch für lange, flache Schuhe, über die ich unerwartet stolpern musste.

Als ich alle diese Details entschieden hatte und zu meinem Hotel zurückkehrte, verspürte ich plötzlich Hunger, und es fiel mir ein, dass ich gar kein Abendessen gehabt hatte. Ich setzte mich zu einer Tasse Kaffee in eine

STRASSE DER KOMIKER

Cafeteria, und dort bemerkte ich einen Schnurrbart. Der kleine, gestutzte Schnurrbart gehörte einem sehr würdigen, feierlichen Gentleman, der gerade Suppe ass. Er tauchte seinen Löffel in den Napf, und der Schnurrbart zitterte vor Erregung. Er hob den Löffel, und der Schnurrbart ging alarmiert auseinander. Er führte die Suppe zu seinen Lippen, und der Schnurrbart hob sich zu seiner Nase und hielt sich dort fest.

Es war das komischste Ding, das ich je gesehen hatte. Ich stellte meinen Kaffee ab, atmete tief und lachte schliesslich laut heraus. So einen Schnurrbart musste ich haben.

Als ich am nächsten Tag das selbstgewählte Kostüm angezogen und mir vor dem Garderobenspiegel den Schnurrbart angeklebt hatte, lachte ich vor Freude laut heraus. Es war komisch, irrsinnig komisch sogar. Er zitterte, wenn ich lachte, und ich lachte noch einmal. Ich ging hinaus auf die Bühne, lachte noch immer, und wurde von jedem, der mich sah, mit einem Ausbruch von Fröhlichkeit begleitet. Ich stolperte über mein Stöckchen, fiel über meine Schuhe und brachte den Kameramann zur Verzweiflung. Eine Menschenmenge lief zusammen, um mir bei der Arbeit zuzusehen, und ich stürzte mich in bester Laune in die erste Szene."

Die Darstellung, die Chaplin 1916 von der Entstehung seiner berühmten Figur gab, hat die früheste Datierung. Sie ist zugleich die unbekümmertste, was die Vermengung von Tatsächlichem und Erfundenem angeht. Später kommen andere Versionen hinzu, die ihr widersprechen.

So Chester Conklin 1954: "Charlie ging langsam durch den Garderobenraum und schaute bleich und besorgt drein. Arbuckles Hosen hingen über seinem Stuhl. Das stimmt nicht ganz. Denn seine Hosen bedeckten alles, worüber sie hingen. Sie erstreckten sich über den Stuhl wie ein Zirkuszelt über einen umgelegten Hauptmast. Charlie suchte etwas und betastete die Hosen.

'Was dagegen?'

Arbuckle hatte nichts dagegen. Charlie zog sich die Hosen an. War das ein Anblick! Wir lachten wie verrückt. Der arme Kerl. Ich nehme an, es war das erste Mal seit seiner Nummer in der Music Hall, dass jemand über ihn gelacht hatte. Er hüpfte flatternd durch den Raum und fand den Überrock von Charlie Avery. Avery war ein kleiner Mann, und der Einfall war gelungen. Mit den hervorstehenden Rockschössen sah er aus wie ein schäbig vornehmer Spatz. Charlie ergriff einen Derbyhut, der Arbuckles Schwiegervater gehörte, und setzte ihn auf. Er machte mit dem Hut einen kleinen Trick, den er in der Pantomime gelernt hatte. Er kippte ihn leicht von hinten und liess ihn auf dem Kopf wackeln.

'Da hast Du was gefunden, Scheint genau zu sein, was Du brauchst', sagte jemand.

Charlie trollte sich täppisch aus dem Umkleideraum, in einem plattfüssigen Watschelgang, den wir nie zuvor gesehen hatten, und ging hinüber in den Schminkraum. Er kam zurück mit einem Haarbüschel, das er von einer Bank aufgelesen hatte, und begann damit unter seiner Nase zu experimentieren. Er schnitt es mit einer Schere zurecht, fand einen schwar-

Fritz Hirzel

zen Haarwisch, mit dem er wackeln konnte, und klebte ihn mit Leim über seiner Lippe an. Irgendwo fand er einen dünnen Bambusstock und begann damit irgendwelche Tricks zu vollführen. Nie hatten wir etwas Ähnliches gesehen. Das Stöckchen schien in seiner Hand lebendig zu werden. Er gestikuliert, er tippte seinen Hut an. Seine gestärkte Manschette löste sich, rutschte das Stöckchen hinunter und schoss zum Handgelenk zurück.

