



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Schauspielstil im frühen Kino“

verfasst von

Anna Gettel

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Annette Storr

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich eidesstattlich, dass die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst wurde. Ich habe alle direkten und indirekten Zitate deutlich gekennzeichnet und die Quellen im Literaturverzeichnis korrekt angegeben.

Danksagung

Ich bedanke mich sehr herzlich beim Filmarchiv Austria und ganz besonders bei Mag. Thomas Ballhausen und Dr. Günter Krenn für die Zurverfügungstellung von Filmmaterial und Literatur.

Ich danke auch Univ.-Prof. Mag. Dr. Annette Storr für die Unterstützung bei dieser Diplomarbeit.

Ich möchte mich auch bei meinen Studienkollegen Annika Rotter, Roman Vinzing, Dominik Kepczynski, Katharina Scheichl und Marianne Haider für die stets anregenden Diskussionen zu meiner Diplomarbeit, sei es inhaltlicher oder formaler Natur, bedanken.

Ganz besonders möchte ich meiner Mutter danken, die mich immer unterstützt, egal wohin mein Weg mich führt.

Zu guter Letzt möchte ich auch all meinen Freunden und Verwandten danken, die stets Verständnis und ein offenes Ohr für mich hatten und mich auf diesem Weg unterstützt haben.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	8
2. Der Stummfilm – Entwicklung und Geschichte eines neuen Mediums.....	10
2.1 Überblick.....	10
2.2 Vorgeschichte und Entwicklung der Filmkomödie.....	13
3. Filmgenre Komödie – Der Versuch einer Eingrenzung.....	15
3.1 Über das Komische.....	15
3.2. Filmgroteske.....	18
3.3 Slapstick.....	20
4. Theorien und Konzepte von Schauspiel.....	21
4.1 Unterschied Theater und Film.....	22
4.2 Commedia dell'arte.....	26
4.3 Pantomime.....	28
4.4 Physiognomie, Gestik und Mimik.....	30
4.5 Theorien und Konzepte zum Körper.....	35
5. Filmanalysen.....	45
5.1 Max Linder.....	45
5.2 D.W. Griffith.....	60
5.3 Cocl & Seff.....	71
6. Schlussbetrachtung.....	75
7. Literaturverzeichnis.....	78
8. Filmverzeichnis.....	83

Anhang

1. Einleitung

Mit der Entstehung des Mediums Film haben sich neue Forschungsmöglichkeiten ergeben. Das frühe Kino bezeichnet den Beginn des Films, hier bewegen wir uns in einem Zeitraum von 1889 – 1917, wie er bei Thomas Elsaesser in seinem Werk *Filmgeschichte und frühes Kino*¹ beschrieben ist. In anderen Publikationen findet man auch öfter den Zeitraum 1895 - 1914.² Ich habe als Forschungsgegenstand den Schauspielstil im frühen Kino, und insbesondere den Umgang mit dem Körper, ausgewählt.

Meine Forschungsfrage lautet: „Wie wird in der frühen Stummfilmkomödie zwischen 1906 und 1914 der Körper als Mittel der Komik eingesetzt?“

Ein einführendes Kapitel soll einen Überblick über die damalige Entwicklung des Filmes und seine damals aktuellen Möglichkeiten geben, um die Filmbeispiele einordnen zu können. Außerdem soll das Genre der Stummfilmkomödie erschlossen werden und seine Eigenheiten sollen beschrieben werden. Wenn im deutschsprachigen Raum von der Filmgroteske gesprochen wird, ist in den USA hingegen vom Slapstick die Rede, beide Ausdrücke bezeichnen die Stummfilmkomödie und dennoch definieren sie Filme mit speziellen Eigenschaften und Eigenheiten. An dieser Stelle ist es auch notwendig auf die Entstehung der Komik einzugehen und diese zu erörtern. Nicht nur wie die Komik erzeugt wird, sondern auch wie der Mensch Komik und Lachen in seinem eigenen Körper wahrnimmt, soll hier Gegenstand der Untersuchung sein.

Eine allgemeine Auseinandersetzung mit dem Schauspielstil im Stummfilm ist ebenfalls erforderlich. Es sollen Theorien und Konzepte von Zeitgenossen untersucht werden, um einen Einblick in die damaligen Anforderungen an die Schauspieler zu erhalten. Zu Beginn der Filmgeschichte konnten die Schauspieler noch nicht speziell für den Film ausgebildet sein, da es diesen schließlich noch nicht gegeben hat. Die Schauspieler sind daher alle von unterschiedlichen Kunstrichtungen zum Film

¹ Elsaesser, T. (2002). *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*. München: Edition Text und Kritik. S. 21

² Anmerkung: wie etwa bei Simon Popple und Joe Kember in *Early cinema. From factory gate to dream factory*. (2004). London: Wallflower. Sein Werk beschäftigt sich ausschließlich mit dem frühen Kino, wie der Titel bereits verrät, und behandelt den Zeitraum von 1895 – 1914.

gekommen und ihr Schauspielstil war dementsprechend in einer gewissen Weise geprägt. Viele Zeitgenossen, der damaligen Filmmacher, haben sich mit dem Unterschied zwischen dem Schauspielen am Theater und dem beim Film beschäftigt, auch diese Theorien und Beiträge, sollen in dieser Arbeit behandelt werden. Weiter soll auf die unterschiedlichen Mittel der Schauspielenden, wie Mimik, Gestik und Physiognomie eingegangen werden. Eine Auseinandersetzung mit dem Körper und den verschiedenen Techniken mit diesem umzugehen ist ebenfalls erforderlich um das Thema ausführlich zu erschließen.

Da sich eine Vielzahl an Filmbeispielen anbieten würde, musste eine sinnvolle Eingrenzung gefunden werden. Ich habe mich für drei mehr oder weniger bekannte, aber teilweise auch in Vergessenheit geratene, Persönlichkeiten des frühen Films entschieden. Zuerst der, wie ihn viele beschreiben, erste Star des frühen Films: Max Linder. Mit der Erschaffung seiner Figur Max, hat er einen grundlegenden Trend in der frühen Stummfilmkomödie gelegt. Dann Komödien von D.W. Griffith. Dieser hatte einen sehr starken Einfluss auf die Entwicklung des Kinos und soll daher, auch wenn er nicht für seine Komödien berühmt geworden ist, sondern für seine Dramen, als Beispiel für den U.S.-amerikanischen Slapstick dienen. Als letztes dann noch das Komiker Duo Cocl und Seff aus Österreich. Auch wenn der österreichischen Filmindustrie nicht sehr viel Wert für die Entwicklung des Films und die Etablierung einer funktionierenden und rentablen Filmwirtschaft zugesprochen wird, so sind hier dennoch Stummfilme entstanden, welche viel Einfluss auf die internationalen Kollegen gehabt haben und somit einen bedeutenden Beitrag geleistet haben.

Auch wenn es unmöglich ist, in einer Diplomarbeit, eine wirklich ausführliche und umfangreiche Analyse dieses Forschungsgegenstandes abzugeben, so soll doch der Versuch dieser unternommen werden. Die Filmbeispiele können keineswegs als umfassender Auszug aus dem vorhandenen Material gewertet werden, da es eine enorm hohe Zahl an frühen Stummfilmkomödien, in allen möglichen Ländern, gegeben hat. Auch da das Material kaum noch vorhanden ist, wurde letztendlich diese Auswahl getroffen.

In dieser Diplomarbeit werde ich zu gleichen Teilen sowohl mit Literaturrecherche und -analyse als auch mit Filmanalysen arbeiten, wobei ich mich im weitesten Sinne auf die Analysemethodik von Thomas Kuchenbuch beziehe. Da er selbst seine Analysen

je nach Forschungsgegenstand variiert, habe auch ich, für meine Analysen, eine Variante gewählt, die den Forschungsgegenstand bestmöglich unterstützt.

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Diplomarbeit die Sprachform des generischen Maskulinums angewendet. Es wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die ausschließliche Verwendung der männlichen Form geschlechtsunabhängig verstanden werden soll.

2. Der Stummfilm – Entwicklung und Geschichte eines neuen Mediums

2.1 Überblick

Um zu verstehen in welchem Stadium der Filmentwicklung sich die Filmbeispiele in dieser Arbeit befinden, muss die Geschichte des Filmes etwas genauer betrachtet werden. Beginnend mit den ersten Vorführungen der Brüder Lumière im Jahr 1895 mit ihrem Kinematographen und den Vorführungen Thomas Edisons mit seinem Vitascope begann ein neues Medium Geschichte zu schreiben. Mit dem Bestreben vor allem die technische Errungenschaft dieses Gerätes zu präsentieren, hatten die gezeigten Filme noch keine inhaltlichen Anforderungen zu erfüllen. Es wurden überwiegend Reisebilder, Naturaufnahmen und später Aktualitäten gezeigt. Doch der Unterhaltungswert dieser technischen Neuerung wurde bald erkannt. Man befasste sich zunehmend mit den Inhalten der Filme. Zu Beginn war es für die Menschen bereits Unterhaltung wenn sie ganz normale Dinge, welche sie im echten Leben permanent sehen konnten, als Film sahen. Die Möglichkeit etwas „Echtes“ aufzuzeichnen und dann vor anderen Menschen wieder abzuspielen faszinierte das Publikum. Gerade die Tatsache, dass man nichts Erfundenes gesehen hat, machte den Reiz aus³. Man kann bei diesen frühen Beispielen noch nicht von einem Schauspielstil sprechen, da die gefilmten Personen nicht wirklich spielten sondern eher ihrer natürlichen Bestrebung nachgingen und dabei gefilmt wurden. Weiter waren sie ständig daran interessiert dem Zuschauer zu zeigen, dass sie gerade gefilmt werden, indem sie direkt in die Kamera

³ Vgl. Müller, C. (2003). *Vom Stummfilm zum Tonfilm*. München: Fink. S. 110

sahen oder sogar winkten. Das heißt sie spielten nicht wirklich, denn sie schlüpfen nicht in andere Rollen und erzählten Geschichten, sie waren vielmehr einfach nur da.

„In den frühen Jahren lag das Gewicht auf der Bewegung um der Bewegung willen. Filmhersteller nutzten lediglich die fundamentalsten Eigenschaften des Films.“⁴

Spätestens mit Georges Méliès gab es in diesem Sinne eine Kehrtwendung. Das Fiktive, das Phantastische und das Betreten einer so nicht möglichen Welt standen plötzlich im Vordergrund. Méliès erkannte in diesem neuen Medium einen für sich und seine Darbietungen unschätzbaren Wert. Er konnte den Kinematographen bestens für seine Zwecke nutzen. Wie bei Corinna Müller beschrieben, war es fast so, als verwendete er das Gerät, als seinen unsichtbaren Zaubergehilfen oder Assistenten.⁵ Er hat zwar einerseits versucht das Publikum zu verzaubern und in eine fiktive Welt zu entführen, andererseits sollte auch bei ihm, die Tatsache, dass es sich hierbei sehr wohl um einen Film handelte und nicht um eine echte Aufführung, offengelegt werden. „Im Dokumentarbereich verstärkte die erkennbare Medialität den Charakter der ‚Authentizität‘ des Mediums und der inszenierte Bereich spielte mit dem Bewusstsein der Zuschauer um die Inszenierung.“⁶

Bei Méliès wurde daher nicht nur mit den technischen Möglichkeiten experimentiert und gespielt, sondern dem Publikum wurde auch zum ersten Mal eine Geschichte erzählt.⁷ Mit seinen Filmen beeinflusste Méliès nicht nur den europäischen Markt. Auch in den USA wurde man auf seine Filme aufmerksam und einzelne Personen, wie etwa Edwin S. Porter⁸, versuchten es ihm nachzumachen. Doch da man die unbegrenzten Möglichkeiten des Filmes noch nicht vollständig erfassen konnte, blieb es vorerst bei einzelnen Versuchen, bis man dann schließlich begann Theaterstücke zu verfilmen.⁹ Aufgrund der fortschreitenden Industrialisierung und der Entwicklung neuer technischer Errungenschaften, erlebte auch die Filmindustrie eine recht schnelle Entwicklung, zumindest in technischer Hinsicht.¹⁰

⁴ Brownlow, K. (1997). *Pioniere des Films. Vom Stummfilm bis Hollywood*. Basel: Stroemfeld, Roter Stern. S. 28

⁵ Vgl. Müller, C. *Vom Stummfilm zum Tonfilm*. S. 109

⁶ Ebda. S. 110 (Hervorhebung im Original)

⁷ Vgl. Brownlow, K. *Pioniere des Films*. S. 30

⁸ Anmerkung: Edwin S. Porter war ein Kameramann und Regisseur der Edison Company Quelle: Brownlow, K. *Pioniere des Films*. S. 30

⁹ Vgl. Brownlow, K. *Pioniere des Films*. S. 30

¹⁰ Vgl. Ebda. S. 44

Die Form der Filme war zu Beginn immer eine ähnliche. Es wurde mit einer Kamera gedreht, diese zeigte maximal eine Halbtotale, also etwa einen halben Bühnenraum. Die Menschen wurden immer ganz und aus einer gewissen Entfernung gefilmt. Gerade bei Méliès wurde so der Eindruck vor einer Bühne zu sitzen noch verstärkt, da er in seinen Filmen oft, wie bei einer Zaubervorführung, den zu bespielenden Raum in seinem Studio betrat und ihn wie eine Bühne benutzte. Die Kamera zeigte zudem genau diesen Raum und bewegte sich nicht vom Fleck oder zeigte auch andere Einstellungsgrößen. Es gab dem Publikum das Gefühl, sich tatsächlich gerade in einer Theateraufführung zu befinden. Auch die Aktualitätenbilder und Naturaufnahmen wurden mit einer Kameraeinstellung gedreht und zeigten immer mehr oder weniger Halbtotale oder Totalen.

Nachdem sich die Vorführungspraxis langsam verändert hat, musste sich auch das Kinoprogramm an diese Veränderung anpassen. Die Kinos haben sich nach und nach an fixen Orten niedergelassen. Es sind feste Häuser entstanden in welchen tatsächlich nur noch Filme gezeigt wurden. Somit hatte das Kino seinen direkten Kampf um das Publikum, mit den Varietés und Theatern, aufgenommen. Um das Publikum zu gewinnen, musste ein etwa gleichlanges Programm, wie in den anderen Vergnügungshäusern, geboten werden. Daher musste sich die Länge der Filme allmählich verändern. Es ging nicht 10-Minutenfilme aneinander zu reihen um auf ein 2 – 3 stündiges Programm zu kommen.¹¹ Daher mussten längere Filme produziert werden. Die Nachfrage nach Spielfilmen mit aufwändigeren Erzählstrukturen als bisher wurde größer und der Filmmarkt richtete sich danach. In sehr langen Zeitabschnitten und immer noch mit übergreifenden Mitteln, veränderten sich die Aktualitätenfilme und die Trickfilme zu Erzählfilmen mit Schauspielern, die nun nicht mehr die Intention verträten, den Zuschauern das Medium Film offenzulegen, sondern vielmehr ihnen eine Geschichte zu erzählen und tatsächlich eine Rolle zu spielen um eine Fiktion aufrecht zu halten.¹² Es wurde daher Zeit für eine Veränderung beziehungsweise Entwicklung.

D.W. Griffith war wohl einer, der bedeutendsten Pioniere, im Bereich des frühen Kinos. Griffith revolutionierte auf seine ganz besondere Art und Weise die Filmästhetik indem er nicht wie bisher alles in Halbtotale und Totalen abfilmte, sondern den Zuschauern

¹¹ Vgl. Müller C. *Vom Stummfilm zum Tonfilm*. S. 111 - 115

¹² Vgl. Ebda. S. 111- 115

etwas ganz besonderes bot, die Großaufnahme. Plötzlich konnten kleinste Elemente ganz groß im Bild zu sehen sein. Dies eröffnete eine vollkommen neue Erzählstruktur, da plötzlich auf Details, auf kleinste Gesten, Mimik, Geschehnisse welche man in einer Halbtotale möglicherweise übersehen würde, gezeigt wurden. Die Filme konnten nun mit einer viel größeren Intensität arbeiten, als je zuvor. Auch wenn Griffith aufgrund seines Stammbaumes nie vorgehabt hatte zum Film zu gehen, so hatte er vielleicht gerade deshalb kein Problem damit, mit den gängigen Regeln der Filmästhetik zu brechen und seine eigene zu entwickeln.¹³

Auch wenn seine Karriere nach seinen größten Erfolgen wie z.B. *Intolerance* nicht so richtig in Schwung bleiben konnte, so hat er doch einen wesentlichen Teil zur Entwicklung der Filmkunst beigetragen. Seine Filme beeinflussten auch die Filmemacher um ihn herum. Es konnte nicht mehr in der veralteten Ästhetik weitergedreht werden und nach und nach folgten ihm auch die anderen Filmemacher mit dieser neuen Filmform. Da die Einstellungen nun kleiner wurden und somit einen kleineren Bildausschnitt dafür viel größer zeigten, musste sich auch das Filmschauspiel in dieser Weise ändern und anpassen. Man konnte nun nicht mehr wie auf einer Showbühne mit dem Publikum kokettieren, sondern musste ein sehr viel diffizileres Spiel anwenden, um die Zuschauer in den eigenen Bann zu ziehen und zu faszinieren.

