

Laurel & Hardy

Das ungleiche Paar

Das Dadü-düdü, wenn sie daherkommen, Stan, der nie im Schritt ist, sondern immer einen Takt daneben, und Ollie, so charmant und voller guter Dinge, alltäglicher Anzug und Melone beide, ein Paar, ein Gegensatz! Dazu The Cuckoo Song, das musikalische Signet, das die Radiostation, die neben dem Studio von Hal Roach in Culver City, südwestlich von Hollywood, untergebracht war, morgens zur Programmöffnung sendete – eine Erkennungsmelodie, die derart kläglich war, dass sie, als der nächste Film getestet werden sollte, ausprobiert und, da das Publikum gelacht hatte, beibehalten wurde, ohne dass einer ahnte, sie könnte 1932, drei Jahre nach ihrem ersten, vertonten Kurzfilm, so populär sein, dass das Dadü-düdü unisono von Tausenden gepfiffen wurde, als die beiden, auf Europafahrt, im Hafen von Southampton anlegten. Der Ankunft auf der Leinwand folgt die graziöse Geste, mit der Ollie an einer Haustür den Gang des Unheils zu öffnen pflegt, während Stan verstossen daneben steht, nachdem er die Klingel nicht hat drücken dürfen. "Guten Morgen", beginnt Ollie, als gelte es, zwei Persönlichkeiten vorzustellen, die zu kennen eine Ehre sein muss. "Ich bin Mr. Hardy, Mr. Oliver Norvelle Hardy. Und dies ist mein Freund, Mr. Laurel." In der Tür steht James Finlayson, ihr ewiger Widersacher, ein schlafmütziger Hausvater, der die Augen angesichts des Paares einwärts dreht und mit dem Schnurbart zu beben anfängt.

Das ungleiche Paar, ein seltsamer Anblick trotz der Kleidung, die absolut nicht ungewöhnlich ist. Als wunderte es ihn fast ein bisschen, erzählte

Fritz Hirzel

Stan Laurel später, die meistgestellte Frage sei gewesen, wie sie zusammenkamen. Vermutlich war es auch die meist enttäuschte, denn eine Entdeckung, die zur Legende taugte, eine Entdeckung mit grossem Augenblick und plötzlichem Erkennen gab es nicht. Alles geschah mehr oder minder zufällig, ergab sich nach und nach, nicht zuletzt durch den Erfolg der Filme, durch den das Publikum sich ebenfalls beteiligte an der Entstehung dieses ungewohnten Tandems. "Laurel und Hardy", so schrieb Graham Greene 1938, "vermitteln eine Vorstellung davon, wie der Film den Zuschauern nicht nur gezeigt, sondern von ihnen selber gemacht wird und aus ihrer Mitte kommt." Das gilt für die Verfeinerung und Präzisierung, die ihr Œuvre in der Verschachtelung von Stumm- und Tonfilm, von Kurz- und Spielfilm erfahren hat, ebenso wie für den aufhaltsamen Anfang. Erstmals spielten sie 1917 zusammen, nicht als Paar, sondern als zwei Einzelne, die es in denselben Film verschlagen hatte, einen Einakter der Sunkist Comedy Series, der "Lucky Dog" hiess und für die Metro im Studio des Cowboyhelden Bronco Billy Anderson gedreht wurde. Stan fällt Ollie, der einen Räuber darstellt, in die Hände. "Nimm sie beide in die Höhe, Insekt, bevor ich dir das Haar mit Blei kämme." Dies ist der Dialog, mit dem Ollie Stan begrüsst, mit vorgehaltenem Revolver, Ganovenmütze, dunklem Schnurbärtchen und Rollkragenpullover, weit davon entfernt, den späteren Gefährten zu erkennen.