Ich weiss nicht, wem die Schuhe gehörten, die er erwischte. Ich glaube, es waren die von Ford Sterling, und die waren ihm viel zu gross. Der Regen liess nach. Charlie schlenderte hinüber zur Dekoration mit der Hotelhalle und führte sich auf wie ein Betrunkener. Sein Fuss verfring sich im Spucknapf. Sein Stöckchen überlistete ihn und brachte ihn zu Fall. Der Schnurrbart schnupperte wie eine Kaninchennase. Eine Menschenmenge lief zusammen.

Wir halfen ihm heraus. Ein paar Leute taten, als seien sie Flitterwöchner auf dem Weg ins Bett. Charlie patzte mitten hinein, wippte, tippte von hinten seinen Hut an, wirbelte herum und ging ab, indem er auf einem Fuss um die Ecke hüpfte.”

Wieviel Spontaneität, wieviel Kalkül?

Es bleibt die Frage, wie die Figur von Charlie entstanden ist. Nach durchwachter Nacht, nach reiflicher Überlegung? Oder aber aus dem Augenblick heraus, durch Zufall oder Intuition? In späteren Jahren schliesst Chaplin sich der zweiten Version an.

Chaplin 1964: “Am Tage, nachdem ich den Film mit Lehrman beendet hatte, kehrte Sennett von Aussenaufnahmen zurück. Ford Sterling arbeitete in einer Dekoration, Arbuckle in einer anderen. Das ganze Atelier war voll besetzt. Drei Gesellschaften waren an der Arbeit. Ich hatte meinen Strassenanzug an und nichts zu tun. So stellte ich mich dorthin, wo Sennett mich sehen konnte. Er stand neben Mabel und blickte in eine Dekoration, die eine Hotelhalle darstellte. Er biss auf dem Ende seiner Zigarre herum und sagte: ‘Hier müssen ein paar Gags her’, dann wandte er sich an mich: ‘Schminken Sie sich irgendwie komisch. Ganz gleich, was Ihnen gerade einfällt.’

Ich wusste nicht, wie ich mich nun schminken sollte. Meine Aufmachung als Zeitungsreporter hatte mir nicht gefallen. Als ich auf dem Wege zur Requisitenkammer war, kam mir 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

STRASSE DER KOMIKER

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. Im Augenblick, da ich Sennett gegenübertrat, nahm ich das Wesen der Figur an, stolzierte auf und ab, schwang meinen Spazierstock und paradierte so vor ihm. Gags und komische Einfälle jagten mir durch den Kopf.”

In den beiden letzten Versionen führte der spontane Kostüm-Einfall geradewegs zur Szene in der Hotelhalle. Diese Dekoration gehörte zu “Mabel’s Strange Predicament”, einem Chaplin-Einakter, der auf dem gern gesehenen Hotel-Durcheinander basierte. Man müsste also annehmen, es sei dieser Film, in dem Chaplin erstmals mit seiner klassischen Figur zu sehen ist. Während der Dreharbeiten zu diesem Film ist aber noch ein anderer, vollkommen improvisierter entstanden, der dann zwei Tage früher uraufgeführt wurde. Er heisst “Kid Auto Races at Venice” und ist etwa fünf Minuten lang. Er kam am 7. Februar 1914 auf einer Spule mit dem Dokumentarstreifen “Olives and Their Oil” zusammen heraus.