2.2 Vorgeschichte und Entwicklung der Filmkomödie

Seit Beginn der Filmgeschichte gibt es auch parallel eine Herauentwicklung verschiedener filmischer Genre. Die Filmkomödie kam schon sehr früh zum Vorschein. So hatte beispielsweise ein früher Film von Lumière *L'Arroseur arrosé* bereits einen komischen Inhalt. Ein Mann will seinen Rasen gießen, ein Junge steigt auf den Gartenschlauch und hält somit das Wasser zurück, bis der Mann direkt in den Schlauch blickt und dann mit einem Schwall Wasser überrascht wird.

Bei manchen Filmwissenschaftlern wird Frankreich als die Wiege der Filmgroteske bezeichnet.¹⁴ So wurde bei der Firma Pathé eine Vielzahl von Filmkomödien produziert. Die Filmkomödie hat sich bald aus den verschiedensten Formen der

¹³ Vgl. Brownlow, K. *Pioniere des Films*. S. 39

¹⁴ Vgl. Giesen, R. (1991). *Lach-Bomben. Die grossen Filmkomiker. Vom Stummfilm bis zu den 40er Jahren*. München: Wilhelm Heyne Verlag. S. 9

Unterhaltungsindustrie herausgebildet. Da die Filmproduzenten noch nicht wussten wofür und wie genau sie die ihnen zur Verfügung stehenden Mittel verwenden konnten und zu welchen Dingen sie eigentlich möglich waren, wurden diese technischen Mittel zu Beginn noch sehr sparsam und vorsichtig eingesetzt. So liegt es nahe, dass man das was man kannte auch hier verwendete und somit eine Einstellungsgröße verwendete welche etwa einem Bühnenportal entsprach. Es liegt weiter nicht fern, dass vor allem in der Komödie zu Beginn noch Dinge gezeigt wurden, welche sich ebenfalls auf der Bühne wiederfanden. So sah man zu Beginn noch verschiedenste Formen aus dem Vaudeville oder dem Zirkus. Der eigentliche Vorläufer der komischen Filme war allerdings die in England entstandene Music Hall, welche gesellschaftliches Zusammenkommen, Unterhaltung und Kulinarik miteinander verband.¹⁵ Dort fanden Aufführungen von Artisten, Clowns, Akrobaten, Sängern, Tänzern und Pantomimen statt. Music Halls galten nicht gerade als besonders ästhetische Kunst, aber sie unterhielten das breite Bürgertum. Auch wenn die Music Hall viele Gegner hatte, so schaffte sie es doch verschiedenste Künste und Vergnügungen miteinander zu vereinen. „Denn mitten in einer Epoche, die geradezu sezierend analytisch die Trennung der Künste anleitete, realisierte die Music Hall auf vulgäre Weise das Gesamtkunstwerk.“¹⁶

Die Filmindustrie fand demnach ihre ersten Darsteller im Vaudeville, der Music Hall oder im Zirkus. Diese Einrichtungen boten groteske Darsteller und Körperkomiker, welche bestens für den Film geeignet waren. Mit der Weiterentwicklung der Filmtechnik entwickelten sich auch die Darstellungsmöglichkeiten der komischen Schauspieler weiter. Auch sie profitierten von der verbesserten Technik und der Entfaltung der filmischen Möglichkeiten.

1909 entstand unter der Regie von D.W. Griffith die erste Slapstick-Komödie *The Curtain Pole*.¹⁷ Meck Sennett spielt die Hauptrolle. Nachdem er einige Jahre als Schauspieler bei Griffith gearbeitet und von ihm die richtige Technik gelernt hatte mit der man Filme machte, gründete er 1912 seine eigene Produktionsfirma Keystone. Damit begann eine neue Ära der Komödie. Der Slapstick wurde nun bis an die filmtechnischen Grenzen gebracht. Es kam zu einem Anstieg der Geschwindigkeit und einer höheren Anzahl an Gags. Die Verfolgungsjagd wurde geboren. Natürlich kann

¹⁵ Vgl. Brandlmeier, T. (1983). *Filmkomiker. Die Erretung des Grotesken*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 16-17

¹⁶Ebda. S. 16

¹⁷ Vgl. Ebda. S. 30

der Slapstick nicht ohne seine Vorläufer die französischen Groteskfilme betrachtet werden.

Auch wenn Frankreich und später die USA als die Wiege dieser beiden Formen der Komödie genannt wurden, bedeutet dies nicht, dass in anderen Ländern nicht ebenfalls ganz spezielle Formen der Komödien geschaffen wurden. In Österreich wurde beispielsweise eine eher am Augustin angelehnte Groteske produziert und in Deutschland wahr mehr die Situationskomik vorherrschend welche viel mit Wortwitz arbeitete und nicht so sehr mit dem Grotesk-Komischen.¹⁸

3 Filmgenre Komödie – der Versuch einer Eingrenzung

3.1 Über das Komische

Die Komödie kennzeichnet sich wohl am besten, durch ihren ureigenen Sinn und Zweck. Die Zuschauer sollen belustigt und unterhalten werden. Im besten Falle sollten sie unter tosendem Gelächter dem Inhalt folgen. Seit jeher üben komische Darbietungen einen besonderen Reiz auf die Menschen aus. So wird der Humor bei Freud wie folgt definiert: „Der Humor hat nicht nur etwas Befreiendes wie der Witz und die Komik, sondern auch etwas Großartiges und Erhebendes [...] Das Großartige liegt offenbar im Triumph des Narzißmus, in der siegreich behaupteten Unverletzlichkeit des Ichs.“¹⁹ Bei Freud dient der Humor dem Individuum als Möglichkeit, sich der Realität zu entziehen. Er erlaubt es, sich von seinem Gefühlskörper zu entfernen und mit Distanz den Dingen zu begegnen. „Kein Zweifel, das Wesen des Humors besteht darin, daß man sich die Affekte erspart, zu denen die Situation Anlaß gäbe, und sich mit einem Scherz über die Möglichkeit solcher Gefühlsäußerungen hinaussetzt.“²⁰ Der Humor schafft es somit, den Menschen eine Distanz zur Wirklichkeit und ihren eigenen Gefühlen zu verschaffen, was wohl eine der größten Formen der Ablenkung und Zerstreuung darstellt.

Bei Henri Bergsons Werk *Das Lachen* ist dieser Zustand noch etwas drastischer dargestellt. Er geht hier von drei Grundvoraussetzungen aus, um etwas komisch zu

¹⁸ Vgl. Brandlmeier, T. *Filmkomiker*. S. 21-22

¹⁹ Freud, S. (1992). *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 254

²⁰ Ebda. S. 254

finden. Die erste wäre, dass ein Mensch nur komisch finden kann, was von menschlicher Natur ist, oder anders gesagt was an etwas Menschliches erinnert. Die zweite wäre, dass der Mensch nur dann Komik empfinden könne, wenn er ansonsten keine Empfindungen in sich trägt. „Die Komik bedarf also einer vorübergehenden Anästhesie des Herzens, um sich voll entfalten zu können. Sie wendet sich an den reinen Intellekt.“²¹ Die dritte Voraussetzung wäre noch der gesellschaftliche Kontext. Das Lachen müsse eine soziale Funktion erfüllen. Zusammengefasst würde dies bedeuten „Komik entsteht innerhalb einer Gruppe von Menschen, die einem einzelnen unter ihnen ihre volle Aufmerksamkeit zuwenden, indem sie alle persönlichen Gefühle ausschalten und nur ihren Verstand arbeiten lassen.“²² In diesem Buch untersucht er auch genauestens welche konkreten Dinge die Menschen nun tatsächlich zum Lachen bringen. Ich werde hier nur einige wenige hervorheben, welche in besonders hohem Maße in der frühen Filmkomödie vorkommen. Hier sei eines zum Beispiel die Nachahmung im weitesten Sinne. Ob es sich dabei nun um Grimassen oder chronische Ticks handelt. Sie bringen die Leute genauso zum Lachen, wie wenn der Körper versucht einen gewöhnlichen Mechanismus zu imitieren. „Das ist nicht mehr Leben, das ist ein ins Leben eingebauter und das Leben imitierender Automatismus.“²³ Hierbei belassen wir es vorübergehend und widmen uns nun genauer den konkreten Dingen, welche die frühe Filmkomödie bestimmt haben.

Die Komödie zeichnet sich durch ganz bestimmte Inhalte aus und setzt damit deutliche Abgrenzungen zum Genre des Melodramas. Sie spielt also mit Inhalten die im Melodrama undenkbar gewesen wären.

„Comedy, like most art, plays with ambivalence. Rather than making a simple statement, comedy explores the experience of contradiction, the way life and the world defeats the best-conceived purposes. Like a sense of humor in daily life, a comic mode may allow characters to cope with obstacles, but it is not always simply adaptive.“²⁴

Die Filmkomödie folgt ihren eigenen Erzählstrukturen. So dient die Zerstörung nur dem Zwecke die Geschichte voran zu bringen. Der Held versucht die Ordnung der Dinge wiederherzustellen und nicht das Chaos zu erzeugen, dies passiert nebenbei. Tom Gunning beschreibt dies in seinem Text *Mechanisms of laughter*, in welchem er sich

²¹ Bergson, H. (2011). *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Hamburg: Felix Meiner Verlag. S. 15

²² Ebda. S. 17

²³ Ebda. S. 31

²⁴ Gunning, T. *Mechanisms of laughter*. In: Paulus, T., & King, R. (Hg.) (2010). *Slapstick Comedy*. New York: Taylor & Francis. S. 149

mit dem Genre Komödie auseinandersetzt. „But if we turn to the micro-level, less the narrative structures than the devices of comedy, its building blocks and laugh-getters – gags, jokes, pratfalls, grimaces, the costume and make-up of clowns, sight gags, and burlesque actions – then the logic of destruction rather than construction predominates.“²⁵ Natürlich ist das Chaos eine der besten Möglichkeiten um die Akteure in komische Situationen zu bringen. Der Zuschauer wird hier mit etwas konfrontiert, was er selbst nicht erleben möchte und worüber er dennoch lachen kann. Die „Schadenfreude sei die Essenz des komischen Films“²⁶ heißt es bei Rolf Giesen in seinem Werk *Lach-Bomben*.

Claudia Preschl beschreibt in ihrem Werk *Lachende Körper* sehr gut die Unterschiede zwischen der frühen Filmgroteske und den später in den USA entstandenen Slapstick Filmen. So sei die Groteske beispielsweise nicht wie der Slapstick auf der Suche nach Höhepunkten, welche erreicht werden wollen, sondern vielmehr an einem durchgängigen Chaos interessiert. Die Komiker und Komikerinnen seien darüber hinaus auch noch ähnlich wie auf einer Bühne, in engem Kontakt mit dem Publikum und würden diesem ständig Auskunft über ihre Befindlichkeiten und Gefühlszustände geben. Eine weitere auffällige Besonderheit der Filmgrotesken sei das Spiel mit Dingen und Tieren. Diese seien nicht nur ein Randbestandteil, sondern sozusagen der Mittelpunkt der Geschichte und alle Aktionen die folgen, werden durch einen Gegenstand oder ein Tier ausgelöst und setzen somit das Chaos in Gang.²⁷

„Weist der amerikanische Slapstick-Film ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Menschen, einzelnen sie umgebenden Gegenständen und ebenso vielen Gags auf, wird sichtbar, dass die ProtagonistInnen in europäischen Filmen gerne eine gewisse Nähe zu den Dingen entwickeln, die von den Figuren besonders begehrt werden: Objekte wollen erreicht, errungen, besessen werden. Auch wenn dabei häufig das ganze Mobiliar einer Wohnung umgestellt, durcheinandergebracht oder restlos zerstört wird. Im Verhältnis der Personen zu den Dingen zeigt sich weniger eine problematische Beziehung (die sprichwörtliche „Tücke des Objekts“) als vielmehr der Wunsch, sie zu besitzen.“²⁸

Auch bei Gunning finden wir die ambivalente Beziehung zwischen den Protagonisten und verschiedensten Gegenständen beschrieben. „In all these cases the gag functions

²⁵ Gunning, T. *Mechanisms of laughter*. S. 138

²⁶ Giesen, R. *Lach-Bomben*. S. 9

²⁷ Vgl. Preschl, C. (2008). *Lachende Körper. Komikerinnen im Kino der 1910er Jahre*. Wien: Synema. S. 61

²⁸ Ebda. S. 62

by its playful inversion of the machine from a means to an end to a humorous demonstration of the way purposes go astray and produce laughter.“²⁹

Das Genre der Komödie wurde zu Beginn der Filmgeschichtsschreibung noch nicht als solches bezeichnet. Vielmehr sprach man von der Groteske, Burleske und in den USA vom Slapstick. Eine tatsächlich einheitliche Benennung gab es zur damaligen Zeit noch nicht.

„Allein die Benennung der komischen Filme in der Frühzeit des Kinos gestaltete sich sehr abwechslungsreich, Filmbranche und Filmkritik bezeichneten sie als ‚komisch‘, ‚urkomisch‘, ‚Humoreske‘, ‚humoreske Geschichte‘, ‚Spaßdrama‘, ‚Posse‘, ‚Komödie‘, ‚Lustspiel‘, ‚Groteske‘, ‚grotesker Film‘, ‚Lustspielfilm‘ oder ‚humoristische Komödie‘.“³⁰

In den verschiedenen Bezeichnungen versteckten sich zumeist auch unterschiedliche inhaltliche Färbungen. Man kann kaum behaupten, dass Komödien sich immer gleichen. In jedem Land gab es ganz unterschiedliche Prägungen. Was in Frankreich hochgeschätzt wurde, wurde in den USA beispielsweise verpönt und umgekehrt. Da sich die Komödie im Laufe der Filmgeschichte auch weiterentwickelt hat, kann man nicht sagen, dass sie zu Beginn des frühen Kinos gleich war wie zum Ende und wie bereits erwähnt auch nicht in einem Land genau wie in einem anderen.

3.2 Filmgroteske

Deshalb muss hier etwas differenzierter auf die verschiedenen Ausformungen der Komödie eingegangen werden. Die Filmgroteske ist die wohl erste Ausformung der Komödie. Sie hat sich vor allem in Europa herausgebildet, wurde aber auch in den USA bekannt, bis sie dann vom Slapstick abgelöst wurde. Der Groteske, auch Burleske genannt, wurde unterstellt eher das bürgerliche Publikum zu unterhalten. Die Themen waren durchzogen vom bürgerlichen Milieu, von sexuellen Anspielungen und eben grotesken Darstellungen. Die Filmgroteske kann fast als stereotypisiert bezeichnet werden. Sie lief zumeist nach einem bestimmten Muster ab und auch die Protagonisten waren immer nach dem gleichen Schema.

²⁹ Gunning, T. *Mechanisms of laughter*. S. 149

³⁰ Preschl, C. *Lachende Körper*. S. 55

„Ihr Held war nicht so neu und typisch als Darsteller, wie etwa die Tiere oder die Kinder es waren. Die Hauptrolle hatte nämlich der Spaßmacher, der Clown und der in der Bewegung groteske Komiker. Das sind die noch aus der Manege des Zirkus ins Theater übernommenen Urgestalten der Theatergeschichte.“³¹

Dies schreibt Bela Balász in seinem Buch *Der Film: Wesen und Werden einer neuen Kunst*. Der komische Film sei deshalb so ein Erfolg geworden, da die damaligen Möglichkeiten des Filmes, perfekt für komische Darbietungen geeignet waren.³² Da die Einstellungsgröße zu Beginn etwa dem entsprach, was man auch im Theater für ein Blickfeld hatte, eben eine Bühnenbreite, kam es dem Film sehr entgegen Akteure zu zeigen, welche nicht nur übertriebene Gesten und Mimik machten, sondern auch ihren ganzen Körper einsetzten. Die besonders stark ausgeprägte Art den Körper zu nutzen um etwas darzustellen, in diesem Fall eben etwas Komisches, war dem angemessen was das Medium Film zum damaligen Zeitpunkt bieten konnte.³³ Ein differenziertes Mienenspiel konnte vom Zuschauer kaum wahrgenommen werden, gab es doch nur eine Halbtotale um die Handlung zu zeigen. Obwohl die Stummheit des Filmes immer noch einen enormen Unterschied zur tatsächlichen Theater- oder Zirkusaufführung ausmachte, konnte die Filmkomödie genau dies zu ihrem Vorteil nutzen. Durch die sehr ausladenden Bewegungen und das Spiel mit dem Körper konnte eine Geschichte problemlos ohne Worte und Geräusche erzählt werden. Diese neuentwickelte Form des Filmes hatte sich selbst erschaffen, obwohl die Entwicklung des Mediums noch lange nicht ausgereift war.³⁴

„So wurde innerhalb der Filmkunst eine eigene Kunstgattung mit eigenem Stil geboren, noch ehe die eigenen neuen Methoden der Filmkunst und die neue Formsprache der Bilder entwickelt waren.“³⁵ Auch das Ende dieser Gattung war vereinheitlicht worden. Zum Schluss einer jeden Groteske, war nicht nur überall das Chaos ausgebrochen, zumeist schaffte es der Held bis zum Ende des Filmes von einer Menschenmasse verfolgt zu werden. „Diese von der Handlung abstrahierte Bewegung unterhielt die Zuschauer als das Wesen der Kinematographie, als die Substanz alles Lebens.“³⁶

³¹ Balász, B. (1972). *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Auflage 4. Wien: Globus Verlag. S 15

³² Vgl. Ebda. S. 16

³³ Vgl. Ebda. S. 16

³⁴ Vgl. Ebda. S. 16

³⁵ Ebda. S. 16

³⁶ Ebda. S. 16

3.3 Slapstick

Das Wort *Slapstick* stammt von der *commedia dell' arte* ab. Damit war ein Gegenstand gemeint, zumeist eine Waffe, welche beim aneinanderschlagen einen sehr lauten Knall machte. Somit konnte ein Geräusch erzeugt werden, ohne, dass sich die Personen tatsächlich verletzen mussten.

