

Harry Langdon

Ein Zierfisch, der nach Liebe schnappt

Er ist keiner, der Berge versetzt, aber einer, der an der richtigen Stelle steht, wenn sie versetzt werden. Harry Langdon, das Babyface, der ausgesetzte Knabe, der grosse Bubi, schaut in die Welt wie am ersten Tag. Er hat das Gesicht eines Neugeborenen, seine Züge sind von keinerlei Erfahrung gezeichnet. Was immer ihm geschieht, er wird es nicht begreifen. Allein die Liebe ist es, die ihn vorwärts treibt – in die falsche Richtung meist, doch stets im rechten Glauben. Sein ganzes Streben geht darauf, ein Mädchen zu gewinnen; auch wenn es umgekehrt passiert, und er im Netz der Frauen hängen bleibt, Komplikationen gibt es allemal. Ein Zierfisch, der nach Liebe schnappt, gerät schon mal aufs Trockene. Wenn Harry staunt und zögert, steckt er die Finger in den Mund. Falls es ganz schlimm kommt, legt er die Hände in den Schoß und empfiehlt sich höherem Geschick. Er ist die Unschuld in Person, ohne Erinnerung, ohne Bewusstsein von Vergangenheit, wenn die Ereignisse sich zuspitzen. Ihm kann nichts passieren, da steht das Schicksal davor: Ein glücklicher Zufall wird ihn erretten.

Harry Langdon, Spross zweier Heilsarmeeoffiziere aus Council Bluffs in Iowa, ist ein bemerkenswerter Spätzünder. Zum Film kommt er erst 1923, fast ein Jahrzehnt nach Charlie Chaplin, als er schon 39 Jahre alt ist. Mit zwölf hat er das Elternhaus verlassen und ist mit einer Medicine Show

über Land gezogen. Mit zwanzig bekommt er den ersten Auftritt im Vaudeville, wo er mit grossem Erfolg die Nummer "Johnny's New Car" zeigt, in der ein Auto völlig auseinander bricht. In Hollywood beginnt Harry Langdon, wo alle begonnen haben, bei Mack Sennett, der später von ihm sagt, er sei im Leben, in Geschäfts- und Eheabenteuern, genauso naiv gewesen wie in seinen Filmen. Vielleicht erklärt sich daraus, warum von den Helden des Slapstick Harry Langdon am gründlichsten und andauerndsten in Vergessenheit geraten ist. Obwohl seine Komödien "Tramp, Tramp, Tramp", "The Strong Man" und "Long Pants" mit den Meisterwerken von Charlie Chaplin oder Buster Keaton durchaus vergleichbar sind, kommt eine Renaissance für Harry Langdon nur sehr mühsam in Gang.

Ein Spätzünder ist dieser leise Clown auch in der Szene. Wie keiner versteht er es, die Auflösung einer Situation mit seelenvollen Blicken hinauszuzögern. In seinem kreideweissen Pierrot-Gesicht hat sich die Pantomime am reinsten erhalten. Harry hat keine Eile, er braucht Zeit und sonst fast gar nichts. Er gehört zu den letzten, welche die ersten sein werden. Er ist der Typ, der stets zu spät kommt, das vergessene Kerlchen, das auf einer frühen Entwicklungsstufe stehen geblieben ist und mit seinem kindischen Benehmen den Erwachsenen lauter Rätsel aufgibt. Harry hat keine Angst, weil er keine Vorstellung von den Gefahren hat, denen er sich aussetzt. Er ist zwar schüchtern, aber eingeschüchtert ist er nicht. In sexuellen Dingen gibt er sich ungeniert, spontan und absichtslos. Wenn Harry küsst und umarmt, dann tut er es wie ein Kind, das eben alles berühren will. Über die Folgen seiner Liebestaten ist er zutiefst erschüttert und fällt in Ohnmacht, wenn das Mädchen es nicht schon getan hat.

Was ist Grösse – angesichts von Harry?

Beim Publikum erweckt das heiratsfähige Muttersöhnchen Erbarmen und Spott, ein Gefühl der Überlegenheit, das die Gegensätze deutlich macht: Harry Langdon und die Roaring Twenties! Das geht nur gut, solange Babyface bewusst im Kontrast zu seiner Zeit erscheint. Der Erfolg ist ungeheuer. In drei Jahren vervierfältigt sich seine Wochengage von 250 auf 6 000 Dollar plus 25 Prozent der Nettoerträge. Mitte der Zwanzigerjahre steigt er zu den ganz Grossen der Stummfilmkomödie auf, von denen James Agee vier ausgemacht hat: Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harry Langdon, Harold Lloyd. Bevor er als eigener Regisseur und Produzent auftritt und seinen raschen Bankrott einleitet, ist Harry Langdon in guten Händen und braucht sich vom Tempo, das Mack Sennett Komödien ansonsten antreibt, nicht hetzen zu lassen. Frank Capra, der seine Ausstrahlung gleich erkannte, amtiert als Drehbuchschreiber oder Regisseur. Sein einziger Alliierter sei Gott, sagt er einmal über Harry, und der Autor, der die Story für ihn inszenierte oder schrieb, muss es ja wissen.