Dazu Mack Sennett 1954: “Wir schickten Lehrman, Chaplin und den Kameramann Frank D. Williams nach Venice hinunter, weil wir in der Morgenzeitung gelesen hatten, dass dort aufregende Autorennen stattfinden würden. Wir hatten keine Story. Wir hatten nur die Hoffnung und angesichts von Chaplins vorangegangenen Versagen keine allzu grosse Hoffnung, dass Williams vielleicht ein paar komische Szenen fotografieren könnte, wenn wir den kleinen Kerl versuchen liessen, sich auf alle Arten ins Blickfeld der Wochenschau-Kameras und des Seifenkisten-Rennens zu drängen. Das war alles, was wir wollten.”

Der Film wurde an der Strandpromenade von Venice, Los Angeles, gedreht, wo ein richtiges Seifenkisten-Rennen für Kinder stattfand. Vor der wirklichen Kamera bauten die Leute von Keystone als Staffage eine zweite auf, die Charlie anzog wie eine Wurst den Hund. Eine urkomische Situation, auf der dieser Film im Film basiert: Charlie feixt und grimassiert und drängt sich unentwegt ins Bild. Er stiehlt dem Kameramann eine Szene um die andere, wird davongejagt und ist gleich wieder da. Er legt sich mit einem Polizisten an und hilft den Ordnungshütern handkehrum, mit einem Seil die Zuschauer abzudrängen, nur, um selber innerhalb der Absperrung zu paradiere. Dann platzt ihm der Kragen, einiger Kinder wegen, die ihm in den Weg geraten. Er brüllt sie an und lächelt wieder, kaum ist die Wut verraucht. Dies alles wurde aus dem Stegreif gespielt. Die Aufnahmen sollen ganze 45 Minuten beansprucht haben.

Dieser erste Film mit Charlie ist ein denkwürdiges Ereignis. Von allem Anfang an erscheint dieser Clown als ein Fremder, ein Ungerufener, ein Ärgernis. Niemand hat auf den kleinen Kerl gewartet. Keiner weiss, woher er kommt. Niemand will diesen Überzähligen haben. Nur die List bewahrt ihn davor, gleich wieder vertrieben zu werden. Will er beachtet werden, muss er erst auf sich hinweisen. Das gelingt ihm gar nicht schlecht, denn er ist eitel und flexibel. In Gesten, Blick und Wendigkeit liegt etwas, das über seine Kläglichkeit hinausweist. Charlie und die Wochenschau: ein

Fritz Hirzel

kleiner Exhibitionist, der glaubt, die grosse Chance sei gekommen. Sein komischer Gang, seine absurde Tanzerei. Man lacht, man nimmt Notiz. Dem Publikum gefällt es, aber es verstösst gegen die Ordnung. Der dahergelaufene Wichtigtuer schlägt den Autoritäten, der Polizei und dem Kameramann, ein Schnippchen. Wichtig ist es für Charlie, im Bild zu sein, wenn es sein muss, gegen deren Willen.

Mit dieser Figur begann Chaplin seine beispiellose Karriere. Insgesamt trat er 1914 in fünfunddreissig Filmen auf. Vom dreizehnten an war er sein eigener Regisseur und Drehbuchautor. Ende Jahr wechselte er für 1 250 Dollar Wochengage und 10 000 Dollar Handgeld zu Essanay. Für diese Firma drehte er vierzehn Filme, alle nach seiner Regie und seinem Drehbuch, mit eigenem Ensemble, technischem Stab und Studio, erst in Chicago, dann in San Francisco, endlich in Boyle Heights, Los Angeles. 1916 ging er für eine Wochengage von 15 000 und ein Handgeld von 100 000 Dollar zu Mutual, wo er zwölf Filme drehte. Seine Popularität war inzwischen ins Unermessliche gewachsen. 1918 schloss er mit First National einen Vertrag, der ihm für acht Filme 1,2 Millionen Dollar garantierte. Dabei trat Chaplin erstmals als sein eigener Produzent auf und behielt sämtliche Rechte über seine Filme.