„[...] the slapstick undoubtedly gave its name to the dominant genre of silent comedy, and the knockabout vaudeville and clown acts that preceded cinema, because of the high degree of physical violence – slapping, bopping, and especially ass-kicking – that many comedians cultivated.“³⁷

Die Gewalt macht einen wichtigen Aspekt des Slapstick aus. „Violence, cruelty, ugliness, and destruction appeared in slapstick as the breeding ground for a new type of comedy.“³⁸

Bei Thomas Brandlmeier gelten Mack Sennett und Hal Roach zu den Erfindern des Slapstick.³⁹ In diesen beiden Filmemachern findet sich der Slapstick auf dem höchstmöglichen Niveau wieder. Es gibt bestimmte Eigenschaften, welche die Filme der beiden ausmachen. Sie sind zwar sehr unterschiedlich und dennoch beide an der Perfektionierung der Komödie interessiert. Weiter versuchen beide das Medium Film bis an die Grenzen zu testen und für ihre Zwecke zu verwenden.

„Mit dem Slapstick wird die Music Hall endgültig auf das Niveau des Films gebracht. Alle filmische Komik zehrt seither in einem wesentlichen Umfang von ihren Errungenschaften. Aber die Elemente der Filmgroteske, die die beiden entwickelt haben, sind darüber hinaus auch für die Filmgeschichte von bleibender Bedeutung.“⁴⁰

Bei Sennett würde eher die gebotene Filmtechnik das Besondere der Filme sein, bei Roach hingegen die diffizile Schauspieltechnik der Filmdarsteller.

Generell kann man aber sagen, dass der Slapstick verschiedene stilistische Mittel aufweist, welche in unterschiedlichem Maße in den meisten Filmen eingesetzt werden. Der Slapstick besteht aus Gags. Und was einen Gag auszeichnet um ihn möglichst wirkungsvoll zu machen beschreibt Alen Dale in seinem Werk *Comedy is a man in trouble*.

³⁷ Gunning, T. *Mechanisms of laughter*. S. 140

³⁸ Andrin, M. *Back to the „slap“*. In: Paulus, T., & King, R. (Hg.) *Slapstick Comedy*. S. 227

³⁹ Vgl. Brandlmeier, T. *Filmkomiker. Die Erretung des Grotesken*. S. 30-36

⁴⁰ Ebda. S. 30

„Thus the essence of a slapstick gag is a physical assault on, or collapse of, the hero's dignity; as a corollary, the loss of dignity by itself can result in our identifying with the victim. The mishap can be heightened by the plot – it's worse if the hero's late for his wedding than if he's just out strolling – but that's a difference of degree, not of kind.“⁴¹

Der Zuschauer wird hier oft mit Dingen konfrontiert, die er so im realen Leben niemals erleben möchte, es ist also immer dieser Widerspruch von Faszination und doch auch Abscheu vor dem Gezeigten, der die Zuschauer in die Kinos treibt. „Because slapstick plays on our fears of physical and social maladjustment, many of the typical gags slide into nightmare territory.“⁴²

4 Theorien und Konzepte von Schauspiel

In diesem Kapitel sollen nun einige zur damaligen Zeit praktizierten Schauspielkonzepte und –techniken beschrieben werden. Da der Stummfilm erst im Entstehen war und sich das Schauspiel parallel entwickelt hat, kann man nicht von einer bestimmten Technik sprechen, welche von allen Darstellern praktiziert wurde. „Es gibt also nicht eine Körpersprache, derer sich die Schauspieler der Frühzeit bedienen, sondern unterschiedliche Register, mit denen sie je nach Bedarf und abhängig von vielfältigen Faktoren arbeiten.“⁴³ Es gibt demnach so etwas wie bestimmte Normen, welche im Stummfilm Anwendung gefunden haben.

Ich werde mich in diesem Kapitel nicht nur mit der Schauspieltechnik auseinandersetzen, sondern auch mit den Gebieten welche dem Stummfilm am nächsten zu sein scheinen: der Pantomime und der Commedia dell'arte. Es soll mit Hilfe dieser Überlegungen eine Grundlage für die folgenden Filmanalysen geschaffen werden. Natürlich ist eine wirklich allgemein verwendete Technik unmöglich festzustellen, da jeder Akteur und jeder Regisseur mit einem unterschiedlichen Vorwissen zum Film gekommen ist. Einige kommen vom Theater und wieder andere vom Zirkus. Wir werden uns daher mit dem Endprodukt, den entstandenen Filmen auseinandersetzen und Schriften von Filmtheoretikern zu Rate ziehen. Auch die Verschiedenheiten der traditionellen Schauspieltechniken im Vergleich zur Praxis im Film, sollen in diesem Kapitel erörtert werden.

⁴¹ Dale, A. (2000). *Comedy is a man in trouble. Slapstick in American Movies*. S. 3

⁴² Ebda. S. 5

⁴³ Kessler, F. Lesbare Körper. In: Kessler, F., Lenk, S., & Loiperdinger, M. (Hg.) (1998). *KINtop 7. Stummes Spiel, sprechende Gesten*. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern. S. 27.

Es soll auch auf die schauspielerischen Gestaltungsmöglichkeiten der Darsteller im Stummfilm eingegangen werden, ihrem Umgang mit Gestik, Mimik und Physiognomie. Es gibt verschiedenste Möglichkeiten den Körper zum Einsatz zu bringen und viele Theorien, wie dieser Einsatz im frühen Film geschehen soll. Auch damit werde ich mich im kommenden Kapitel auseinandersetzen. Der Körper soll hier, als zentrales Element dieser Diplomarbeit, stets im Mittelpunkt der Untersuchungen stehen. Um eine möglichst umfangreiche Darstellung der um 1910 geltenden Ansprüche an den Filmschauspieler zu erhalten, werde ich mich in diesem Teil meiner Arbeit nicht nur mit Texten zur Filmkomödie beschäftigen, sondern auch mit Theorien zu Techniken für andere Genre.

Der Körper ist das Instrument eines jeden Schauspielers und daher das zentrale Element seiner Kunst. Nun gibt es die unterschiedlichsten Wege und Techniken um sich dieses Elementes zu bemächtigen. Wie wird der Körper eingesetzt um Gefühle zu zeigen und beim Zuschauer ebensolche zu erzeugen? Welche Rolle spielt der Körper innerhalb der jeweiligen Kunstform? Diesen Fragen werde ich mich im folgenden Kapitel widmen.

4.1 Unterschied Theater und Film

Es besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Schauspielen im Theater und dem beim Film meint Béla Balázs in seinem Text *Mienenspiel und Physiognomie im Film*. Dort beschreibt er, wie beim Theater alles vom geschriebenen Text und der Sprache beeinflusst wird. „Es ist immer ein doppeltes Ding, das wir auf dem Theater wahrnehmen: das Drama und seine Darstellung. Sie erscheinen uns unabhängig, in einem freien Verhältnis zueinander, immer als eine Zweiheit.“⁴⁴ Auch wenn im Theater eine Gebärde nicht so aussagekräftig ist, wie sie sein sollte ist immer noch die Sprache vorhanden, welche dem Publikum vermittelt was in diesem Moment gemeint ist.⁴⁵ Die Sprache weist allerdings genauso prägnant auf Fehler hin, auf Stellen, bei welchen die Schauspieler anders spielen, als es der Text in diesem Moment verlangen würde. Regisseure und Schauspieler können durch die richtige Behandlung und Interpretation eines Textes ihr Können unter Beweis stellen. Hier besteht die hauptsächliche Arbeit

⁴⁴ Balázs, B. Mienenspiel und Physiognomie im Film. IN: Diederichs, H. (Hg.) *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 212

⁴⁵ Vgl. Ebda. S. 212-215

darin, mit der Sprache richtig umzugehen. Für den Regisseur geht es um die Bedeutung welche im Text verborgen ist, und die Interpretation von diesem. Der Schauspieler muss sich genauestens mit der richtigen Aussprache und Betonung des Textes befassen, in der Phonetik liegt ein Hauptbestandteil seines Handwerks. Beim frühen Film gilt es mit ganz anderen Voraussetzungen umzugehen.⁴⁶ Zumeist ist kein genaues Drehbuch vorhanden, sondern nur ein ungefährrer Grundriss der Geschichte. Der Schauspieler erfährt welchen Typ er darstellen soll und muss nun seinen Körper voll und ganz auf diesen Charakter einstellen, damit jede Bewegung und jede Gefühlsregung in seinem Gesicht eben diesem entspricht.

Bei Herbert Tannenbaum heißt es noch weiter, dass die Körperkunst in einem gewissen Maß auf der Theaterbühne entbehrlich ist, jedoch beim Filmschauspieler genau daraus seine Kunst besteht.⁴⁷ „Und wenn es wahr ist, daß die Schauspielkunst in der Verlautlichung lediglich reproduzierend, in der Verkörperung selbstschöpferisch ist, dann ist der Schauspieler des Kinos ganz anders ein produktiver Künstler als der des Theaters.“⁴⁸ Das Spiel muss differenzierter angelegt sein und der Körper muss zu unterschiedlicheren Nuancen fähig sein. „Er muß die feinen und feinsten Reflexe, die die Seele und ihre Stimmungen in Miene und Geste hervorruft, durch bewußte, suggestive Körperkunst dartun.“⁴⁹

Auch bei Walter Thielemann findet man den Unterschied zwischen Film und Theater in der Sprache. Beim Theater werden die Charaktere durch die Sprache gezeichnet. Hier definieren sich die Personen aufgrund des gesprochenen Wortes. Aus dem Text erfährt man Dinge über die Personen und es entsteht ein bestimmter Charakter. Beim Film hingegen kann nur mit Bildern ein Charakter erschaffen werden. Durch die Ausstattung und die Bewegung entsteht eine Handlung und erst durch die Handlung erfährt man etwas über den Charakter der gezeigten Personen.⁵⁰

„Die Kinokunst ist die komprimierteste aller Künste, weil sie nur zum Auge spricht. Sie ist eine Bildkunst, aber ihre Bilder lassen keine Zeit zur ruhigen Betrachtung und beanspruchen schnellstes Erfassen. Ihr erstes Erfordernis ist Deutlichkeit; ihr bester Effekt ist rasche Abwicklung. Einer der markantesten Unterschiede zwischen dem Wort- und dem Kinodrama ist die ungeheure Konzentration und Gedrungenheit der kinematografischen Handlung. Da dem

⁴⁶ Vgl. Balázs, B. *Mienenspiel und Physiognomie im Film*. S. 212-215

⁴⁷ Vgl. Tannenbaum, H. Lichtspielbühne und Theaterbühne. IN: Diederichs, H. (Hg.) *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 168

⁴⁸ Ebda. S. 169

⁴⁹ Ebda. S. 169

⁵⁰ Vgl. Thielemann, W. Die Mimik der Kinoschauspieler. IN: Diederichs, H. (Hg.) (2004). *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 180-181

Kinodrama das Wort fehlt, ist die ununterbrochene Veränderung im Raume und das fortwährende Bewegen der Schauspieler die erste und wichtigste Bedingung.“⁵¹

Bei Thielemann bedeutet das Fehlen der Sprache beim Film aber keineswegs, dass es sich deshalb um eine minderwertige Kunstform handelt; ganz im Gegenteil. Für ihn ist dies nur eine Unterscheidungsmöglichkeit. Da der Kinoschauspieler seinen Charakter nur über die Mimik und Pantomime zum Ausdruck bringen kann, besteht darin seine Kunst.⁵² Auch bei Thielemann finden wir eine Auseinandersetzung mit der richtigen Technik für den Kinoschauspieler. Wie sich schon zahlreiche Theatertheoretiker mit dieser Frage beschäftigt haben, so gibt es eine Vielzahl an Filmwissenschaftlern die sich mit dieser Frage beschäftigt haben zumeist an diese gestellten Fragen anknüpfen. Spricht man erst dann von wahrer Schauspielkunst, wenn der Schauspieler nicht nur nachahmt und imitiert, sondern in seinem Inneren tatsächlich nachempfindet? Auch beim Kinoschauspieler ist man sich nicht einig über diese Frage.

„Wer Menschen darstellen will, soll uns ihr Inneres glaubhaft machen. Nicht die bloße, durch Übung zu erlernende Fähigkeit der Nachahmung in Gebärde, Ton, Bewegungen und Maske, sondern die überzeugende Wahrheit in der Ausmalung der Seelenzustände macht den Künstler aus.“⁵³

So heißt es bei Thielemann. Bei ihm muss der Filmschauspieler diese Seelenzustände in sich selbst wiederfinden und darstellen können, da nur so beim Zuschauer ebenfalls ein echtes Gefühl erzeugt werden kann. „Schmerz und Freude, Liebe und Haß, Zorn und Verzweiflung müssen aus dem mitbewegten eigenen Innern des Künstlers quellen, und alle Empfindungen und Bewegungen des darzustellenden Seelenlebens einen Anteil an seinem eigenen Schmerz besitzen.“⁵⁴

Bei Urban Gad bewegen wir uns in noch eine weitere Komponente des Unterschiedes zwischen Theater und Film. „Da der Film die Kunst des Augenblicks ist, stellt er dadurch an seine Darsteller besondere Forderungen, die auf gewisse Weise die Forderungen der Bühne übertreffen.“⁵⁵ Im Theater muss der Schauspieler seine Rolle genauestens erarbeiten. Über einen langen Zeitraum erlernt er jede Schattierung und jede Geste seines Charakters, um diesen dann immer wieder in zahlreichen

⁵¹ Thielemann, W. Die Mimik der Kinoschauspieler. S. 182

⁵² Vgl. Ebda. S. 183

⁵³ Ebda. S. 182

⁵⁴ Ebda. S. 183

⁵⁵ Gad, U. Schauspielkunst im Film. IN: Diederichs, H. (Hg.) (2004). *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 206

Aufführungen genauso wieder abrufen und darstellen zu können.⁵⁶ Ganz anders beim Film:

„Das hastige, fast plötzliche Entstehen des Films macht diese Methode im Atelier unmöglich; das Tempo und die oft sehr äußerliche Handlung führen häufig zu einer oberflächlichen Allgemeinheit der Charakterzeichnung, und die kurzen, knappen Proben vergrößern diese Gefahr noch. Hier kommt es darauf an, daß die Künstler ihren großen Beitrag zur Belebung der Arbeit geben.“⁵⁷

Der Filmschauspieler hat nicht die Möglichkeit über einen sehr langen Zeitraum alle möglichen Bewegungen und Gefühlsregungen seiner Figur genauestens einzustudieren. Er ist vielmehr auf Improvisation und ein Eintauchen in den aktuellen Gefühlszustand seiner Figur angewiesen. Für Urban Gad ersetzen viele Bühnenschauspieler das tatsächliche Empfinden durch angelernte Routine. Beim Film hingegen wird eine Szene durchgespielt und danach nicht wieder wiederholt, da ja alles festgehalten werden kann. Die Schauspieler können sich somit viel intensiver auf ihre Gefühle einlassen und diese ausdrücken, da sie sich nicht immer wieder erneut diesen Gefühlen aussetzen müssen.⁵⁸ Wie wir sehen, geht Gad in diesem Fall davon aus, dass die einzig wahre Schauspieltechnik die des tatsächlich inneren Empfindens ist. Er übt in seinem Text immer wieder Kritik an dem bloßen Abrufen einer Technik und einstudierter Emotionen. Nur wenn der Schauspieler wahrhaft in sich empfindet kann bei ihm von Kunst gesprochen werden.