Ergänzungsfähige Verschiedenheit

Zusammen kommt das Paar, das so verheerend sein kann, wenn es gemeinsam und entschlossen vorgeht, beinahe widerwillig. Erst, als beide bei Hal Roach unter Vertrag standen, traten sie in einem Film wieder vor die Kamera, erst 1926 also, in "Putting Pants on Philip", einem Zweiakter der All Star Series, die Hal Roach für MGM produzierte, entstanden unter Clyde A. Bruckmans Regie, supervised by Leo McCarey. Stan Laurel mussten dazu 100 Dollar extra angeboten werden, da er trotz mehreren Dutzend Filmen, die ihn im wechselnden Habitus eines Solokomikers gezeigt hatten, lediglich als Gagschreiber engagiert war, während Oliver Hardy bereits als Schwergewicht agierte. Noch ist dieser Film, der überdies ein Jahr zurückgehalten wurde, ehe er in den Verleih kam, alles andere als typisch für das Zweigespann. Stan spielt darin einen Einwanderer, der im Schottenrock in New York ankommt und vom entsetzten Ollie, dem Onkel In Amerika, zum Schneider gebracht wird. Die Rollenverteilung, es ist dieselbe wie in "Bonnie Scotland" später, wo Stan einer Erbschaft wegen in die alte Heimat fährt, benutzt autobiographische Muster. Stan Laurel, der Spross eines Theaterimpresarios, damals 31, war tatsächlich aus Schottland in die USA gekommen, auf demselben Schiff wie Chaplin, wie dieser mit Fred Karno's London Comedians zur Vaudeville Tournée, Oliver Hardy aber, drei Jahre älter als Stan, stammte aus Harlem, Georgia, aus einer biederen Südstaatenfamilie ohne eine Spur von

STRASSE DER KOMIKER

Tradition im Show Business.

Beide, obwohl extrem verschieden nicht allein in der Herkunft, auch im Charakter und im Arbeitsstil, sollten zu einem Team werden, in dem der eine den anderen kaum spürbar zu ergänzen scheint. In der Branche galt für Duos die Regel, einer seriösen Gestalt eine komische parodierend beizugesellen. Laurel und Hardy aber versprachen mehr, sie waren neu, unvorhergesehen in der ergänzungsfähigen Verschiedenheit. Zu verstehen ist die Entstehung ihrer Partnerschaft nur vor dem Hintergrund der seriellen Produktion. Es wurde nicht forciert, sondern schrittweise aufgebaut und allmählich schälten sich die zwei Figuren aus der groben Handlung, die noch 1927 einen Film wie "Sugar Daddies" so sehr bestimmte, dass kaum der Eindruck eines Komikerpaars entstehen konnte. Doch dann, am letzten Tag desselben Jahres, bei der Uraufführung von "The Battle of the Century", waren sie da, die beiden Anstifter, vollkommen gegenwärtig als ein Paar und das in einem Film, dessen Grundeinfall auf dem Papier wie die müde Repetition eines Klischees von den alten Slapstick Comedies ausgesehen haben muss. "Dies ist meiner Meinung nach", notierte Henry Miller noch 1945, "der grösste, je gedrehte komische Film, weil er das Tortenwerfen zur Apotheose brachte. In ihm gab es nichts als Tortenwerfen, nichts als Torten, Tausende und Abertausende von Torten, und alle warfen sie damit nach links und rechts. Es war das Äusserste an Burleske und ist schon vergessen." Viertausend Torten, der Tagesausstoss der Los Angeles Pie Company, sollen in "The Battle of the Century" verschleudert worden sein; dabei handelt es sich lediglich um das Finale eines Zweiakters.