Es ist wahr, dass die Figur des Charlie sich im Laufe der Zeit entwickelt und auch äusserlich leicht verändert hat. Daneben hat Chaplin immer wieder einmal sein Kostüm vertauscht. Ebenso trifft es zu, dass er seinen Tramp erst später mit jener besonderen Verbindung von Komik und Pathos umgab, die keiner ausser ihm zustande brachte. Der frühe Charlie war noch seltsam motorisch und reflexhaft, Er fiel auf durch die schier grenzenlose Respektlosigkeit, mit der er Moral und Autorität zu Fall brachte. Auf die brutale Arroganz der Umgebung antwortete er aggressiv und egoistisch. Er war einer, der einfach hinlangte, ohne Gewissen, Skrupel oder Hemmungen. Ein Mädchen, einen Job, ein Essen zu ergattern, das bestimmte sein Verhalten ganz und gar. Sehnsucht und Zärtlichkeit etwa im Umgang mit Frauen oder Kindern, lernte er erst später kennen. Aber das Kostüm war da, in einem Stück, vom ersten Tag an. Nur der Charakter entwickelte sich nach und nach.

Verwandlungen einer Figur

Seine Figur, der Tramp, ein Habenicht, diese lachhafte Verschränkung von menschlicher Blösse und verzweifelt hochgehaltener Würde, fährt plötzlich aus der Haut – in letzter Not, aus List, aus undomestizierter Lust an der Verkleidung. Unter geladenen Gästen kreuzt unversehens Charlie

STRASSE DER KOMIKER

auf, getragen von der Gunst des Augenblicks: der Vagabund als feiner Herr, als falscher Graf, ein aufgeblasener Niemand mit dem Spazierstock in der Hand. Der Heruntergekommene wird zum Hochstapler, macht sich an die Tochter des Hauses heran, langt ungeniert ins Volle. Das geht solange gut, als seine Maskerade halt. Wenn die Widersprüche über ihm zusammenschlagen, lüpf er den Hut und nimmt Reissaus, auf einem Bein kurz um die Ecke hüpfend. Einer auf der Flucht, kaum hat er Fuss gefasst auf dem Parkett der monetären Schickeria. Der Eindringling fällt auf sich zurück. Er ist ertappt, ist identifiziert.

Für den Tramp geht die Verwandlung bis zum Punkt, wo seine Identität als Typ in Frage steht. Charlie, der immergleiche scheinbar, vertauscht die Rollen, wo er kann. Er hat nichts zu verlieren. Zwar geht er oft davon, wie er gekommen war, allein und abgerissen, doch gibt es Situationen, da muss er schnell aus sich heraus, kann nicht mehr der alte sein. Verwechslung, Hochstapelei, Verfolgungsjagd und Fluchtverwandlung: ein ganzer Bogen spannt sich davon durch die Filme, von den frühen Grotesken bis ins Alterswerk hinein. Ins Abenteuer treibt ihn das Verlangen, nicht ein Dahergelaufener zu bleiben, Reichtum zu erlangen, mit einem Mädchen zu poussieren oder auch mit zwei. Die Freiheit des Lumpenproleten tauscht er ohne Wimpernzucken ein, nicht aber um den Preis der Anpassung. Sein Versuch, in die Society hineinzukommen, scheitert, weil er sich nicht ducken mag, zu sehr auch schon das Opfer seiner Herkunft ist.

Die Verwandlung hat verschiedene Gesichter, so wie sie auch verschiedene Gründe hat. Der Slapstickkönig Mack Sennett, in dessen Studios Chaplin seine ersten Grotesken drehte, hat in einem Aufsatz 1918 geschrieben, das Repertoire der Gags beschränke sich auf ein paar wenige, die zudem nur zwei Themen hätten die Verwechslung und der Zusammenbruch der Würde. Chaplin hat beide Elemente früh erkannt. Das Bemühen, an der heruntergekommenen Würde festzuhalten, hat er in seiner Figur zur Meisterschaft entwickelt. Noch in den haarsträubendsten Augenblicken tut Charlie so, als sei gar nichts geschehen, verdeutlicht dadurch den Kontrast, der aus dem Missgeschick entstanden ist. Anders die Verwechslung: sie entlarvt nicht sein eitles Gehabe, sie begünstigt es. Das zweite Ich ergreift den Vagabunden, geht mit ihm durch, als sei der grosse Tag für ihn gekommen.