Ganz anders äußert sich beispielsweise Diderot in seinem *Paradox über den Schauspieler* über diese Technik. Er fordert genau das Gegenteil. Der Schauspieler soll alle äußeren Eigenschaften eines Charakters oder auch einer Emotion einstudieren und sich diese so perfekt aneignen, dass sie jederzeit abrufbar sind. Dies soll vollkommen losgelöst von der inneren Emotion geschehen.⁵⁹ Diderot sieht die Problematik darin, dass ein Schauspieler nicht in der Lage ist, jeden Abend aufs Neue, dieselbe Emotion zu empfinden und daher seine Kunst immer abgeschwächer werden würde. Nur wenn das Dargestellte nicht auf echter Emotion basiert kann eine wiederholbare Qualität garantiert werden.⁶⁰

⁵⁶ Vgl. Gad, U. Schauspielkunst im Film. S. 206-207

⁵⁷ Ebda. S. 207

⁵⁸ Vgl. Ebda. S. 206-207

⁵⁹ Vgl. Diderot, D. (1967) *Ästhetische Schriften*. Hg. F. Bassenge. 2. Bd. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag. S. 484

⁶⁰ Vgl. Ebda. S. 484

Nicht nur die Sprache sondern auch die Stille ist bei Gad ein wesentlicher Teil des Schauspiels im Film. Erst wenn man als Zuschauer die Reaktion des Zuhörers im Film sieht, kann das vermeintlich Gesprochene glaubhaft gemacht werden. „Die Fähigkeit, klar und ausdrucksvoll zu sprechen und angespannt und teilnehmend zu lauschen, ist also eine Hauptbedingung, wenn man ein guter Filmschauspieler sein will.“⁶¹

4.2 Commedia dell'arte

Unter der *Commedia dell'arte* versteht man heute, gemeinhin, die italienische Improvisationskomödie. Da ich hier keinen geschichtlichen Überblick dieser Komödienform geben möchte, sondern lediglich die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zum Stummfilm sichtbar machen will, werde ich hier nicht auf die Entstehungsgeschichte und Entwicklung dieser eingehen. Es sei hier nur gesagt, dass es sich um eine Form der Komödie handelt, welche sich in Italien herausgebildet hat und ganz besondere Spezifika aufweist. So sind wir gleich bei einem der deutlichsten Unterschiede angelangt und auch bei einer Gemeinsamkeit. Die Figuren und ihre Masken. In der *Commedia* haben verschiedene Figuren eine jeweils spezifisch zum jeweiligen Typ gehörende Maske. Diese Figuren haben immer einen bestimmten Charakter, innerhalb dessen sie sich auf der Bühne bewegen und in bestimmter Art agieren. Auch im Stummfilm gibt es stereotype Rollenmodelle. Viele Stummfilmstars haben sich ihre ganz eigene Figur erschaffen (Bsp.: Max Linder). In vielen Stummfilmkomödien sind ähnliche Charaktere vorhanden, welche zwar ohne Maske spielen, aber dennoch eine bestimmte metaphysische Maske tragen, indem sie ihre Rolle immer gleich spielen. Die Charaktere der Stummfilmkomödie sind genormt, wenn man so will. Es gibt natürlich eine Vielzahl von Ausnahmen. Aber die sehr schnell und viel produzierten Stummfilmkomödien, haben je nach Regisseur und Darsteller, ihrem eigens erfundenen Modell entsprochen und sind immer wieder ähnlich abgefilmt worden.

Auch der Aspekt der Improvisation schafft es eine Brücke zum Stummfilm zu schlagen. Auch wenn es oft auch detaillierte Skripten gegeben hat, so sind doch eine Vielzahl an Filmen mithilfe der Improvisation entstanden. Da kein Ton mitaufgenommen wurde, kam es weder auf das genaue Aufsagen eines Textes an, noch auf absolut identische

⁶¹ Gad, U. Schauspielkunst im Film. S. 209

Bewegungen zu diesem. Da zu Beginn nur mit einer Einstellung gedreht wurde war es auch nicht wichtig, ob man für jede Einstellung das exakt gleiche an der gleichen Stelle tut, wie es heutzutage beim Film notwendig ist. Die Akteure, gerade bei der Komödie, mit ihren Slapsticks und grotesken Darstellungen hatten oft eine große Freiheit beim Spielen.

Eine weitere Gemeinsamkeit ist der Inhalt. Auch wenn sich diese Schwerpunkte im Laufe der *Commedia* Tradition verändert haben. Thomas Brandlmeier bemerkt in seinem Buch *Filmkomiker* wie sich die Einflüsse der *commedia dell'arte* in der englischen Music Hall wiedergefunden haben. „Es ist die alte *commedia*, noch vor Gozzi und Goldoni, die hier wirksam ist, die später als zu plump und vulgär abgetan wurde. Es ist die *commedia*, die respektlos die sozialen Konflikte der frühbürgerlichen Gesellschaft personalisiert.“⁶² Zumeist wurden ganz menschliche Beziehungen und Konflikte im bürgerlichen Milieu dargestellt. Oft hatten diese Geschichten tatsächlich sozialkritische Hintergründe und ließen einen Raum für Interpretation offen. Im Stummfilm wird auch immer wieder Kritik an unterschiedlichen Dingen geübt; ob es sich dabei nun um die neuesten Modeerscheinungen oder neue technische Errungenschaften handelt.

Bei der *Commedia* musste der Rollentyp durch seine gesamte Körperhaltung und seine Gebärden ausgedrückt werden, wurde das Gesicht doch von einer Maske verdeckt. Der Schauspieler ist gezwungen eine bestimmte körperliche Haltung einzunehmen und diese auch das ganze Stück über beizubehalten. Der Körper dient auch in der *Commedia* als eigentlicher Träger und Darsteller der Geschichte. Erst durch die richtige Körpersprache und Körperhaltung konnte die Handlung glaubhaft vermittelt werden.⁶³ Ohne die Technik zu beherrschen wäre es unmöglich zu improvisieren, da der Körper immer sofort dem Schauspieler folgen muss, weiß dieser oft nicht, was im nächsten Augenblick geschieht. Die körperlichen Voraussetzungen seien aber nicht die einzigen welche erfüllt sein müssen. „Auf diesen Techniken stehen zwei Säulen: die Bewegungsschwerpunkte, Köperschwerpunkte und Haltungen zum einen, sowie der emotionsbestimmte Gestus des Körpers, Solarplexus genannt, zum anderen.“⁶⁴ Demnach muss nicht nur die äußere Haltung, sondern auch die innere

⁶² Brandlmeier, T. *Filmkomiker*. S. 15

⁶³ Vgl. Müller, W. (2005). *Körpertheater und Commedia dell'arte. Eine Einführung für Schauspieler, Laienspieler und Jugendgruppen*. Auflage 2. Donauwörth: Auer Verlag. S. 9

⁶⁴ Ebda. S. 9

Haltung, vorhanden sein. Auch der „emotionsbestimmte Gestus“⁶⁵ muss der Figur entsprechend programmiert sein.

Abschließend ist hier zu sagen, dass die *Commedia dell'arte* starke Einflüsse auf die verschiedensten Formen der Komödie hat und somit auch auf den Stummfilm. Die Darsteller des Stummfilms waren oft darauf angewiesen zu improvisieren und im richtigen Moment die richtigen Bewegungen und Ausdrücke abrufen zu können. Dies ist sicher einer der zentralsten Gemeinsamkeiten dieser Techniken. Auch der Stummfilm-Darsteller musste über seinen Körper jederzeit in der Lage sein, seinen Rollencharakter darzustellen, ohne sich einer verbalen Sprache bedienen zu können.

4.3 Pantomime

„Pantomime ist stumme Kommunikation – Sprechen ohne Worte.“⁶⁶ Genau diese Definition stellt die Parallele zwischen dem Stummfilm und der Pantomime her. Der Stummfilm muss eine Geschichte vollkommen ohne Worte erzählen können. Er muss sich demnach von der verbalen Sprache trennen und sich einer bildhaften Sprache bedienen. Bei Jean Soubeyran ist diese eigene Sprache der Pantomime wie folgt beschrieben:

„Auch der Vortrag des Mimen baut sich in Perioden, Sätzen und Satzgliedern auf, die sich harmonisch aneinanderfügen müssen, um nicht Gefahr zu laufen, unverständlich zu werden. Wie der gesprochene Vortrag hat auch der pantomimische Vortrag seine Atmung und seine Pausen; wie der geschriebene Vortrag hat auch er seine Punkte und Kommas, seine Doppelpunkte, Fragezeichen oder Ausrufezeichen. Jedes Satzglied dieses Vortrages muß als ein Ganzes in sich und in seiner Beziehung zu den anderen Satzgliedern verständlich sein. Jeder Satz wiederum muß in sich und in seiner Beziehung zu dem gesamten Vortrag verständlich sein“

Die Pantomime spricht mit der Körpersprache und nicht mit der verbalen Sprache. Im Stummfilm kann die verbale Sprache zwar nicht zur Gänze ignoriert werden, aber dennoch muss auch hier der Körper für die Erzählung der Geschichte sorgen. Wenn es um Körpersprache geht, setzt dies immer voraus, dass der Mensch unter vollem Besitz seiner physischen und psychischen Mittel ist. Der Körper, muss der Person stets folgen und das ausführen, was auch immer er tun will.⁶⁷ Dies ist die

⁶⁵ Müller, W. (2005). *Körpertheater und Commedia dell'arte*. S. 9

⁶⁶ Hamblin, K. (1979). *Pantomime. Spiel mit deiner Fantasie*. Soyn: Ahorn Verlag. S. 13

⁶⁷ Vgl. Ebda. S. 13

Grundvoraussetzung, erst dann kann man mit Pantomime beginnen. Da es sich hierbei oft um winzig kleine Nuancen handelt, muss der Mensch ganz besonders darauf trainiert sein, eben alle ihm zur Verfügung stehenden Muskeln und Körperteile bewegen und steuern zu können. Der Mime muss allein über seinen Körper alle Information transportieren können.⁶⁸ „Er muß darum vor allem im Besitz aller physischen Mittel seines Werkzeuges sein, muß es durch Analyse kennen, es durch Gymnastik gelenkig machen, es durch die ersten Übungen des klassischen Tanzes, die zu seinem täglichen Training gehören, disziplinieren.“⁶⁹

Bei Samy Molcho zeigt der Moment den wir bei einer Pantomime sehen immer gleichzeitig „Vergangenheit, Gegenwart und den ersten Schritt in die Zukunft. Die Pantomime nutzt diese Erkenntnis und baut sie aus. Sie überwindet die Grenzen dessen, was mit Ohren zu hören ist, sie überspringt die Grenzen der Zeit, und sie durchbricht die Grenzen des Realen, indem sie ins Übersinnliche vorstößt.“⁷⁰ Samy Molcho beschreibt hier wie die Pantomime ihre eigene Realität erschaffen kann. So können in unseren Köpfen jederzeit Barrieren bestehen, oder auch psychische Grenzen, welchen wir uns unterlegen fühlen. Die Pantomime bringt diese Grenzen auf die Bühne, in einem Augenblick scheint eine Wand noch zu existieren und im nächsten ist diese Grenze plötzlich wie durch Zauberhand aufgehoben, als hätte sie nie wirklich existiert.⁷¹ „Der Pantomime kann durch Wände hindurchgehen. Und indem er die physischen Grenzen aufhebt, verleiht er der geistigen Symbolik seiner Kunst einen höheren Wert. Nur die Beziehung, die er zu den Dingen einnimmt, macht sie zum Abstraktum oder zum Gegenstand.“⁷² Wenn es um die Darstellung von verschiedenen Charakteren geht, so hat der Pantomime eine ganz andere Möglichkeit als der Schauspieler. Der Schauspieler bedient sich verschiedener äußerer Mittel, der Pantomime hingegen muss die Unterschiede so stark in sich zeigen, dass er nacheinander von einem zum nächsten wechseln kann, ohne unglaublich zu wirken. Er vereint somit alle in sich.⁷³

Nun kann man die Pantomime, die mit all ihren Mitteln, der wortlosen Sprache, Geschichten, Charaktere und Gegenstände aus dem Nichts erschaffen kann, nicht vollkommen mit dem Spielen im Stummfilm vergleichen. Die Pantomime ist, laut Béla

⁶⁸ Vgl. Hamblin, K. *Pantomime*. S. 13

⁶⁹ Ebda. S. 13

⁷⁰ Molcho, S. (1988). *Magie der Stille. Mein Leben als Pantomime*. München: Mosaik Verlag. S. 152

⁷¹ Vgl. Ebda. S. 152

⁷² Ebda. S. 152

⁷³ Vgl. Ebda. S. 153

Balász, insofern anders, da sie nicht auf den Ton verzichten muss, sondern genau dies beabsichtigt. Die Pantomime lebt genau von dieser Abwesenheit des Tons, nämlich von der Stille. Die Pantomime versucht nicht den Ton zu ersetzen. Er war nie Ziel ihrer Praxis.⁷⁴ „Denn die Pantomime ist nicht nur für das Ohr, sondern auch für das Auge stumm. Denn die Pantomime ist nicht nur eine schweigende Kunst, sondern die Kunst der Stille schlechthin, die das ausdrückt, was aus den Tiefen des Schweigens emporsteigt.“⁷⁵ Er beschreibt daher ein grundlegendes Problem des Stummfilms. Es war keine Lösung die Personen im Bild einfach schweigen zu lassen und sie wie Pantomimen spielen zu lassen. Wenn Menschen in Filmen zu sehen sind, würde der Zuschauer immer davon ausgehen, dass das Schweigen ein Charakterzug der dargestellten Personen sei und nicht eine Eigenschaft dieser Kunstform.⁷⁶ Daher müssten im Stummfilm die Personen so gesprächig wie im normalen Leben erscheinen und nicht wie bei der Pantomime ihr Schweigen zelebrieren. Der Filmschauspieler sollte eigentlich dazu in der Lage sein, den Zuschauer vergessen zu machen, dass er nicht spricht ohne ihn wie bei der Pantomime, fast mit Absicht darauf hinzuweisen.

4.4 Physiognomie, Gestik und Mimik

Die Mimik, die Gestik und die Physiognomie sind die entscheidenden Bestandteile dessen, was wir beim Schauspieler als Teil seiner Kunst bezeichnen würden. Vielleicht ist hier das Wort Kunst nicht ganz zutreffend und es ist vielmehr die Technik welche ihn seine Kunst ausüben lässt; es sind die Werkzeuge, die ihm zur Verfügung stehen. Der Schauspieler ist vollkommen auf seinen Körper angewiesen. Er muss die Fähigkeit besitzen sein Inneres in seinem Äußeren sichtbar machen zu können, oder vielmehr das Innere seiner Figur im Äußeren darzustellen um dem Zuschauer den Eindruck zu vermitteln eben diese Figur zu sein und eben diese Empfindungen tatsächlich zu fühlen. „Der Körper des Schauspielers ist im frühen Stummfilm ein zentrales Moment, seine Lesbarkeit konstituiert sich auf verschiedenen Ebenen: physiognomische Stereotypen, kodifizierte Ausdrucksgebärden und –posen, hinweisende und

⁷⁴ Vgl. Balász, B. (1972). *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Auflage 4. Wien: Globus Verlag. S. 60

⁷⁵ Ebda. S. 60

⁷⁶ Vgl. Ebda. S. 61

nachahmende Gesten sowie letztlich das ganze Feld des körperlichen Handelns.“⁷⁷ Dies schreibt Frank Kessler in seinem Text *Lesbare Körper*.

Um etwas ablesen zu können müssen allerdings verschiedene Voraussetzungen erfüllt sein. „Gestik und Mimik, Posen und Attitüden, Ausdrucksgebärde und pantomimisches Spiel: Der Zuschauer des stummen Films muß den Körper des Schauspielers regelrecht ‚entziffern‘, will er dem Geschehen auf der Leinwand folgen.“⁷⁸ Dafür muss der richtige soziokulturelle Hintergrund gegeben sein. Um diese Lesbarkeit zu gewährleisten wurden oft immer wiederkehrende ähnliche Charaktere typisiert und dargestellt. Durch diese Typisierung wurde es dem Publikum erleichtert die Charaktere zu verstehen und richtig einordnen zu können. „Typisierungen auf der Grundlage kultureller, sozialer, ethnischer oder ideologischer Stereotypen – man könnte auch sagen: Vorurteile – durchziehen die gesamte Filmgeschichte.“⁷⁹ Im frühen Film wurde oft mit solchen „Stereotypen“ gearbeitet. Ohne Sprache und ohne Worte musste man erfinderisch sein und die Handlung und ihre Typen auf eine einfache und doch verständliche Weise dem Publikum begreifbar machen.