Verzögerungseffekt, das Markenzeichen

Da stehen sie, am Ende der Schlacht, Ollie mit gesenktem Kopf, Stan heulend wie ein Kind, wenn der Polizist die Frage stellt, wer angefangen habe, jeder auf den anderen zeigend, mit einem Lausbuhnenlachen im Gesicht, kaum dass er sich von ihnen abwendet. Ihre Manierismen, die Gesten des Glücks und der Fröhlichkeit, die Ausdrücke der Angst und der Verlegenheit, sind bis 1927 nahezu vollständig hinzugekommen. Stan, der mit den Fingern so den Kopf kratzt, dass die Haare ihm zu Berge stehen, die Augenbrauen hochgezogen, im langen Gesicht mit weit gespanntem Mund zu einem kreisförmigen Oval geschlossen. Sein kindisches Losheulen, von dem er sagte, es sei ihm, obwohl es ein sicherer Lacher war, als einziges stets fremd geblieben. Ollie, der verlegen lächelnd mit der Krawatte winkt. Seine Blicke, mit denen er entgeistert in die Kamera schaut, Blicke, die oft deshalb so unendlich traurig und fassungslos gerieten, weil Stan Laurel, der Kopf des Teams, der alles, restlos alles, vom Drehbuch bis zum Schnitt, selber zu betreuen pflegte, die Aufnahme in den späten Nachmittag verlegte, wenn Oliver Hardy, der um alles in der Welt abends noch eine Partie Golf zu spielen liebte, seine Hoffnung schwinden sah. Ihre Unvergleichlichkeit aber bleibt das verlangsamte Timing eines Ablaufs, die

Fritz Hirzel

meisterhafte Handhabung des Verzögerungseffekts. Als hätte eine Lähmung sie befallen, stehen sie da, lassen alles über sich ergehen, nehmen alles ohne Abwehr hin, bevor sie mit bedächtiger Wut, wie aus einer Anästhesie erwachend, zur Gegenaktion ausholen.

Der Verzögerungseffekt, das Markenzeichen von Laurel und Hardy, führt in der alles demolierenden Kettenreaktion zu ersten Höhepunkten. Die beiden Strassenmusikanten, zu denen sie 1928 in "You're Darn Tootin'" absinken, zerschlagen ihre Instrumente, als sie keinen Cent bekommen. Ollie erhält einen Tritt ins Schienbein, Stan beherrscht das vorzüglich. Passanten werden in den Streit verwickelt. Einer reißt dem anderen die Hosen ab, bis alles in der Unterhose dasteht, selbst der Polizist, der für Ordnung sorgen will. "Two Tars", im selben Jahr entstanden, ein Zweiakter, der bereits im Zeichen der Laurel and Hardy Series lanciert wurde, gipfelt in einer Autoschlacht. Ein Verkehrsstau wegen einer Baustelle führt zur Karambolage, als Ollie den offenen Wagen, in dem noch Stan und die zwei Mädchen sitzen, ruckwärts fährt. Der Betroffene, ein empörter Herr, steigt aus, haut mit dem Schuh zweimal gegen ihr Gefährt. Stan geht zu seinem Wagen, reißt die Autolampe ab und schmeisst sie auf die Strasse. Jubel vorne. Stan, ermutigt, nimmt dem Mann den Hut ab, pflastert eine Packung Mörtel auf seinen Kopf und setzt ihm die Melone wieder auf, nicht ohne noch einen kräftigen Schlag daraufzugeben. Der Maltratierte nimmt das Sackmesser, geht zu Ollies Mietwagen, durchschneidet ihm den linken Vorderreifen, der aufgebläht in einem Knall zerplatzt. Im Gegenzug reissen Stan und Ollie seiner Karre gemeinsam die Vorderräder ab. Die Demolierung greift auf andere Wagen über, bis die Zerstörungslust im Tumult aller gegen alle aufzugehen droht und ein Motorradpolizist eingreift.

Die Versagung, die Stan und Ollie erleiden, macht sich auf aggressive Weise Luft im Schlagabtausch. Nicht in wilder Überstürzung, fast modellhaft, stoisch wird die Demontage 1929 in "Big Business" vorgeführt. Die Langsamkeit, in der alles sich entwickelt, gibt dem Ganzen eine Transparenz. Die Kette der Objekte, an denen sich die gegenseitige Zerstörungswut auslöst, hat eine latente Logik. Sie beginnt mit dem Christbaum, den die beiden zum Kauf anbieten. Er fällt der Gartenschere von James Finlayson zum Opfer. Es folgen der Türrahmen des Eigenheims, im Gegenzug die Autolampe. Die Leuchte am Hauseingang wirft Stan auf Ollies Geheiss nicht einfach zu Boden, sondern durch das Fenster. Es kommen Schlag auf Schlag nun Dinge, die eine assoziative Ähnlichkeit verbindet. James Finlayson macht sich an die Christbäume, die auf das Auto gepackt sind, an das Kapital der beiden Handlungsreisenden. Diese rächen sich, indem sie sich dem Baumwuchs vor dem Haus zuwenden. Die Autotür wird abgerissen, die Haustüre durchgeschlagen. Die kaputte Windschutzscheibe korrespondiert mit dem eleganten Wurf, mit dem Stan die Eingangslampe durch ein Parterrefenster befördert. Schliesslich geht es um das Ganze. Das Auto wird völlig demoliert, aus dem Fenster im ersten Stock des Hauses wirft Stan Zerbrechliches, das Ollie im Garten wie mit