Salto vor dem Maskenball

Gelegenheit macht nicht nur Diebe. Auch der arme Teufel nutzt sie, wenn er salonfähig werden will. Es gibt Verwandlungen von Charlie, an deren Anfang die Verwechslung steht. Der entflohene Häftling aus "The Adventurer" wird als Yachtbesitzer einquartiert, schickt sich mit einem Achselzucken in die Herrenrolle, als er im bürgerlichen Bett aufwacht und den Diener mit dem Frack erblickt. Zwingender ist der Irrtum in "The Pilgrim" noch, wo ein Sträfling auf der Flucht sich Priesterkleider überzieht und der

Fritz Hirzel

Eisenbahn entsteigt, als just die Kirchgemeinde auf den neuen Pfarrer wartet. Der Sheriff steht am Bahnhof zum Empfang bereit, zusammen mit dem Kirchendiener. Der Flüchtling kann nicht mehr zurück, muss seine neue Rolle spielen. In "The Idle Class" macht Charlie unfreiwillig einen Salto, bei dem er auf die Füsse fällt. Verfolgt von einem Polizisten trifft er auf Gäste, die zum Maskenball ins Hotel eilen. Der Portier lässt ihn durch. Er hält den Tramp für einen Kostümierten.

Im Trubel der Maskierten findet Charlie Zärtlichkeiten einer Ehefrau, die glaubt, es handle sich um ihren kostümierten Mann. Erneut Verwechslung also, kombiniert mit dem Motiv des Doppelgängers. Schon in "A Night in the Show" spielt Chaplin zwei Figuren, Mister Pest und Mister Rowdy. Beide sind Besucher eines Variététheaters. Als Parvenue lässt er im Parterre den Lebensüberdruß an den Artisten aus, als Besoffener grölt er von der Galerie herunter und fällt fast über den Balkon. Das Double im Kontrast der Klassen: der eine arrivierte, der andere verlumpte. Chaplin war sich der Wirkung solcher Gegensätze genau bewusst.

Verwechslung eines Doppelgängers

Als eines der Mittel, die Leute zum Lachen zu bringen, nennt er 1918 in einem Aufsatz Kontrast und Überraschung. Noch "The Great Dictator" gipfelt in der Verwechslung eines Doppelgängers. Der Kampf ums Überleben lässt als Antipoden nur noch das Opfer und den Henker zu. Der kleine jüdische Friseur soll an die Stelle des grossen Diktators treten, auf der Tribüne eine Rede halten, eine Rede über Krieg und Frieden, eine Rede gegen Hitler. Er kann nicht. Chaplin, der Regisseur, kommt ihm zu Hilfe, macht dem Spiel ein Ende, wendet sich ans Publikum, als Bürger, der nicht länger schweigen will. *Cinéma vérité* 1940. Es ist das Ende aller Maskerade, das Ende Charlies freilich auch.

Eine Verwechslung, diese dargereichte Hand zum grossen Schwindel, hat Chaplin zur Grundidee von "City Lights" gemacht. An einer eleganten Strasse wartet eine Blumenverkäuferin mit dem Korb. Es fährt ein schwerer Wagen vor, eine Autotür wird zugeschlagen. Dann tritt der Tramp ins Bild, kauft eine Blume. Das Mädchen steckt sie ihm ins Knopfloch. Liebe auf den ersten Blick. Der soignierte Herr steigt ein, der Wagen fährt davon. Das Mädchen beugt sich vor. Sie ist blind, hat Charlie für den reichen Mann gehalten. Der schleicht davon, gibt sich alle Mühe, schuftet, schwindelt, um für die Invalide Prinz zu sein. Die Doppelrolle als Zerreissprobe, alles zur Aufrechterhaltung einer Mädchenillusion. Am Ende kann die Blinde sehen: die Romanze aus dem Groschenroman ist ausgeträumt.