„Der physiognomische Blick wird hier also mit einer Art soziokultureller Semiotik verbunden, die ihn stützen und differenzieren kann. Als heuristisches Prinzip liegt eine derartige Kombination von Merkmalen vielen Formen der gegenseitigen Einschätzung von Menschen mehr oder weniger unwillkürlich zugrunde. Genau darum kann sie auch, unter umgekehrten Vorzeichen, bei der Konstruktion fiktionaler Charaktere besonders wirksam eingesetzt werden.“⁸⁰

Unter Physiognomie versteht man allgemein, durch äußere Merkmale Rückschlüsse auf den Charakter eines Menschen ziehen zu können. Die Physiognomik wiederum beschäftigt sich mit dieser Form der Lesbarkeit des Menschen. In den Gesichtszügen und den ganz banalen Formen des Gesichtes lesen zu können und dadurch auf einen inneren Zustand schließen zu können.

„Die Grundidee der rationalen Physiognomik bildet der Parallelismus zwischen Geist und Körper.“⁸¹ Die Physiognomik befasst sich mit der Erfassung des Charakters eines Menschen aufgrund seiner äußeren Merkmale. Mit Physiognomie ist hier die äußere Gestalt des Menschen gemeint und mit Physiognomik der Versuch „den menschlichen Charakter typologisch zu erfassen“⁸². Die Physiognomik ist demnach eine Schule für

⁷⁷ Kessler, F. *Lesbare Körper*. S. 26

⁷⁸ Ebda. S. 15

⁷⁹ Ebda. S. 16

⁸⁰ Ebda. S. 16

⁸¹ Kassner, R. (1951). *Physiognomik*. Wiesbaden: Insel Verlag. S. 20

⁸² Butt-kuss, R. (1956). *Physiognomik*. München: Ernst Reinhardt Verlag. S. 9

die Einschätzung und Ergründung des Charakters eines Menschen. Auch hier wird mit der Typologisierung gearbeitet und Stereotypen werden angelegt. Auf dieser Grundlage können dann erst die Untersuchungen vorgenommen werden. Für den Schauspieler kommt nun jedoch nicht so sehr die Physiognomik zu tragen, als vielmehr die Physiognomie. Da in den Köpfen der Menschen gewisse Stereotypen und Generalisierungen gespeichert sind, kann sich der Stummfilmschauspieler dies zunutze machen. Wenn er seinen darzustellenden Charakter studiert und die typologischen Merkmale auch im Äußeren findet und sich diese mit Hilfe von Masken und Schminke aneignet, kann er beim Publikum eine automatisch generierte Verknüpfung zum dargestellten Typus erzeugen.

„Insoweit man beim frühen Kino von einem systematischen Einsatz physiognomischer Merkmale reden kann, betrifft dies, durch den meist relativ großen Abstand zur Kamera bedingt, meist nicht so sehr die Gesichtszüge des Schauspielers selbst, als vielmehr deren Herausarbeitung bzw. bewußte Gestaltung durch Schminke. Dies gilt vor allem für die komischen Filme, in denen die Betonung oder gar karikaturhafte Übertreibung bei der Typisierung von Figuren eine überaus gängige Praxis ist.“⁸³

Manchmal dient die Physiognomie auch vielmehr dazu, die richtige Position des Charakters innerhalb der Handlung zu vermitteln, als den tatsächlichen Charakter der Figur zu zeigen.⁸⁴ Da die Stummfilme zu Beginn keine lange Spielzeit hatten, musste es dem Publikum so einfach wie möglich gemacht werden, um schnell die Charaktere und ihre Beziehung zueinander verorten zu können.

Durch die Einführung der Großaufnahme, ist es den Zuschauern plötzlich möglich in einen „stummen Monolog“⁸⁵ des Schauspielers einzutreten. So beschreibt Béla Balász das Aufkommen einer neuen Dimension für das Publikum. Die Physiognomie.⁸⁶ Mit der neuen Dimension ist hier gemeint, eben nicht mehr bloß ein Gesicht, sondern die Gefühle und Regungen, die sich hinter eben diesem verbergen, wahrnehmen zu können. Es ist keine bloße Geste mehr oder eine Bewegung des Mundes und der Augen, sondern es ist die Bedeutung dessen. Man hat das Gefühl mit diesem Menschen in Kontakt zu treten und ganz persönlich von der Person ihre intimsten Gefühle oder momentanen Empfindungen sehen zu dürfen.⁸⁷ Somit ist dem Filmschauspieler möglich das Publikum noch persönlicher anzusprechen und in die

⁸³ Kessler, F. *Lachende Körper*. S. 21

⁸⁴ Vgl. Ebda. S. 22

⁸⁵ Balász, B. *Der Film*. S. 53

⁸⁶ Vgl. Ebda. S. 53

⁸⁷ Vgl. Ebda. S. 53

aktuelle Gefühlswelt der Figur hineinzuziehen. Auch durch die Loslösung vom Raum entsteht für den Betrachter keine Verwirrung. Das Gesicht und vor allem dessen Ausdruck wahrzunehmen, kann ohne Raum stattfinden. „Gefühle, Stimmungen, Absichten, Gedanken sind keine räumlichen Dinge, mögen sie auch hundertmal durch räumliche Zeichen angedeutet werden.“⁸⁸ Dies bedeutet, dass der Raum plötzlich nicht mehr im Vordergrund steht. Bisweilen wurde dem Zuschauenden eine Halbtotale gezeigt, ein Raum, in welchem sich die Protagonisten gezeigt haben. Nun treten wir aus der räumlichen Ebene hinaus und hinein in die innere Ebene des Charakters, welchen wir sehen. Der Raum verliert damit für uns an Bedeutung und die innere Welt der Menschen wird für uns offenbart und zugänglich: ein neuer Raum wird geschaffen.

Bei Frank Kessler finden wir Überlegungen zur Unterscheidung von Mimik und Gestik. Er bezieht sich hier auf einen Text von Helmuth Plessner⁸⁹. Hier ist gemeint, dass die Mimik und auch die Physiognomie etwas widerspiegelt was in einem Menschen vorgeht und die Gestik im Gegenzug dazu ein Mittel des Ausdruckes ist und mit ihr etwas gemeint wird. „Der gestische Ausdruck unterscheidet sich nach dieser Definition dadurch vom mimischen, daß ihm eine kommunikative Intention zugrundeliegt.“⁹⁰ Die Gestik wird in den verschiedenen Schauspieltheorien in unterschiedlichster Weise erklärt und als Begriff verwendet. „Er [der Begriff Gestik] umfaßt zeichenhafte, kommunikative Gebärden ebenso wie handlungsbedingte Bewegungen und Gefühlsäußerungen, die über kodifizierte Darstellungsweisen vermittelt werden.“⁹¹

Im Stummfilm werden ganz bestimmte, und auch oft standardisierte, Posen und Gesten verwendet um Gefühlsäußerungen darzustellen. In der Komödie werden diese Posen und Gesten dann noch expressiver dargestellt um durch die Übertreibung einen komischen Effekt zu erzeugen. Die Gestik wird hier demnach, nicht mehr als Mittel genutzt, um dem Publikum die Gefühlszustände der Charaktere zu erklären und begreiflich zu machen, sondern um Komik zu erzeugen. Der Handlungsstrang verfolgt deshalb oft nur den einen Zweck, den Protagonisten oder die Protagonistin in eine Situation zu bringen, in welcher sie verschiedenste Gefühle durchleben muss. Das Durchleben in einer übertriebenen Form, führt dann zum gewünschten komischen Moment und bringt die Zuschauer zum Lachen. Vor allem da der Zuschauer, das

⁸⁸ Balász, B. *Der Film*. S. 53

⁸⁹ Anmerkung: Helmut Plessner, *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*.

⁹⁰ Kessler, F. *Lachende Körper* S. 20

⁹¹ Ebda. S. 20

Gefühl sehen und verstehen kann und er die gezeigten Gefühle, zwar in einer anderen Form, aber trotzdem auch schon einmal erlebt hat, entsteht ein Verständnis der Situation und macht das Komische erst möglich.

„Die Definition der Geste allgemein ist überaus vage, da man einerseits [...] die kommunikative Intention als Ausgangspunkt einer Definition nehmen kann, andererseits aber, in einem weiteren Sinn, sich jede Art körperlichen Handelns als Gestus verstehen läßt.“⁹² Hier findet im frühen Film nun eine Art Vermischung statt. Die Gestik wird einerseits kommunikativ verwendet um dem Publikum die inneren Zustände darzustellen und andererseits wird die Geste auch ganz bewusst als Adressierungsmöglichkeit eingesetzt. Im Stummfilm wird, vor allem zu Beginn, in Komödien noch länger, die Geste des Zeigens verwendet. Die Geste wird hier zur direkten Adressierung des Publikums eingesetzt. Diese Art der Geste war bald in den dramatischen Filmen, mit ihrem Drang nach Natürlichkeit, verboten, aber in komischen Filmen hat sie sich noch lange gehalten.⁹³ Teilweise wurde diese Zeigegeste wie auf einer Theaterbühne verwendet um den Zuschauer auf einen Trick aufmerksam zu machen, manchmal aber auch um ihn an etwas ganz Privatem teilhaben zu lassen und nur seinen Blick zu lenken.⁹⁴

Jeder Filmwissenschaftler hat ganz bestimmte Vorstellungen davon in welchem Maße und in welcher Form Gesten tatsächlich funktionieren. Generell hört man jedoch heraus, dass es allen um eine gewisse Natürlichkeit beim Spiel geht. Bei Thielemann heißt es:

„Das Kinodrama soll lebenswahr sein, es muß uns die Bewegungen der handelnden Personen so vor Augen führen, daß wir glauben, ein Stück Leben spielt sich auf der Leinwand vor unseren Augen ab. Wir verlangen vom Kinoschauspieler, daß er die Saiten seines Innern so lebhaft in Schwingung versetzt, daß wir mitempfinden können. Es muß die zur Natur zurückgekehrte Darstellungskunst sein, die wir vom Künstler fordern.“⁹⁵

Urban Gad beschreibt in seinem Text, wie die Geste richtig eingesetzt werden kann. Da es sich im frühen Kino um Filme ohne Sprache handelt, muss die Gestik einen Teil dieser übernehmen. Hier sei eine „diskrete Übertreibung“⁹⁶ angebracht. Eine Geste darf im Film durchaus etwas größer angelegt sein, als es in der Realität der Fall wäre.

⁹² Kessler, F. *Lesbare Körper* S. 25

⁹³ Vgl. Ebda. S. 25

⁹⁴ Vgl. Ebda. S. 25-26

⁹⁵ Thielemann, W. *Die Mimik der Kinoschauspieler*. S. 184

⁹⁶ Gad, U. *Schauspielkunst im Film*. S. 209

Sie soll den Dialog, welchen der Zuschauer schließlich nicht hören kann, unterstützen und das (Nicht)-Gesagte sagen. Jedoch darf auch nicht maßlos übertrieben werden, in diesem Zusammenhang ist damit aber nicht unbedingt die Größe der Gesten, sondern die Anzahl dieser gemeint.⁹⁷ Der Filmschauspieler sollte seine Figur in einem Maße erarbeiten, indem er sich nicht nur dessen Gesten aneignet, sondern ebenso den richtigen Gang einstudiert. In Urban Gads Text hört man auch wiederholt die Forderung nach natürlichem Spiel. Für ihn übertreiben Theaterschauspieler und Pantomimen häufig sehr stark und nehmen so dem Film seine Natürlichkeit. „Doch enthüllt der Film jeden Versuch von Gefühlsfälschung, verrät schonungslos leere Routine, die echte, persönliche Ergriffenheit verdecken soll.“⁹⁸

4.5 Theorien und Konzepte zum Körper

Wenn man von Schauspieltechnik spricht, handelt es sich immer um eine Technik die der Schauspieler an sich selbst und an seinem Körper anwenden muss. In vielen Techniken ist eine Grundvoraussetzung den Körper so zu trainieren, dass der Schauspieler jeden von ihm gewünschten Befehl, mit seinem Körper, ausführen kann. Das heißt der Körper muss ganz speziell trainiert sein, um stets richtig eingesetzt werden zu können.

„Dem Film stehen als Darstellungsmaterial nur Körper und körperliche Vorgänge zur Verfügung. Aber mit diesen lassen sich seelische Vorgänge darstellen.“⁹⁹ Dies liest man bei Rudolf Arnheim in seinem Buch *Film als Kunst*. Arnheim schreibt darüber, wie die natürliche Mimik der Menschen im Film nicht ausreichen würde, da die Menschen nicht geübt darin sind diese „natürliche Mimik“ wirklich zu verstehen.¹⁰⁰ „Sie ist nämlich höchst uneindeutig, ungradlinig, unverständlich, individuell und dazu bei vielen Menschen außerordentlich sparsam, monoton, auf ganz wenige Muskelbewegungen beschränkt.“¹⁰¹ Der Film verlangt nach mehr, er muss in der Lage sein sehr präzise Gefühlszustände darstellen zu können, da keine Sprache vorhanden ist, um etwas zu erklären, was man nicht sehen kann. Im natürlichen Leben kann die Mimik oft sehr widersprüchlich sein und etwas ausdrücken, was gar nicht so gemeint ist. Bei vielen

⁹⁷ Vgl. Gad, U. Schauspielkunst im Film. S. 209

⁹⁸ Ebda. S. 211

⁹⁹ Arnheim, R. (1979). Film als Kunst. Frankfurt am Main: Fischer. S. 172

¹⁰⁰ Vgl. Ebda. S. 173

¹⁰¹ Ebda. S. 173

Gemütszuständen fällt es besonders schwer diese voneinander zu unterscheiden, deshalb ist es für Arnheim im Stummfilm notwendig alles etwas übertriebener darzustellen, als im alltäglichen Leben.¹⁰² „Da aber in einem guten Kunstwerk alles deutlich sein muß – (soll Undeutlichkeit gegeben werden, so muß es deutliche Undeutlichkeit sein!) – braucht man für den Film eindeutige Mimik.“¹⁰³ Der Schauspieler soll nun also in der Lage sein, jederzeit über einen sehr deutlichen Ausdruck verfügen zu können. Dies bedeutet viel Übung und Training. Er muss dazu fähig sein, seinen gesamten Körper auf einen bestimmten Zustand oder einen Typ zu programmieren. Jeder Zug seines Gesichtes und jede Handbewegung muss den Charakter oder die bestimmte Gefühlsregung zeigen – in einer Deutlichkeit, die keine Missverständnisse zulässt.

„Was für den Ausdruck von seelischen Momentzuständen gilt, trifft natürlich ebenso auf die Darstellung des ‚Charakters‘ zu. Der Schauspieler muß in Maske und Spiel seine Figur zu letzter Eindeutigkeit abschleifen. Er ist Teil des Kunstwerkes und übt seine Funktion nur dann befriedigend aus, wenn seine Struktur so durchgebildet ist wie die einer gut komponierten Tonfolge oder die eines guten lyrischen Gedichts. Er muß die ‚Rolle‘ so feilen, daß nichts Verschwommenes, Zierrätiges übrig bleibt.“¹⁰⁴

Für Arnheim ist die übertrieben dargestellte Mimik im Stummfilm etwas Positives. Wenn man bei anderen Filmtheoretikern liest, wie dies als das Grundübel des frühen Kinos angesehen wird, so ist es hier ganz das Gegenteil. Die Zuschauer seien froh über diese einfache und deutliche Darstellung und durch die Übertreibung fällt es ihnen tatsächlich leichter der Handlung und der Beweggründe der gezeigten Personen zu folgen. Diese überdeutliche Darstellungsmethode macht für Arnheim durchaus den Kunstcharakter des Kinos aus. „Und künstlerische Darstellung ist immer zugleich Erklären, Klären, Deutlichmachen des dargestellten Gegenstandes [...] So ist es auch bei der Mimik im Film.“¹⁰⁵

Dennoch soll das Mienenspiel für Arnheim in einer ganz gewissen Weise natürlich bleiben. Es hat sich beim Film nach und nach eine ganz eigene Körpersprache entwickelt, die sehr entgegen der Natur zu sein scheint. Dies ist der Fall wenn beim Stummfilm die Beteiligten angefangen haben, jede noch so kleine Gefühlsregung und jeden inneren Zustand im Körper sichtbar zu machen und dies in einer Form die höchst

¹⁰² Vgl. Arnheim, R. (1979). Film als Kunst. S. 173

¹⁰³ Ebda. S. 174

¹⁰⁴ Ebda. S. 173-174

¹⁰⁵ Ebda. S. 175

unnatürlich ist.¹⁰⁶ So werden Gefühle dargestellt indem sich der Körper krümmt und windet, wie es im echten Leben niemals vorkommen würde, diese Übertreibung bringt sofort eine Entfremdung des Zuschauers mit dem Gezeigten mit sich, da er sich nicht mehr in den Personen erkennen kann. Mit der Weiterentwicklung des Filmes zum Narrationskino wurde die Mimik plötzlich etwas unwichtiger, da man nun in der Lage war, innere Zustände anhand einer Handlung erklären zu können. Die Handlung und das Manuskript erzählten die Geschichte und die Personen mussten teilweise gar nicht mehr viel spielen, da alles Vorangegangene bereits den derzeitigen Zustand erklärt hat.