Der Deus ex machina ist unverzichtbar, denn angesichts von Katastrophen benimmt das Bühchen sich besonders blind. Zwar ist der Abgrund

ein fester Topos im Repertoire von Bedrohungen, das der Slapstick bereit hält für seine Helden, doch vor soviel Ahnungslosigkeit gewinnt er eine neue Perspektive. Harry sägt buchstäblich an dem Ast, auf dem er sitzt. Je fataler die Ereigniskette, desto naiver reagiert er drauf: Fast scheint es so, als sei für ihn das Glück im Unglück noch zu gut. Der Boy sieht ohnehin bloss, was er gerade vor der Nase hat. Als der Vater ihm den Bankrott des elterlichen Geschäfts eröffnet, fragt Harry nur, ob dies bedeute, dass er das neue Fahrrad nicht bekomme. Jeglicher Realitätssinn fehlt dem Kinde, das die Regeln der Erwachsenenwelt so gröblich missachtet; manchmal liegt in seiner Mechanik etwas Kasperlehaftes, aus dem alle Reflexion getilgt zu sein scheint. Harry agiert dann wie einer auf dem Seil, der glaubt, er stünde auf der Erde. Über dem Abgrund baumelt er verschiedentlich, doch er selber ist es stets, der mit gutgemeinten Rettungsmanövern sich des letzten Halts entledigt.

Die grösste Deroutierung für Harry bedeutet es, wenn er seinesgleichen, dem Kind, begegnet. Ihm, der allein mit einem Pflasterstein gegen einen Zyklon kämpft und 40 Meilen angekettet hinter einem Güterzug herläuft, reissen die Nerven, als das verzweifelte Mädchen, das er eben vor dem Erfrierungstod gerettet hat, in seiner Dachmansarde ein Kind zur Welt bringt. Help – Storks! Vier Nachbarinnen und fünf Ärzte bemüht er her und kommt beladen mit Trommel, Rollschuhen und Spielzeuggewehr für den Neugeborenen. Unfähig, der Mutter etwas Essbares zu bereiten, nimmt er das Baby in die Arme, hockt sich selber mit ihm in die Wiege und beginnt mit Faxenschneiden. Ein ander Mal, als er zum Happy End den eigenen Junior persönlich mimt, schaukelt er so gewaltig, dass die Wiege sich mit ihm rund um die Uhr dreht, er aber, physikalischem Gesetz zum Trotz, fröhlich in den Kissen liegen bleibt. Harry ist einer von denen, die man nie alleine lassen kann. Er braucht einen Engel, der ihn permanent beschützt, auch vor sich selber, wenn es sein muss. Als er Selbstmord machen will, wechselt er die Flaschen, trinkt statt des Gifts Castrol Oil und muss dann rasch aufs Häuschen.

Trotzdem ist der Tod aus seinen Filmen nicht verbannt; und die Unverletzbarkeit des Helden gilt für andere nicht. Harry rechnet mit dem Töten, planvoll, wenn auch nur als letzter Ausweg. Weil er eine andere liebt, will er die Braut erschiessen, geht wie ein Jäger aus dem Märchen mit ihr in den Wald hinaus und stellt sie an den Baum. Er hat es wie die Kinder, die ungeliebten Erwachsenen den Tod wünschen, weil tot sein für sie einfach abwesend sein bedeutet. Dass der Anschlag schliesslich scheitert, liegt nicht an moralischen Skrupeln, sondern an seiner Unfähigkeit, mit einer Pistole umzugehen. Harry sieht die Tat vollkommen zensurfrei, als sei es die natürlichste Sache der Welt.

Der Antagonismus von David und Goliath gilt für alle Komik, für Harry aber gilt er ganz besonders. Der Kleine kommt erst mit dem Grossen recht zur Geltung. Das Bübchen liefert dem starken Mann eine Auseinandersetzung, in deren Verlauf der amerikanische Traum von Erfolg und Stärke ganz schön unterlaufen wird. Was ist Grösse – angesichts von

Harry? Was kann bestehen vor einem solchen Kontrapunkt? Als der Zyklon die Häuser davon trägt, klammert sich sogar der stramme Sportsmann an little Harry, den totgesagten Aussenseiter, der das grosse Walking Race des Burton-Schuhkonzerns gewinnt und die Tochter des Direktors heimführt. The Great Zandow, der stärkste Mann der Welt, ist total besoffen, als er seine Paradenummer, den Cannon Act, aufführen soll. Harry, sein Assistent, muss allein auf die Bühne und schiesst die ganze Music Hall zusammen, derselbe Harry, von dem der darniederliegende Kraftmensch den amerikanischen Einwanderungsbeamten erzählte: My company – I captured him in World War.