Im Happy End von "The Gold Rush" wird die Verwandlung zugleich gespiegelt und gebrochen. Charlie und Big Jim, sein Goldgräberkumpan, zwei glücklich Davongekommene, in Alaska Millionäre geworden. In üppigen Pelzmänteln gehen sie an Bord des Ozeandampfers. Da fällt Charlie zurück in seine alte Rolle, bückt sich plötzlich, hebt einen Zigarren-

STRASSE DER KOMIKER

stummel auf und steckt ihn in den Mund. Big Jim stösst ihn an, bedeutet ihm, den Stummel wegzuwerfen, zieht ein Etui aus der Tasche und reicht ihm eine Zigarre draus. Dann das Erinnerungsbild auf dem Luxusdeck: Charlie zieht für einen Pressefotographen noch einmal das Trampkostüm aus seinen bitteren Tagen über, posiert und lächelt, macht einen Schritt zurück und fällt über die Brüstung aufs Deck der Touristenklasse. Dort trifft er Georgia wieder, die Geliebte seiner Träume, die ihn einst böse verspottet hat. Sie sieht ihn in den alten Lumpen, weiss nichts von seinem Reichtum und nimmt ihn doch in Schutz, als man in ihm den blinden Passagier vermutet.

Reine Hochstapelei

Oft freilich ist es reine Hochstapelei, wenn Chaplin seine Kleider, seine Rollen wechselt. Schon in "Making a Living" boxt er sich skrupellos nach oben, ein Karrierist, dem alle Mittel recht sind, ein Charakterlump, noch ohne Charlies Maske und Kostüm. In "Tillie's Punctured Romance" versucht der Tramp sich als ein Erbschaftsschleicher, nimmt eine Dicke vom Lande aus, ohne auf sein Mädchen zu verzichten. Charlie als Hochstapler: das ist ein Charmeur, der nach Frauen, nach dem grossen Geld auslangt. Der gefeuerte Schneidergehilfe aus "The Count" führt sich als Graf Broko ein, um an Miss Moneybags heranzukommen. Der Kellner aus "The Rink" putzt sich als nobler Herr heraus, sticht mit dem Stock den fetten Konkurrenten aus. In "A Jitney Elopement" wird der Tramp zum Hochstapler, weil seine Herzensdame ihn, ihr Vater aber den lackierten Grafen haben will.

Alle diese Unterfangen finden in "Monsieur Verdoux" den konsequenten Höhepunkt. Darin erscheint Chaplin als ein entlassener Bankangestellter, der seine kränkelnde Familie mit Heiratsschwindel über Wasser hält, rastlos quer durchs Land von einem Opfer zum nächsten fährt, jedesmal in anderer Montur: als Ingenieur, als Schiffskapitän, als Antiquitätenhändler. Seine Existenz wird zu einer einzigen Folge von Fluchtverwandlungen. Der gehetzte Verdoux kann es sich nicht leisten, Gefühle oder Mitleid gar zu haben. Der Beruf des Heiratsschwindlers, dem er nachgeht wie ein biederer Geschäftsmann, gestattet ihm nur Masken. Seine Verbrechen begründet Verdoux aus der Ratio des Erwerbslebens, das dem Individuum den Garaus macht. Identität muss dieser Mann vertuschen. Dem Heiratsschwindler wird die Verwandlung zur beruflichen Notwendigkeit, dem Frauenmörder zur Chance, nicht erkannt zu werden.

Selbstauflösung ohne Rest

Wie im Märchen geht es bei solchen Sprüngen zu, wenn auch das Ende selten glücklich ist. Zur Verwandlung von einer Person in eine andere