„Komisch ist, was das normgerechte Bild des Menschen von sich selbst als einem souveränen Vernunftwesen überraschend ins Wanken bringt – und insofern manifestiert sich das Komische bevorzugt im Körperlichen.“¹⁰⁷ Christian Maintz schreibt dies in seinem Text *Der Körper des Komikers – die Komik des Körpers*. Er nennt hier als Beispiel für die Entstehung von Komik, das Spiel mit dem Gegenteil; ein Mensch macht etwas, das außerhalb der Norm ist. Ein Mann sprüht beispielsweise vor Selbstbewusstsein und Würde und fällt im nächsten Augenblick hin und liegt auf dem Boden.¹⁰⁸ „Ins Metaphorische gewendet könnte man auch sagen, die Idee humaner Würde und Selbstbestimmung kollidiert mit der Schwerkraft des Irdischen.“¹⁰⁹ Es prallen also zwei unterschiedliche Welten aufeinander; einerseits die Vorstellung von etwas und andererseits das tatsächlich Stattfindende.

Die Darsteller im frühen Kino sind für Maintz enger mit der gespielten Figur verbunden als Schauspieler aus anderen Genres. Dies liegt für ihn daran, dass die komischen Darsteller oft einen bestimmten Typ immer wieder spielen, auch wenn sich der Name der Figur ändert so legen sich viele eine Bandbreite an Gesten und Gesichtsausdrücken für einen ganz bestimmten Typ zu und rufen diese, egal in welcher konkreten Rolle, immer wieder ab.

„Dem Begriff ‚Verkörperung‘ kommt in diesem Zusammenhang eine besonders wörtliche Bedeutung zu, denn fast immer ist die *persona* eines Komikers sehr viel enger mit dessen physischer Erscheinung, seinem Gesicht, seiner Statur, seiner Körpersprache verknüpft, als dies sonst im Verhältnis von Schauspieler und Rolle der Fall zu sein pflegt.“¹¹⁰

¹⁰⁶ Vgl. Arnheim, R. (1979). Film als Kunst. S. 176

¹⁰⁷ Hickethier, K. (Hg.) (2005). *Komiker, Komödianten, Komödienspieler*. Remscheid: Gardez! Verlag. S. 40

¹⁰⁸ Vgl. Ebda. S. 39-40

¹⁰⁹ Ebda. S. 39

¹¹⁰ Ebda. S. 41

Durch diese Verbindung des Schauspielers mit seiner eigens kreierten Figur kann auch eine Bindung des Zuschauers zu ihm geschaffen werden.¹¹¹ Der Körper des Komikers ist somit eng mit der verkörperten Figur verbunden. Oftmals weisen Komiker bestimmte körperliche Voraussetzungen auf, wie etwa, dass sehr viele männliche Komiker eher etwas kleiner sind und damit dem gängigen Bild eines starken und mächtigen Mannes widersprechen. Der Körper wird in den grotesken Filmen genau wie schon im Zirkus, bewusst deformiert um eine komische Reaktion beim Zuschauer auszulösen. Ein kleiner Mann, mit vielleicht einer übergroßen Nase oder großen Schuhen.¹¹² Diese *untypische* physische Beschaffenheit führt deshalb bereits zu einem komischen Moment, weil es etwas ist womit der Zuschauer nicht rechnet. Es ist wieder etwas, das von der Norm abweicht und daher eine Komik erzeugt.

Maintz beschreibt auch, dass kleine Männer überwiegend oft in Komödien zu sehen sind und daher für ihn eine Art Prototyp darstellen. Durch die kleine Statur können beim Zuschauer verschiedenen Assoziationen geschehen. Beispielsweise kann ein kleiner Mensch generell etwas Kindliches in sich tragen und durch seine äußere Form wird dies sichtbar gemacht. Die Person kann dann Schwäche symbolisieren oder sie kann genauso für die impulsartige Auslebung ihrer inneren Triebe stehen, wie man es eben bei einem Kind beobachten kann. In diesem Falle wird dem Zuschauer etwas gespiegelt was dieser möglicherweise selbst gerne ausleben würde und daher empfindet er Sympathie für die gezeigte Person¹¹³.

Diese körperlichen Voraussetzungen sind zumeist nur ein Zusatz für die Komik der Filme, da auch oft keine besonderen äußeren Merkmale bei den Schauspielern festzustellen sind und dennoch durch die Verwendung des Körpers Komik erzeugt wird. Jeder Film inszeniert den Körper anders, bei einem wird mit der physischen Gegebenheit der Darsteller gearbeitet und bei einem anderen wieder gar nicht. Eine generelle Aussage ist hier also nicht zu treffen.

„Zentrales Thema der Filmkomik ist deshalb seit den Anfängen des Mediums die Auseinandersetzung mit den Regeln der bürgerlichen Welt, ihren Ordnungen und ihren selbstverständlichen Rollenzuweisungen. Der Komiker bleibt der Außenseiter, der immer wieder – oft ohne es zu wollen – gegen die scheinbar gefestigte und dann doch fragile Welt anrennt und sich durchzusetzen versucht.“¹¹⁴

¹¹¹ Vgl. Hickethier, K. *Komiker, Komödianten, Komödienspieler*. S. 41

¹¹² Vgl. Ebda. S. 41

¹¹³ Vgl. Ebda. S. 46

¹¹⁴ Ebda. S. 9

Dies schreibt Knut Hickethier in der Einleitung zu dem Buch *Komiker, Komödianten, Komödienspieler*. Er äußert sich in dieser zu grundlegenden Überlegungen zum Schauspielen im Stummfilm. Die Schauspieltheorien, welche den Schauspieler dazu anregen sich ganz natürlich zu verhalten, wie man es in der gleichen realen Situation auch tun würde, hält er für Komiker für nicht sinnvoll. „Der Mensch ist sich selbst offenbar nicht komisch. Er empfindet Komik erst, wenn es zu unangemessenem Verhalten kommt, wenn Situation und Handeln zueinander in Diskrepanz stehen – genau das, was die Aneignungskonzepte zu vermeiden suchen.“¹¹⁵ Sich also immer so zu verhalten wie man es normalerweise auch tun würde, führt nicht unbedingt zu Komik. Erst das Durchbrechen der gesellschaftlichen Konventionen und die Loslösung bestimmter Verhaltensmuster haben das Potenzial etwas Komisches darzustellen; Dinge so zu tun, wie man sie nie tun würde. Hickethier unterscheidet zwischen „komischen Haltungen und komischen Effekten“¹¹⁶. Bei komischen Haltungen handelt es sich um alles was im Film mit Absicht geschieht um Komik zu erzeugen und bei den komischen Effekten geht es um die Wirkung die diese gezeigten komischen Haltungen beim Rezipienten auslösen. So kann Komik erst dann erzeugt werden, wenn die Erwartungen und das Vorwissen der Zuschauer mit dem Gezeigten übereinstimmen.¹¹⁷ Erst die richtige Rezeption ist der tatsächliche Beweis für die Erzeugung von Komik. Es kann immer vorkommen, dass das Publikum die gezeigten Gags nicht als komisch empfindet oder einfach nicht versteht.¹¹⁸

Hickethier schreibt weiter über eine Besonderheit im Darstellungsstil des frühen Kinos. Durch die oftmals eingesetzte Interaktion von Mensch und Maschine im frühen Film, konnte auch in Zusammenhang mit dem Schauspielstil eine Mechanisierung festgestellt werden.

„Das ‚Mechanische‘ des Spiels der frühen Filmkomiker war die adäquate Reaktion auf die damals neue Mechanik des Mediums, das die Welt in überraschend neuer Weise erlebbar machte und das sich nun als Reaktion auf die Veränderung in die menschliche Auseinandersetzung mit der Welt einschrieb – und gerade dadurch die Veränderung überhaupt erst sichtbar und erlebbar machte.“¹¹⁹

¹¹⁵ Hickethier, K. *Komiker, Komödianten, Komödienspieler*. S. 12

¹¹⁶ Ebda. S. 13

¹¹⁷ Vgl. Ebda. S. 14

¹¹⁸ Vgl. Ebda. S. 14

¹¹⁹ Ebda. S. 16

Bewegungen mussten überaus präzise sein und Mimik und Gestik ganz genau getimt sein um mit den filmischen Effekten übereinzustimmen.¹²⁰ Der Körper wurde als eine Art von Maschine verwendet, die genau wie die tatsächliche Maschinerie in der Filmentstehung, ganz präzise zu funktionieren hatte. Ausdrücke und Bewegungen mussten zum richtigen Zeitpunkt abrufbar sein. Der Körper stand somit nicht mehr als seelenvolles Wesen als Ganzheit dar, sondern bekam einen gewissen Objektstatus zugeschrieben. „Nicht das scheinbar ‚realistische‘ Überspielen der Filmmechanik durch einen ‚menschlichen‘ Ausdruck entsprach den neuen technischen Bildern, sondern die Adaption des Mechanischen in das Schauspielen der Akteure.“¹²¹ Die Komödiendarsteller wussten ihren Körper einzusetzen und so funktionierte dieses System.

Tom Gunning schreibt in seinem Text *Seff und die Stummfilmtradition der grotesken Körper*, wie zentral der Körper tatsächlich auch für die Entstehung des neuen Mediums Film war. Der Körper und vor allem Körperbewegungen waren etwas, was bis dahin nicht ausreichend konserviert und dokumentiert werden konnte, da es keine Möglichkeit gab diese wirklich festzuhalten.¹²² Mit der Entstehung des Films ändert sich dies schlagartig, weshalb es auch nicht verwunderlich ist, dass zu Beginn oft auf Vielerlei verzichtet und nur der bewegte Körper gefilmt wurde und das Zentrum der Attraktion darstellte.¹²³

Für Gunning ist die Kombination aus Film, also bewegtem Bild, und bewegtem Körper, in ihrer reinsten Form, in der Stummfilmkomödie zu finden: „Die Stummfilmkomödie evoziert nicht nur Körper in Bewegung, sondern auch groteske Körper, deren Formen und deren Bewegungen uns aufgrund ihrer komplexen Absurdität lachen machen.“¹²⁴ In keinem anderen Filmgenre stehen der Körper und alle Möglichkeiten der Körperbewegung derartig im Zentrum wie es in den Stummfilmkomödien der Fall ist; das Spiel mit dem Körper, ist ein Hauptbestandteil dieser. Viele Komödianten konnten ihre eigene Figur mithilfe ganz bestimmter physischer Erkennungsmerkmale ausstatten und somit einen Wiedererkennungswert beim Zuschauer hervorrufen. Der dargestellte Körper trug allerdings immer eine gewisse Absurdität in sich, es wurde selten ein perfekter Körper dargestellt, sondern immer ein Körper bei dem sich eine

¹²⁰ Vgl. Hickethier, K. *Komiker, Komödianten, Komödienspieler*. S. 16

¹²¹ Ebda. S. 16

¹²² Vgl. Gunning T. *Seff und die Stummfilmtradition der grotesken Körper* In: Krenn, G., & Wostry, N. (Hg.). (2010). *Cocl & Seff. Die österreichischen Serienkomiker der Stummfilmzeit*. Wien: Filmarchiv Austria. S. 12

¹²³ Vgl. Ebda. S. 12

¹²⁴ Ebda. S. 12

gewisse Bipolarität abzeichnete und man als Zuschauer das Gefühl bekam etwas stimmt nicht damit.¹²⁵ „Wie eine Logik der Gags erschuf diese Tradition der grotesken Körper auch ein Netzwerk der Ähnlichkeiten und Variationen, das diese Filme über Grenzen, Jahrzehnte und Filmstile hinweg verbindet.“¹²⁶ Die Attraktion grotesker Körper wurde nicht erst beim Film entdeckt, sondern bereits bei vielen anderen Kunstformen zuvor. Der Film wusste lediglich, sich dieser Attraktion technisch zu bedienen.

„Die Stummfilmkomödie verlässt sich auf das Können und die physische Vorstellungskraft extrem talentierter Darsteller. Die Bilder, die sie von Körpern entwerfen, die vom normalen, zivilisierten Körper abweichen, sprechen das Publikum an – entweder indem sie animalischer sind und für gewöhnlich unterdrückte Lüste erfüllen oder indem sie übertrieben mechanisiert und nicht menschlich sind.“¹²⁷

Für Gunning ist ein zentraler inhaltlicher Schwerpunkt bei der Stummfilmkomödie nicht nur das Spiel mit dem Körper und seinen Bewegungen, sondern auch das Aufeinandertreffen des Körpers mit den neuen Techniken und den Anforderungen seiner Umwelt. Auch das Ausprobieren neuer technischer Möglichkeiten im Film am Körper selbst, wie etwa ihn schneller oder langsamer wirken zu lassen, kann hier gemeint sein.¹²⁸

Günter Krenn beschreibt die Essenz der Komik im frühen Film wie folgt: „Die Grundlage früher komischer Effekte ist simpel: Alles Tun ist in seiner normativen ‚Ernsthaftigkeit‘ bedingt durch Zeit, Ort, Umgebung und Umstände. Durchbricht man wenigstens eine dieser Bedingtheiten, steuert man bereits auf das Komische zu.“¹²⁹ Die Filmkomik ist daher nicht schwer herzustellen, es müssen lediglich ein paar bestimmte Bedingungen erfüllt sein, wie zum Beispiel das Nicht-Erfüllen gesellschaftlich konnotierter Bedingungen.

In der Stummfilmkomödie gab es eine Vielzahl an *Typen* die immer wieder zu sehen waren. Abgesehen vom cholerischen Chef oder Schwiegervater und der zu erobernden jungen Dame, konnte sich ein bestimmter Typus auch international durchsetzen. Hierbei handelt es sich um die Figur des *Tramps*.¹³⁰ Beim Tramp handelt

¹²⁵ Vgl. Gunning T. Seff und die Stummfilmtradition der grotesken Körper S. 14

¹²⁶ Ebda. S. 14

¹²⁷ Ebda. S. 31

¹²⁸ Vgl. Ebda. S. 31

¹²⁹ Krenn, G. „Das Mitnehmen von Hunden und Gelegenheitsliebschaften ist hier verboten!“ – Bemerkungen zu den österreichischen Serienfilmkomikern zwischen 1910 und 1930 In: Krenn, G., & Wostry, N. (Hg.). (2010). *Coc/ & Seff. Die österreichischen Serienkomiker der Stummfilmzeit*. Wien: Filmarchiv Austria. S. 36

¹³⁰ Vgl. Ebda. S. 44

es sich um einen Mann, der mit den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen des sozialen Lebens nicht zurechtkommt und diese immer wieder durchbricht.

Beim Stummfilm wird der Körper in seine Einzelteile zerlegt und wieder zusammengesetzt. Es gibt keine physischen Grenzen wie auf der Theaterbühne. Der Film kann alles möglich machen, was in der realen Welt nicht möglich wäre. An dieser Stelle muss Georges Méliès der Begründer des Trickfilms genannt werden. Auch er äußert sich in einem 1907 verfassten Text darüber, wie ein Schauspieler für ihn als Filmemacher zu sein habe: „Der Schauspieler muß sich vorstellen, er sei stumm und müsse sich Schwerhörigen, die ihm zusehen, verständlich machen. Sein Spiel muß nüchtern und sehr ausdrucksvoll sein; nur wenige, aber sehr genaue und sehr klare Gesten.“¹³¹ Vor allem mit den Schauspielern, welche vom Theater kommen, kann er nicht viel anfangen, da sie oftmals ohne Worte ihr ganzes Können verlieren und es nicht gewohnt sind, nur durch gezielte Gestik, Inhalte zu vermitteln.¹³² Man darf beim Film nicht mit Gesten um sich werfen, es geht um eine gezielte Verwendung der Gestik und eine perfekt abgestimmte und einstudierte Mimik. Improvisation ist bei Méliès nicht möglich, alles ist aufeinander abgestimmt. Vor allem wenn dann die Zeit der Tricks beginnt, kann der Schauspieler nur noch vorher Einstudiertes machen, da sonst der Trick nicht funktionieren würde. Méliès muss an dieser Stelle vor allem deshalb erwähnt werden, da er als einer der ersten das Spiel mit dem Körper und allen damit verbundenen Möglichkeiten entdeckt hat. Er hat bereits früh damit begonnen, den Körper als Mittel zu verwenden um seine technische Kunst zu präsentieren. Sehr bekannt sind seine Filmtricks mit plötzlich verschwindenden oder erscheinenden Personen, sowie die Figuren mit abgetrennten Köpfen, welche dann irgendwo anders im Raum auftauchen. Er zerlegt den Körper und zeigt was für Möglichkeiten der Film bietet.