Natürlich ist der Sieg des Kleinen nur ein Punktgewinn, der keine Zeit zum Triumphieren lässt. Zur neuen Ehefrau, die ihn begleitet, sagt Harry, der frisch eingekleidete Polizist: Go home, I don't need you. Sagt es und fällt über den nächsten Stein am Strassenbord. So schäbig es tönt: Die Ironie will es, dass es ihm im Leben nicht anders ergangen ist. Von dem halben Dutzend abendfüllender Komödien, die Harry Langdon in eigener Produktion realisiert, bringt jede weniger ein als die vorangegangene. Er übernimmt sich. Zuletzt, in "Three's a Crowd", "The Chaser" und "Heart Trouble", führt er selbst Regie. Wie für alle, Charlie Chaplin ausgenommen, beendet der Tonfilm zu Beginn der Dreissigerjahre seine Karriere. Harry Langdon erlebt sein Come back nicht mehr; er stirbt 1944 an einem Schlaganfall. Dass er verarmt gestorben sei, wie Mack Sennett erzählt, bestreitet seine dritte Frau, mit der er bis zuletzt zusammenlebt. Sicher ist nur, dass er zu früh gestorben ist für den späten Ruhm, der ihm und seinen Kollegen nach dem Zweiten Weltkrieg zuteil wird. Buster ist kein Abenteurer. Er sucht die Gefahren nicht, er wird hineingeworfen. Der Familienausflug in "The Boat" entgleitet ihm zur Katastrophe. Der Bastler hat ein Boot gebaut. Als er es mit dem Auto aus der Garage zieht, ist die Tür zu klein, das ganze Haus wird eingerissen. Die Sektflasche, von der Ehefrau an den Bug geworfen, zerschlägt nicht, nur das Schiff bekommt ein Leck. Endlich läuft das Boot vom Stapel, geradewegs auf Meeresgrund. Ein Anker schwimmt, ein Rettungsring versinkt sogleich. Als Rettungsboot dient eine Badewanne, alle packt er dort hinein, die Frau, die beiden Buben, schliesslich auch sich selbst. Als alle vier gerettet sind, zieht der Kleine den Stöpsel heraus.

Richtig unterwegs ist niemand, ohne dass er sich verändert. Buster hat sich gar nichts vorgenommen. Ein Zuhause will er, keine Heldentaten. Es sind die andern, die ihm soviel abverlangen. There were two loves in his life, heisst es in "The General": die Lokomotive, die dem Film den Titel gab, und das Mädchen, um dessen Hand er angehalten hat. Beide kommen ihm abhanden. In einer kühnen Extrafahrt durch die Frontlinie des amerikanischen Bürgerkriegs holt er die Entführten heim. Sein Ziel ist immer nah und dennoch muss er in die Weite. Das kleine Glück braucht einen grossen Atem.

Er ist kein Mann, von dem die Mädchen träumen. Die er haben will, bekommt er erst, wenn er ihr zeigt, was er allein zustandebringt. In "The

Navigator” sieht man anfangs eine Villa, auf der Strasse davor ein geparktes Auto. Buster steigt ein, das Auto fährt eine Kurve und hält auf der andern Strassenseite. Buster steigt aus, betritt die Villa vis-à-vis, um seinen Heiratsantrag zu machen. Er: Will you marry me? Sie: Certainly not! Er kommt zurück, der Chauffeur hält die Wagentüre auf. Buster weist ab: Ein grosser Spaziergang wird mir gut tun. Dann geht er zu Fuss über die Strasse.

Wenn man ihm Zeit lässt, schafft er es bestimmt. In “Seven Chances” aber hat er eine Frist. An seinem 27. Geburtstag muss er abends 19 Uhr verheiratet sein, wenn er die Millionenerbschaft will. Das Mädchen nebenan, die grosse Liebe, düpiert er mit der Ehrlichkeit. Also Brautschau in Firma, Club und Restaurant. Sieben Mädchen kennt er, sieben Chancen hat er. Riesengelächter und eine Blamage nach der andern. Eine Anzeige wird aufgegeben. Auf einmal hat er tausend Bräute, wird verfolgt und rennt ums Leben, quer über einen Rugbyplatz, das Heer der Bräute hinter sich. Die zum Kick off bereiten Spieler liegen nach dem Durchzug der Damen allesamt geschlagen und bewusstlos am Boden. Buster entkommt.