Fritz Hirzel

kommt als letzte Rettung die Tarnkappe: sich unsichtbar machen, vom Erdboden verschwinden, Selbstaflösung ohne Rest. Am Anfang von "The Adventurer" steckt Charlie, der entflohenen Sträfling, bis über den Kopf im Sand. In "Shoulder Arms" gerät er als verirrter Soldat hinter die feindlichen Linien, tarnt sich mit Ästen, wird zu einem Baum. Zu Beginn von "The Circus" hat der Tramp, der ahnungslos auf einen Jahrmarkt kommt, unversehens eine dicke Brieftasche in seinem abgerissenen Gewand, einen Taschendieb und einen Polizisten auf den Fersen. Er flieht, um zu entrinnen, in eine Schaubude, sieht sich im Spiegelsalon verdoppelt und verdreifacht wieder, rennt den Kopf ein und verliert den Hut. Der Dieb taucht auf, will seine Beute haben, der Polizist erscheint, glaubt seinen Fang im Griff zu haben, ist aber völlig hilflos in der Vertracktheit dieser Spiegel.

Dem Verfolgten passiert im Augenblick nichts weniger als ein Dementi seiner Figur. Eine Vervielfachung der Personen ins Irreale findet statt, eine Auflösung der Körper, die etwas Ungreifbares haben in dieser Spiegelwelt. Charlie nutzt die Chance und entwischt aufs Podest der Schaubude, wo eine Jahrmarktsorgel steht, deren Figuren sich nach der Musik mechanisch drehen und bewegen. Er stellt sich zwischen die Figuren, wird selbst zu einer, nickt mit dem Schädel, lacht wie eine Marionette, kehrt sich mit einem Ruck nach vorne und zur Seite. Sprachlos schaut der Polizist von unten zu, sieht ungläubig, wie da oben plötzlich auch der Dieb posiert, dem Charlie mit der Narrenpritsche bei jeder Kehrtwendung eins überzieht, bis er zusammenfällt vor lauter Schlägen. Charlies Aufgehen in der Apparatur der Jahrmarktsorgel ist ein höhnisch stummes Bild nicht nur der Täuschung, der Preisgabe aller menschlichen Regung auch.

Dementi seiner Figur

In den immergleichen Schraubengriffen am Fliessband von "Modern Times" erhält dieses Bild von der mechanisierten Kreatur seine zeitgemässe Bedeutung. Das Denaturierte ist nicht mehr ein Resultat der Fluchtverwandlung, sondern der entfremdeten Fabrikarbeit, die aus dem Vagabunden einen Proletarier macht. Charlie reagiert darauf mit einem Ego Trip. Die Produktion versackt im Chaos. er dreht am Fliessband durch mit der Revolte des Verrückten, sieht überall nur Schrauben, taucht tänzerisch im Reservoir seiner Fantasien unter, verspritzt das Öl, das das Getriebe schmieren soll, und hangelt an den Ketten durch die Halle, bis die Polizei ihn aus der Fabrik entfernt. Verwandlung im Irrsinn: Notwehr des Unterdrückten und Verdrängten. Darin wird ein Charlie sichtbar, der sich einem Kreisel gleich immerzu nach innen dreht.

Meistens beginnt Charlies Verwandlung allerdings im Äusseren, hat zunächst mit Kleidern zu tun und erst hernach auch mit der Psyche. Um sich aus dem Haus der Angebeteten zu stehlen, verkleidet er sich zum Schluss von "A Woman" mit einem weissen Kleid, mit Hut und Pelzen selbst in eine Frau, trennt seinen Schnauz ab, kommt hüftenschwingend die Treppe

STRASSE DER KOMIKER

herunter und flirtet unverzüglich mit dem Herrn des Hauses, den er kurz zuvor mit einem Tritt noch in den Teich gestossen hat. Verwandlung, transvestitisch, als Geschlechtertausch. Für Charlie ist es eine lustvolle Bestätigung unter fremden Federn, jede Geste scheint ihm ein Genuss. Ungleich schwerer fällt dem Tramp die Selbstverleugnung zur Bestreitung seines Lebensunterhalts, zu der er sich in "Easy Street" entschliesst. Charlie in der Rolle seines Feindes, als Polizist mit Knüppel, Helm und Uniform, der Vagabund als Ordnungshüter. Dreimal muss der Arbeitslose Anlauf nehmen, bevor er die Schwelle des Polizeipostens überwindet, um sich für den Job zu bewerben.