Hier spielt auch die räumliche Dimension eine wichtige Rolle. Da wir uns bei Méliès noch zu Beginn der Filmgeschichte befinden, gibt es nur eine Einstellungsgröße, welche einer Bühne entsprechen würde. Daher ist in Méliès Filmen noch sehr viel Arbeit in die bestmögliche Anordnung der Personen im Raum gelegt worden, da man niemanden durch eine Großaufnahme hervorheben konnte. Die Figuren werden alle

¹³¹ Kintop. Melies, Magier der Filmkunst S. 22-23

¹³² Vgl. Kintop. Melies, Magier der Filmkunst S. 23

mit einer bestimmten Absicht im Raum angeordnet, wichtigere Personen stehen weiter vorne im Bild, damit der Zuschauer nichts für die Handlung wichtiges übersieht. Da es noch keine Großaufnahmen gibt, ist es umso wichtiger, dass sich die Schauspieler zwar durch den Einsatz von gezielter Gestik bemerkbar machen, aber keinesfalls den Zuschauer direkt durch die Kamera adressieren.¹³³ Auch für die Nebencharaktere gibt es viele Schwierigkeiten, bei ihnen ist es nicht die fehlende Gestik sondern oft das zu übertriebene Spiel, das, wenn es im falschen Augenblick eingesetzt wird, von der eigentlichen Handlung ablenkt und somit nicht seinen Sinn und Zweck erfüllt. „Das bedeutet für die Schauspieler, daß sie aufpassen müssen und nur dann spielen dürfen, wenn sie dran sind, genau in dem Moment nämlich, in dem ihr Beitrag erforderlich wird.“¹³⁴

Der Schauspielstil im frühen Kino kann auch, wie bei Ben Brewster und Lea Jacobs, als ein piktorialer Stil bezeichnet werden. Darunter verstehen die beiden, einen Schauspielstil, welcher sich anstelle von Dialogen mit Gebärden verständigt.¹³⁵ Dies muss nicht unbedingt bedeuten, dass für jeden noch so kleinen Satz, alles in einer Handbewegung wiedergegeben werden muss, aber dennoch eine Verlagerung der Kommunikationsmittel vom gesprochenen Wort zur Gestik. Die beiden Autoren betonen hier noch einmal, dass üblicherweise von einem sehr bildhaften, oder von manchen auch als *primitiv* bezeichneten, Schauspielstil zu Beginn der Filmgeschichte ausgegangen wird, welcher sich dann zunehmend in einen weitaus Zurückhaltenderen verwandelt hat. Brewster und Jacobs sind der Meinung, dass das Spiel mit Posen, Attitüden und stereotypen Gesten weitaus länger in Gebrauch war, als viele Theoretiker dies meinen.¹³⁶ Vor allem in der Stummfilmkomödie bedient man sich dieser Methoden der Darstellung noch sehr viel länger als es beispielsweise im Melodrama der Fall ist. Dies geschieht nicht etwa, weil die Stummfilmkomödie den anderen Genre hinterherhinkt, sondern deshalb weil sie einen anderen Schwerpunkt zu erfüllen hat. Komik zu erzeugen steht hier mehr im Vordergrund als unbedingt so wirklichkeitsgetreu zu spielen, wie es nur möglich ist. Da vor allem durch die

¹³³ Vgl. Deutsches Institut für Filmkunde (Hg.) (1993). Georges Méliès. Magier der Filmkunst. Basel [u.a.]: Stroemfeld, Roter Stern. S. 23

¹³⁴ Ebda. S. 23

¹³⁵ Brewster, B & L. Jacobs. Piktorialer Stil und Schauspiel im Film. In: Kessler, F., Lenk, S., & Loiperdinger, M. (Hg.) (1998). *KINtop 7. Stummes Spiel, sprechende Gesten*. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern. S. 37

¹³⁶ Vgl. Ebda. S. 37

Übertreibung und auch durch oftmals sehr unrealistische Geschichten und Handlungsabläufe die Komik erzeugt wird, wäre es nicht sinnvoll gewesen darauf zugunsten eines naturalistischen Schauspielstils zu verzichten.

Auch wenn diese Unterschiede schon weitgehend angesprochen wurden, betone ich an dieser Stelle doch noch einmal diesen grundlegenden Unterschied zwischen dem Theater und dem Film. Ob eine Schauspielkunst nun vom gesprochenen Wort und der geschriebenen Sprache abhängig ist, oder nur mit der Körpersprache kommuniziert werden kann ist ein erheblicher Unterschied, weshalb auch nicht alle Schauspieler einfach so vom Theater zum Film wechseln konnten und viele dabei gescheitert sind. Weiter ist es ein Indikator dafür, warum oftmals Künstler aus anderen Kunstformen, wie eben dem Varieté und dem Vaudeville, erfolgreiche Stummfilmschauspieler geworden sind. Der Umgang mit dem Körper und dessen Ausdrucksmitteln muss gelernt sein. Es bedarf sehr viel Übung und Können, sowie ein Höchstmaß an Präzision um *nur* mit dem Körper wirkliche Inhalte und ganze Handlungen vermitteln zu können. Natürlich gab es auch einige Schauspieler, welche von der Bühne gekommen sind und diese Verschiebung in der Schauspieltechnik übernehmen konnten, wie beispielsweise Asta Nielsen.

Nicht nur wenn es um die Entstehung der Komik geht ist der Körper ein zentrales Element. Die Körperlichkeit kann genauso im Rezipienten, im Lachen des Zuschauers, gefunden werden. Bei der Komödie treffen somit zwei Körperlichkeiten aufeinander. Diese Überlegungen schreibt Hans Rudolf Velten in seinem Text *Grotesker und komischer Körper*. Es kann mit dem Körper daher nicht nur Komik erzeugt werden, sondern genauso in ihm empfangen werden. Wobei eine Grundvoraussetzung ist, dass der Körper, der die Komik hervorrufen soll, nicht auch gleichzeitig in seiner Körperlichkeit diese empfängt und selbst zu Lachen beginnt. Komik wurde lange Zeit mit grotesken Körpern erzeugt. Die Deformation des Körpers, Dinge sichtbar zu machen welche normalerweise nicht sichtbar sind oder auch etwas fruchterregende, bizarre Dinge können damit gemeint sein.¹³⁷ Komik und Körperlichkeit sind daher eng miteinander verbunden und alleine durch die Reaktion im Körper des Rezipienten nicht voneinander zu trennen.

¹³⁷ Vgl. Velten, H. *Grotesker und komischer Körper* In: Erdmann, E. (Hg.) (2003). *Der komische Körper. Szenen – Figuren – Formen*. Bielefeld: transcript Verlag. S. 148

5 Filmanalysen

Im folgenden Kapitel werde ich nun auf eine Auswahl an Stummfilmkomödien näher eingehen und versuchen, diese nach dem gezeigten Schauspielstil und auch dem Umgang mit dem Körper zu analysieren. Wie bereits erwähnt hat die Entwicklung der Filme in den unterschiedlichen Ländern auf unterschiedliche Weise stattgefunden. Ich habe hier bei der Auswahl der Filme den Zeitraum zwischen 1906 und 1913 gewählt. Da ich nicht nur Filme aus den U.S.A., sondern auch Filme aus Frankreich und Österreich untersuche, erschien es als sinnvoll einen Zeitraum vor Beginn des 1. Weltkrieges zu wählen, da dieser die europäische Filmindustrie vorübergehend zum Erliegen gebracht hat.

5.1 Max Linder

Gabriel Leuvielle schuf die Kunstfigur *Max Linder*. Er trat ursprünglich auf Varietébühnen auf und wurde erst durch Charles Pathé, von der Filmgesellschaft Pathé Frères, für den Film entdeckt.¹³⁸ Er gelang sehr schnell zu internationalem Ansehen und wird oft als einer der ersten Filmstars überhaupt bezeichnet. Die Figur des Max ist immer sehr ähnlich angelegt. Max ist ein Dandy, er stammt aus einem bürgerlichen Haus und gerät stets in eine Menge Ärger, selbst wenn er ganz gewöhnlichen Dingen nachgeht.

In dem 1906 erschienenen Stummfilm *Max prend un bain* sehen wir die Hauptfigur Max beim Arzt, weil er unter nervösem Zucken leidet. Der Arzt verschreibt ihm als Kur dagegen, jeden Tag ein kaltes Bad zu nehmen. Max kauft sich sogleich eine Badewanne, doch ist diese sehr schwer und der Gang nachhause erweist sich als schwierig. Zuhause angekommen ist ihm der ständige Weg zum Wasserhahn, draußen im Stiegenhaus vor seiner Wohnung, zu mühsam, weshalb er kurzerhand die Badewanne ebendort aufstellt und er sein erstes Bad nimmt. Plötzlich kommen immer mehr Leute in das Wohnhaus, bis schließlich die Polizei gerufen und Max verhaftet wird. Er wird samt Badewanne zur Polizeiwache gebracht und kann nachdem das Wasser, welches in der Badewanne war, den Raum überflutet, von dort samt

¹³⁸ Vgl. Giesen, R. (1991). *Lach-Bomben. Die grossen Filmkomiker. Vom Stummfilm bis zu den 40er Jahren*. München: Wilhelm Heyne Verlag. S. 14

Badewanne flüchten. Es gibt noch eine kurze Verfolgungsjagd, bei welcher er auf das Dach klettert und die Badewanne nach den Polizisten wirft um vor ihnen davon zu kommen.

Hier wird wie für Stummfilmkomödien typisch, gleich zu Beginn des Filmes ein ganz klares Ziel des Protagonisten geäußert und den restlichen Film lang, gibt es für ihn nur das Bestreben, eben dieses Ziel zu erreichen. Hier ist das Ziel, die Krankheit zu kurieren, nämlich das nervöse Zucken wieder loszuwerden. Der Arzt verschreibt Max ein tägliches Bad und dieser versucht, den restlichen Film lang, ebendies zu tun; ein Bad zu nehmen.

Während man die Szene beim Arzt sieht, muss man sich nicht lange fragen warum er dort ist. Sobald Max zu sehen ist, zucken alle paar Sekunden seine Schultern sehr deutlich nach oben. Diese permanente Wiederholung dieser Bewegung erzeugt etwas Komisches. Auch wenn man weiß, dass es sich dabei um eine Krankheit handeln soll, ist doch dieses Unterbrechen des Dialogs oder dessen, was wir als Zuschauer als normale Situation bezeichnen würden, plötzlich komisch. Der Schauspieler erzeugt somit auch eine Distanz zwischen ihm und dem Zuschauer, da durch das Komische immer wieder die emotionale Verbindung, die sonst geschaffen werden könnte, zerbricht. In diesem Film kommt der Körper besonders oft zum Einsatz. Dies fängt mit dem nervösen Zucken an und geht sogleich weiter, als Max eine Badewanne kauft und diese nun in seine Wohnung befördern muss. Nachdem ihn die Kutsche nicht mitnehmen möchte, beschließt er sie nachhause zu tragen. Die Badewanne ist viel zu schwer um sie normal tragen zu können und Max fällt sogleich in sie hinein. Mit vollem Körpereinsatz versucht er sie zu heben und schafft es dann sie auf seine Schultern zu setzen. Nun sieht es so aus als ob Max anstelle eines Kopfes eine Badewanne hätte. Auch wenn die Tatsache, dass er es überhaupt schafft die Badewanne alleine zu heben und bis nachhause zu tragen, überaus unrealistisch ist, so ist dennoch eine Komik darin zu finden, wie er seinen Körper einsetzt um es bewerkstelligen zu können. Auch die Tatsache, dass er auf offener Straße in die Badewanne hineinfällt und kurz darin sitzt, zeigt uns eine kleine Vorschau auf das was noch kommen wird. Plötzlich in der Öffentlichkeit etwas zu tun, was man sonst nur hinter verschlossenen Türen machen würde, lässt den Zuschauer auf eine Welt schließen in der es plötzlich keine gewöhnlichen gesellschaftlichen Schranken mehr gibt. Dies sei nur ein kurzer Ausflug in dieses Thema. An einer späteren Stelle in diesem Film, wird dies noch viel extremer deutlich werden.

Max schafft es nun die Badewanne in seine Wohnung zu befördern und will sogleich sein erstes Bad nehmen. Da sich der Wasserhahn im Stiegenhaus vor der Tür befindet und er seinen einzigen großen Krug zerbricht, kommt ihm die Idee, die Badewanne gleich unter den Wasserhahn, vor seine Wohnungstür, zu stellen. Dort schafft er es sich zu entkleiden ohne, dass man auch nur ein bisschen zu viel nackte Haut sehen würde, und steigt in die Badewanne. Voller Entspannung und Genugtuung nach der geleisteten Arbeit, entspannt sich Max nun endlich. Doch dies dauert nicht lange an, da er scheinbar etwas im Stiegenhaus hört. Um nicht gesehen zu werden taucht er unter. Man sieht nun in einer Großaufnahme wie er Luft holt und mit seinem Kopf untertaucht. Eine Dame geht an der Badewanne vorüber, aber scheint Max nicht zu sehen. Dann kommt ein Mann, er sieht die Badewanne und möchte selbst ein Bad darin nehmen. Als er mit dem ersten Fuß einsteigen möchte, steigt er auf Max und dieser taucht auf. Dann gibt es gleich einen großen Tumult und sowohl die Dame kommt wieder zurück, als auch noch ein Mann, welcher sich furchtbar über die Situation aufregt. Diese Aufregung zeigt er indem er mit seinen Armen sehr große Bewegungen macht und Max deutet er solle gehen. Max, der vollkommen unbekleidet, in der Badewanne sitzt, bleibt keine andere Möglichkeit als den Mann mit Wasser zu bespritzen. Die Polizei kommt und Max versucht zu erklären, warum er gezwungen war hier auf dem Gang ein Bad zu nehmen, doch die Herren sind davon unbeeindruckt und wieder wehrt sich Max indem er mit Wasser spritzt. Dieses Mal hilft ihm das jedoch nichts, denn die Polizisten und der wütende Mann nehmen die Badewanne, samt Max und Wasser darin und tragen ihn hinaus auf die Straße und machen sich mit ihm auf den Weg zur Polizeistation. Auf dem Weg treffen sie zwei Damen, welche Max kennt, und der ganze Zug an Menschen hält kurz an, damit Max den Damen erklären kann was vorgefallen war, und warum er in einer Badewanne von Polizisten getragen wird. Hier lässt sich noch einmal sehr deutlich die Absurdität dieser Geschichte sehen. Max wird bei etwas sehr intimem, was eben normalerweise nicht in der Öffentlichkeit stattfindet, durch die Stadt getragen. Es ähnelt ein bisschen Alpträumen mancher Menschen, plötzlich in der Öffentlichkeit bloßgestellt zu sein. Doch Max, der sich mit seiner Sache im Recht fühlt, lässt von der Scham, die vielleicht jeder andere empfinden würde, nichts bemerken. Er ärgert sich lediglich über die Umstände in denen er sich jetzt befindet, aber nicht darüber vor Fremden, oder wie in dem Fall der beiden Damen, vor Bekannten bloßgestellt zu sein. Hier ist auch noch zu bemerken, dass Max dieses mögliche bloßgestellt werden, bereits eingegangen ist, als er sich dafür entschieden

hat, seine Badewanne draußen im Stiegenhaus aufzustellen, anstatt mir ihr in seiner Wohnung zu bleiben. Der Menschenzug setzt sich fort und bald erreichen sie die Polizeistation, wo die Polizisten sofort dem Vorgesetzten den Tatbestand erklären und Max versucht sich zu verteidigen. Als er dabei ist seine Geschichte zu erzählen spritzt er wieder mit Wasser und damit ist klar, dass er der Schuldige ist. Die Polizisten versuchen nun Max aus der Badewanne zu holen, dabei fällt diese um und der Raum wird mit Wasser überschwemmt. Während der Panik wegen dem Wasser, flüchtet Max mit seiner Badewanne. Da er nackt ist, bedeckt er seinen Körper mit der Wann. Ein bisschen wie eine Schildkröte oder ein Käfer, benutzt er die Badewanne um seinen Körper zu schützen und er versucht damit davon zu kommen. Man sieht plötzlich nur noch ein Paar Beinchen unter der Badewanne, was den Anschein erweckt, als wäre eine Badewanne zum Leben erwacht und könnte nun laufen. Diese Verwandlung des Körpers von Max zu einer lebendigen Badewanne erzielt ebenfalls eine sehr komische Wirkung. Auch die Tatsache, dass die beiden Beine die unter der Badewanne hervorschauen, viel zu klein und dürr für die große Badewanne sind, hat einen komischen Effekt. Immer wenn etwas von den Proportionen her von der Norm abweicht oder etwas geschieht, was man im realen Leben so nicht sehen würde, kann Komik erzeugt werden. Max Linder setzt seinen Körper in diesem Film sehr bewusst für diese Zwecke ein.

Max flüchtet vor den Polizisten und klettert samt Badewanne eine Hausfassade hinauf, bis er das Dach erreicht. Die Polizisten klettern ebenfalls diese Wand hinauf und Max bleibt nichts anderes mehr übrig als die Badewanne auf die Polizisten zu werfen um diese endlich abzuhängen. Wieder verschwimmen die Grenzen von Realität und Fiktion. Abgesehen davon, dass Max schon den ganzen Film über, diese schwere Badewanne ganz alleine trägt, klettert er nun auch noch mit ihr an einer Wand hinauf. Max kann jedenfalls seinen Wunsch ein Bad zu nehmen und somit seine Krankheit zu kurieren am Ende nicht umsetzen.