STRASSE DER KOMIKER

einem Tennisschläger auffängt und zerdrischt. Nach diesem Akt der Grausamkeit lässt James Finlayson sein Wrack in Rauch und Flammen aufgehen, Stan schafft ein Klavier nach unten und beginnt so unverzüglich mit der Zerkleinerung, dass er die Anwesenheit des Polizisten nicht bemerkt, die Ollie ihm signalisiert.

Sisiphus an der Arbeit

Der beste Laurel und Hardy Film, der Sisiphus an der Arbeit zeigt, beschert dem Paar den Gipfel seiner Frustrationen. Sie erreichen ihn auf einer langen, steilen Treppe, über die sie ein Klavier zu einer Villa hinaufschleppen haben, in einem Dreiakter aus dem Jahr 1932, "The Music Box", der bereits ein Tonfilm war und, mit einer entscheidenden Änderung allerdings, ein Remake des fünf Jahre früher entstandenen "Hats Off" darstellte. Es wurde dieselbe Treppe in der Gegend von Hollywood Hills verwendet, die einen Gagschreiber aus dem Studio von Hal Roach damals inspiriert hatte, ein paar Häuser mehr waren inzwischen gebaut worden, aber die Treppe und der Einfall blieben sich gleich bis auf den Unterschied, dass es statt einer Waschmaschine diesmal ein Klavier, den Alptraum aller Umzugsmänner, hinaufzuschaffen galt. Nachdem das in eine Kiste verpackte Ding vom Pferdefuhrwerk brüsk auf Ollies Rücken gelandet ist, beginnen die beiden den Aufstieg. In der Mitte verkommt ihnen eine Krankenschwester, die einen Kinderwagen vor sich herschiebt. Sie versuchen ihr Möbel beiseitezurücken, doch das Klavier entgleitet ihnen, saust in die Tiefe, und die erregte Krankenschwester droht erst noch die Polizei zu rufen. Fast schon oben im zweiten Anlauf, ruft von unten her ein Polizist und erklärt Stan, den Ollie hinuntergeschickt hat, er wolle den anderen Affen sprechen. Wieder oben, richtet Stan es Ollie aus. Der schaut vergeblich suchend um sich, begreift, rutscht aus und rasselt der Länge nach mit der verdammten Kiste in die Tiefe.

Ob Stan Ollie vor der Talfahrt noch gestossen hat, weiss ich nicht mehr, aber es könnte diese Szene sein, die Dylan Thomas gemeint hat, als er, anlässlich der esoterischen Darbietungen in einem New Yorker Filmclub, auf Laurel und Hardy zu sprechen kam. "Ich weiss, dass es so etwas gibt wie eine Poesie im Film. Ich kann Ihnen zwar keine schulmässige Definition geben, aber ein Beispiel. Ich erinnere mich an eine Szene, in der Laurel Hardy die Treppe hinunterstiess", sagte er und brach in Lachen aus. "Ah, ich kann es nicht beschreiben, Sie müssten es sehen. Ich kann nur sagen: das war echte Poesie in jedem Sinn." Unten jedenfalls, nach einer Auseinandersetzung mit dem Polizisten am Fuss der Treppe, beginnt der dritte Aufstieg. Auf halbem Weg treffen Stan und Ollie einen Herrn, Prof. Theodore von Schwarzenhoffen, M.D., A.D., D.D.S., F. L. D., F.F.F. und F., der sie anschnauzt, so dass Stan ihm den Hut abschlägt, der die Treppe hinunterpurzelt und von einem Auto plattgefahren wird. Verwünschungen austossend eilt der Professor davon, die beiden kommen endlich oben an,

Fritz Hirzel

beim Läuten an der Haustür rappelt die Kiste ihnen noch einmal nach unten, doch dann, am Nachmittag, haben sie sie wieder oben, um von einem verduzten Postboten zu erfahren, es gebe einen Fahrweg. Prompt schaffen Stan und Ollie die Kiste die Treppe hinunter, um sie mit dem Pferdefuhrwerk hinaufzutransportieren.

In den Dreissigerjahren, als der Einbau des Komikerpaars in den Spielfilm begonnen hatte, spitzte sich der Konflikt zwischen Stan Laurel und Hal Roach, dem Produzenten, zu. Von "Pardon Us", dem ersten Spielfilm, den sie 1931 gedreht hatten, sagte Stan Laurel, er sehe aus wie ein Drei-Story-Haus in einem Ein-Story-Fundament. Für Laurel und Hardy, die den ersten Einfall meist so ausschöpften, dass er für einen ganzen Kurzfilm reichte, war die Konstruktion der Handlung mühsam. In vielen ihrer Spielfilme gibt es immer wieder Glanzlichter, aber als Ganzes befriedigen sie kaum, Prunkstücke wie "Sons of the Desert" von 1934 oder "Saps at Sea" von 1940 natürlich ausgenommen, ebenso jene drei Filme, die als Stan Laurel Productions entstanden, nämlich "Our Relations" von 1936, "Way Out West" von 1937 und "Blockheads" von 1938. Nach deren Fertigstellung wurde Stan Laurel praktisch entlassen, und Hal Roach versuchte Oliver Hardy mit Harry Langdon zu lancieren. Ein Streit um "Blockheads", der wie viele Spielfilme von Laurel und Hardy das Remake eines Kurzfilms, das von "Unaccustomed as We Are" nämlich, enthielt, verdeutlicht die Spannungen. Stan Laurel hatte vorgeschlagen, die Verfolgungsszene mit dem eiferstüchtigen Ehemann ihrer Nachbarin, einem heimgekehrten Grosswildjäger, in einem Schlussbild enden zu lassen, das in der Sammlung von Trophäen und Geweihen an der Wand auch Stan und Ollie zeigte, ausgestopft und eingerahmt, doch Hal Roach hatte dies als zu grauig abgelehnt. Darauf weigerte sich Stan Laurel, zum Nachdrehen zu erscheinen, und Hal Roach liess ihn mit der Begründung fallen, er habe den Vertrag nicht eingehalten.

Kleine Gesten, grosse Unterschiede

Erst bei den kleinen Gesten fällt auf, wie gross die Unterschiede zwischen Stan und Ollie sind. Ollie, die Gutmütigkeit selber, alles einsteckend, stoisch, liebevoll, zuvorkommend, umwerfend nobel. Trotz seiner Wabbeligkeit wirkt dieser Nach-Dir-Stanley-Ollie nie plump, im Gegenteil. Diese Eleganz, die er in den Fingern hat, wenn er zu schreiben anfangt, diesen lächerlich vornehmen Schwung, der seiner Fettleibigkeit so herrlich kontrastiert! Man würde nicht vermuten, dass Oliver Hardy, einer der bescheidensten Stars der Filmgeschichte, ein Mann, der bis zu 350 Pfund wog, uneins mit sich selber war, voller Skrupel über seine Körperfülle. Seine Frau soll er gefragt haben, wie sie nur mit ihm zusammenleben könne. Privat hatte er mit Stan Laurel kaum zu tun, da trennten sich die Wege, nur auf der Leinwand waren sie ein Paar. Ollies Standardfrage an den dünnen, spitzen Stan, diesen Schmalhans mit den verrückten Ideen ewig:

STRASSE DER KOMIKER

“Kannst Du nicht einmal etwas Vernünftiges tun?” Einmal, als Ollie den wimmernden Stan, der in “Pardon Us” einen quietschenden, hohlen Zahn hat, zum Gefängniszahnarzt begleitet, kommt er aus Versehen selber dran. Beiden wird ein Zahn gezogen, aber Stan quietscht immer noch.

Ollies Tugend, seine Gutmütigkeit, bringt nichts als Schaden. In “Thicker Than Water” anerbietet er sich auf einer Gant, für eine Dame weiterzusteuern, die ihr Geld zuhause holen will, und bleibt auf einer Pendeluhr mit Kuckuck sitzen. Wie er das teure, schwere Ding mit Stan über die Strasse fortschaffen will, zerquetscht ein Auto es zu Brennholz. In “One Good Turn” erbettelt das Paar bei einer alten Frau eine Suppe. Ollie offeriert, dafür Holz zu hacken. “Das sagt man doch bloss so”, versucht er Stan vergeblich zu beschwichtigen. Die beiden müssen hinter das Haus. “Du bist so dumm wie dick”, schimpft Stan wütend, bevor die Scheiter fliegen. In “Fra Diavolo” werden Stan und Ollie überfallen und beraubt. Sie beschliessen, selbst Banditen zu werden, und knöpfen sich einen alten Mann vor, der gerade Holz fällt. “Geld oder Leben!”, rufen sie, aber der Alte hört schlecht, beginnt dann fürchterlich zu wimmern und zu klagen. Am Ende geben sie ihm, was sie noch haben, und heulen mit, bis sie erblicken, wie der Alte ihr letztes Kapital in seinem prall gefüllten Geldbeutel verschwinden lässt. Nicht immer freilich ist Ollies Weisheit so begrenzt, so fern von aller egomanen Raffinesse. In “Any old Port” sagt er zu Stan, nachdem er einen Boxkampf angenommen hat und die Börse gleich verfrisst: “Du kannst nicht essen, Du musst heute Abend fit sein.” Stan fängt zu heulen an. “Verstehst Du denn nicht?”, erwidert Ollie. “Ich bin der Manager.” Es hört sich an, als könnte Ollie sich auch revanchieren.

Stan, sein Konterpart, vertritt das Wunderbare, das Surreale, das Unerklärliche. Nicht nur, dass er einen spitzen Finger hat, mit dem er seine Kontrahenten genau ins Auge trifft, nicht nur, dass er viel Unheil anrichtet, indem er alles wörtlich nimmt, nicht nur, dass er nicht lügen kann, wenn seine Frau die Wahrheit wissen will, Stan kann auch zaubern, nicht nur sich in eine Gemahlin verkleiden, wenn die von Ollie abgehauen ist, echt zaubern. In “Blockheads” zieht er ein Glas Wasser aus dem Hosensack, dann, auf Ollies Einwand, aus dem anderen Eiswürfel. In “Way Out West” gibt er Ollie Feuer, indem er seinen Daumen hochschnellen lässt wie einen Feuerzeugverschluss. Nach einigen Versuchen brennt daran tatsächlich eine Flamme. Er zündet Ollies Zigarre an. Erst ein paar Augenblicke später bemerkt Ollie, was überhaupt geschehen ist, versucht es nachzuahmen, doch ohne Erfolg. Später, als es ihm einmal gelingt, da brennt er richtig und jault auf. Dafür scheitert Stan an Dingen, die weit simpler sind. Am Schluss von “Helpmates” sitzt Ollie in den Ruinen seines abgebrannten Hauses, das sein Freund ihm hätte hüten sollen. Dieser hatte, nachdem alles freundlich hergerichtet war, im Kamin ein Feuer machen wollen und mit Gasolin ein bisschen nachgeholfen. “Tja”, sagt Stan, “ich gehe dann. Es gibt nichts, was ich noch tun könnte.” Und während im Hintergrund die letzten Trümmer rauchen, antwortet Ollie leise, ganz versunken: “Schliess die Tür, wenn Du hinausgehst, ich möchte allein sein.”

Fritz Hirzel

Es ist aber keine Tür mehr da, nur der verkohlte Rahmen, der im freien Himmel hängt.