1908 erschien der Film *Premier cigare d'un collegien*¹³⁹. In diesem Film ist Max ein junger Polizist. Er bekommt von einem Freund eine Kiste mit Zigarren und freut sich sehr darauf seine erste Zigarre rauchen zu können. Er versteckt sie vor seiner Frau und macht sich auf den Weg hinaus um sie ungestört zu rauchen. Er kommt zu einem

Café und zündet die Zigarre an. Nach kurzer Zeit wird ihm übel von der Zigarre und er kann nur noch nachhause wanken. Er geht zuerst in die falsche Wohnung und wird sogleich vor die Tür gesetzt. Dann erreicht er schließlich seine eigene Wohnung, wo er liebevoll von seiner Frau gepflegt wird.

In diesem Film ist vor allem die Mimik von Max Linder zu beachten. Da wir ihn, während er seine erste Zigarre genießt, in einer nahen Einstellung sehen, kann man in seinem Gesicht ganz genau die wechselnden Gemütszustände erkennen. Als Max seine Wohnung verlässt ist er sehr zufrieden mit sich und damit wie er es geschafft hat, mit der Zigarre an seiner Frau vorbei zu kommen ohne, dass sie etwas bemerkt. Auf der Straße vor dem Haus angelangt kann er es kaum noch erwarten und nimmt seine Zigarre sogleich in den Mund. Mit erhabenem Kinn und der Zigarre im Mund spaziert er nun in den Park und zu einem Café. Dort setzt er sich neben eine Gruppe, welche aus zwei Damen und einem Herren besteht. Diese drei haben ihn schon beim Kommen beobachtet und amüsieren sich sehr über seine triumphierende Haltung und seine bereits im Mund steckende Zigarre. Max nimmt am Nebentisch Platz und blickt immer wieder zu den Damen hinüber. Er scheint mit ihnen zu kokettieren. Sie wiederum blicken auch immer wieder zu ihm, machen sich aber ganz im Gegenteil, über ihn lustig. Dann zündet Max die Zigarre an und genießt die ersten Züge. Wieder zeigt er den Damen wie schön es ist, diese Zigarre zu rauchen und wie glücklich er darüber ist. Nun kommt die besagte Nahaufnahme zum Einsatz. Max ist sehr mit sich zufrieden. Er lächelt unentwegt und will seine Freude über das was er im Augenblick gerade macht auch unbedingt zeigen, indem er immer wieder Blickkontakt mit seinen Tischnachbarn herstellt. Plötzlich bewegt er den Mund stärker und blickt auf die Zigarre, sie scheint komisch zu schmecken. Die Zigarre bekommt Max nicht gut, denn er verzieht immer mehr das Gesicht. Ihm ist übel von der Zigarre und er muss immer wieder aufstoßen. Plötzlich sind ihm auch seine Tischnachbarn egal und er steht auf und geht. Da ihm sehr übel ist, kann er nicht mehr normal geradeaus gehen, sondern er wankt vielmehr.

Während der Nahaufnahme auf Max' Gesicht, kann man sehr genau das Mienenspiel von Max Linder sehen. Er hat ein sehr ausdrucksstarkes Gesicht und setzt seine großen Augen und auch den prägnanten Mund gekonnt ein. Auch wenn die Mimik viel expressiver ist, als man es im realen Leben gewohnt ist, so wirkt sie kaum übertrieben. Sie ist zwar größer angelegt und man kann die wechselnden Zustände von Max überdeutlich sehen, aber dennoch ist es nicht so übertrieben, dass man ihn nur noch

als Schauspieler und nicht mehr als die verkörperte Figur wahrnehmen kann. Vor allem der Einsatz seiner Blicke zur Seite und auf eine Reaktion der Tischnachbarn schauend, wirkt sehr natürlich. Da wir uns in einem Medium ohne Ton befinden, ist es tatsächlich notwendig, dass Max Linder hier anstelle von Worten mit seiner Mimik spricht. Diese Szene ist vermutlich deshalb so überzeugend, weil man sie auch in einem Tonfilm genauso sehen würde. Max ist alleine in dem Café und kennt die anderen Personen nicht, außerdem will er gar nicht, dass jemand bemerkt, dass ihm die Zigarre nicht bekommt, weshalb er dies auch in einem Tonfilm nicht sagen würde. Auch dort wären wir auf seine bloße Mimik angewiesen um dies erkennen zu können.

Max verlässt unter dem Gelächter der anderen Personen, das Café und begibt sich auf den Heimweg. Immer wieder muss er eine Pause machen. Schließlich steht er vor der Wohnungstür, doch es ist nicht seine, sondern die eines Nachbarn. Dieser hört von draußen Geräusche und bereitet sich schon darauf vor den Einbrecher zu überwältigen. Max torkelt in das Zimmer und der Mann bewirft ihn mit einem Kissen und wirft ihn sofort wieder aus der Wohnung hinaus. Da es Max nicht gut geht und er sich auch immer wieder den Bauch hält, wehrt er sich nicht dagegen. Als er endlich seine eigene Wohnung erreicht wirft er auf dem Weg zum nächsten Stuhl noch ein paar Einrichtungsgegenstände um, wodurch seine Frau von seiner Ankunft erfährt und sie ihm gleich eine Medizin bringt, damit es ihm wieder besser geht.

In diesem Film ist die Grundgeschichte ein viel *gewöhnlichere* als es oft in Stummfilmen der Fall ist. Man könnte diese Geschichte fast als realistisch bezeichnen. Dieser Film schafft es ohne abstruse Geschichten und lebende Gegenstände auszukommen, außerdem wird auch mit Max' Körper besser umgegangen als in vielen anderen Filmen. Er spielt hier einen gewöhnlichen Mann, mit einem sehr normalen oder auch einfachen Wunsch danach, eine Zigarre zu rauchen und er muss keine großen Hindernisse überwinden bis ihm dies gelingt. Das Besondere an diesem Film ist es vielleicht, dass er es gleich zu Beginn schafft sein Ziel zu erreichen und dann die Konsequenzen das sind, womit er nicht gerechnet hätte und womit er auch nicht umgehen kann.

1911 ist ein bereits 16-minütiger Film mit dem Titel *Max victime du quinquina* erschienen. Max bekommt von seinem Arzt ein Medikament verschrieben und zwar eine Flasche Quinquin, von welchem er jeden Tag ein Glas trinken soll. Er trinkt noch

am gleichen Tag ein Glas in kürzester Zeit und fühlt sofort eine Besserung. Von dem Wein betrunken, begibt er sich nach draußen auf die Straße. Nach kürzester Zeit hat er es geschafft mit drei unterschiedlichen Herren Streit anzufangen und es werden Duelle vereinbart. Bei den Vereinbarungen, tauschen die Herren ihre Visitenkarten aus. Als ein Polizist auf Max trifft, kommt es zu einer Verwechslung, da Max ihm einfach eine der drei Visitenkarten der Herren gibt und der Polizist somit von ihm denkt, er sei der Polizeidirektor. Der Polizist will ihm daraufhin helfen und bringt ihn nacheinander in die drei Wohnungen der drei Herren, wobei Max erneut Chaos verbreitet und er aus allen drei Wohnungen wieder hinausgeworfen wird. Schlussendlich erkennen der Polizist und seine Kollegen, dass Max nicht zur Polizei gehört und verprügeln ihn.

Hier brilliert Max Linder in der Rolle des betrunkenen Max, welcher ganz unabsichtlich und von seinem Arzt verordnet, in einen Rauschzustand gerät und ab da nicht mehr Herr über sich selbst ist. Max klagt bei seinem Arzt darüber, ständig müde zu sein, woraufhin ihm die bereits erwähnte Flasche Quinquin verschrieben wird. Zuhause angekommen trinkt er das verschriebene Glas in einem Zug. Daraufhin fühlt sich Max augenblicklich besser, was bedeutet, dass er ganz beschwingt und energiegeladen seine Wohnung verlässt. Er kommt zu einer Kutsche und möchte diese nehmen, doch gleichzeitig mit ihm steigt auch ein anderer Herr ein. Die beiden sprechen zu Anfang noch sehr höflich miteinander und lachen über das Missverständnis. Allerdings wiederholt sich das Ganze noch drei Mal und beim letzten Versuch in die Kutsche zu kommen, beginnen die beiden Herren zu streiten. Es wird sich auf ein Duell geeinigt und Visitenkarten werden ausgetauscht. Als nächstes gelangt Max in ein Lokal dort setzt er sich in die Mitte zweier Tische, zwischen einen Herren und eine Dame. Max nimmt sich einfach einen Stuhl und setzt sich. Der Herr neben ihm scheint sehr genervt zu sein und bläst ihm Zigarettenrauch ins Gesicht. Max nimmt sich einfach das Glas der Dame und will trinken, ohne darauf Rücksicht zu nehmen, dass es das Glas der Dame ist. Dann kitzelt er sie auch noch mit einem Blumenkranz, was die junge Dame zum Lachen bringt und Max einen bösen Blick des anderen Tischnachbarn einbringt.

In diesem Film sind wieder einmal die natürlichen Gesetze der damaligen Zeit außer Kraft gesetzt. Max ist in seinem betrunkenen Zustand mehr mit einem Kind zu vergleichen als mit einem erwachsenen Mann. Er tut genau das worauf er im Augenblick gerade Lust hat, ohne Rücksicht auf andere Personen oder Umstände. Egal ob etwas angebracht ist, oder nicht, Max handelt wie er möchte. Man muss hier

natürlich beachten, dass Max nicht aus irgendwelchen großen Plänen oder Überlegungen heraus handelt, sondern tatsächlich einfach ganz unbedacht und spontan, ich möchte fast sagen *irgendetwas* tut. Eben vergleichbar mit einem Kind, dass sich noch keine Sorgen über mögliche Konsequenzen macht und so handelt wie es ihm im Moment gerade passt. Leider ist Max kein Kind und daher gibt es für ihn Konsequenzen. Auch wenn seine Handlungen nicht die eines erwachsenen Mannes sind, der weiß wie man sich in der Gesellschaft zu verhalten hat, so wird er dennoch wie ein solcher behandelt und daher auch immer zur Rechenschaft für seine Taten gezogen.

Ein weiterer Herr kommt und setzt sich an den Tisch der jungen Dame. Max beschließt zu gehen und will sich etwas zu innig von der Dame verabschieden, was der Herr an ihrem Tisch mit einer Ohrfeige bestraft. Als Max von der Ohrfeige getroffen wird fällt er auf den Herren an dem anderen Tisch und ein kleiner Kampf entsteht, beide fordern Max ebenfalls zu einem Duell heraus und wieder werden Visitenkarten ausgetauscht.

Max Linder bleibt den ganzen Film über sehr konsequent in seinem betrunkenen Zustand. Sobald er geht oder steht wankt er immer ein bisschen und er kann keine zwei geraden Schritte hintereinander machen. Ein weiteres Merkmal dieses Zustandes ist es, Situationen nicht so beurteilen zu können wie sie tatsächlich sind. Immer wieder, vor allem in den Streitsituationen mit den unterschiedlichen Herren beginnt Max zu lachen. Dieses Lachen verärgert die Herren noch mehr, aber Max kann es nicht kontrollieren und sieht in diesem Zustand auch keinen Grund dazu. Max ist nicht in der Lage eine Situation richtig einzuschätzen und sein Verhalten an diese anzupassen. Außerdem passieren ihm immer wieder Dinge, die nur einem Betrunkenen geschehen können. Wie zum Beispiel, dass er einen Laternenmast auf der Straße vor dem Lokal grüßt und er sich unabsichtlich an diesen bindet während er versucht seinen Mantel anzuziehen. Max Linder spielt hier mit seinem Körper und bewegt sich wieder einmal so wie man es im realen Leben in einem natürlichen Zustand einfach nicht machen würde, da es meistens so nicht angebracht ist. Nachdem man Max eine Weile zugesehen hat, verschwimmt allerdings die feine Wahrnehmung solch übertriebener Bewegungen, da man sich allmählich daran gewöhnt ihn wild gestikulieren oder die Beine in die Luft werfen zu sehen.

Ein Polizist findet ihn auf der Straße und schon beginnt die große Verwechslung. Max zeigt ihm eine der drei Visitenkarten und der Polizist bringt ihn zu dieser Wohnung.

Max, der scheinbar überhaupt nicht realisiert wo er sich befindet, geht tatsächlich in diese Wohnung, nimmt am Tisch Platz und beginnt zu essen. Der Wohnungseigentümer ist allerdings zuhause und er überwältigt Max kurzerhand und wirft ihn aus dem Fenster. Er landet beim Polizisten, welcher nun die nächste Karte sieht und Max wieder zu dieser Wohnung bringt. Dies wiederholt sich dann noch ein drittes Mal. Immer wieder wird Max einfach aus dem Fenster geworfen und landet zu Füßen des hilfreichen Polizisten. Max Körper muss in diesem Film einiges ertragen. Mehrere Male wird er gepackt und aus dem Fenster geworfen oder einmal auch die Stiegen hinunter. In diesem Film sieht man sehr gut eine Tendenz, welche in vielen frühen Filmen, und auch noch in späteren, zu sehen war. Der Körper wird oft nicht so behandelt wie man den Körper eigentlich behandeln sollte. Der menschliche Körper muss in Filmen die unmöglichsten Dinge aushalten und ihnen standhalten. Andererseits passiert dem Körper zumeist auch nichts. Egal wie oft er irgendwo hinunter fällt oder wie oft er auch geschlagen wird, meistens hat dies keine Folgen. Die Person steht einfach wieder auf und macht weiter. Der Körper wird daher im Film als etwas Unzerstörbares dargestellt. Dies hat sicher deshalb eine Faszination auf das Publikum, weil der Körper im realen Leben etwas sehr Zerbrechliches und Fragiles ist. Auf den Körper muss man stets besonders gut aufpassen, damit ihm ja nichts passiert. In Filmen kann man fast alles mit dem Körper machen, er trägt nie einen Schaden davon.

Überhaupt wird Max Körper in diesem Film ganz besonders beansprucht. Auch der Polizist, der Max hilft, schnappt ihn einfach und wirft ihn über seine Schulter und trägt ihn so in das Haus hinein. Es entsteht der Eindruck als sei Max eine Puppe und man könne mit ihm machen was man will. Max wehrt sich gegen keinen dieser Übergriffe und lässt alles mit sich geschehen. Er selbst oder besser gesagt sein Körper bekommt daher etwas Dinghaftes. Er wird teilweise nicht mehr als Person wahrgenommen, sondern vielmehr als Gegenstand. Sein Körper wird herumgeworfen und getragen, mal über der Schulter mal vor dem Körper. Aber auch seine Unverwundbarkeit lässt eine Assoziation zu einem Gegenstand wie etwa einer Puppe nicht aus. Am Ende des Filmes, nachdem er all die Stürze und die Verwirrungen in den Wohnungen überstanden hat, wird er dann auch noch von den Polizisten verprügelt.

Le roman de Max ist ein 3 ½ -minütiger Stummfilm von 1912. Max ist dieses Mal auf Urlaub und wohnt in einem Hotel. Der Film beginnt damit, dass Max gleichzeitig mit einer ihm unbekannten Frau in ein Hotel hineingeht. Der Hoteldirektor hält sie anfangs irrtümlich für ein Paar, wird aber sogleich über diesen Irrtum aufgeklärt und beide werden zu ihren Zimmern gebracht. Zufällig liegen die Zimmer der beiden genau nebeneinander. Beide stellen, wieder zufällig zeitgleich, ihre Schuhe vor die Türe, sodass diese nebeneinander stehen. Als die Besitzer der Schuhe wieder in ihren Zimmern verschwunden sind, erwachen die beiden Schuhpaare zum Leben und verlieben sich ineinander. Am nächsten Tag gehen beide Charaktere ihren ausgewählten Beschäftigungen nach. Die Dame setzt sich auf eine Bank und liest und Max geht zu einem Fluss um an dessen Felsen, eine Pause einzulegen. Nach und nach erwacht jeweils ein Schuh von beiden zum Leben und will seinen Besitzer in die Richtung des jeweils anderen Schuhs bringen um einander wiederzusehen. Da dies nicht gelingt, ziehen sie sich selbst ihren Besitzern aus und entfliehen diesen. Die Besitzer wiederum stürmen den Schuhen nach, bis sie einander begegnen und somit auch ihre Schuhe wieder bekommen und anziehen können. Da die Schuhe einander so mögen, werden schließlich auch deren Besitzer ein Paar und der Film endet in einer romantischen Bootsfahrt der beiden.

Dieser kurze Stummfilm zeigt sehr deutlich, wie der Körper in den Komödien zum Einsatz kommt. Nachdem die beiden Hauptcharaktere ihre Schuhe vor die Tür gestellt haben und diese zum ersten Mal zum Leben erwachen, wird dennoch eine gewisse Realität beibehalten. Auch wenn Schuhe im realen Leben nicht plötzlich von selbst Dinge tun können, ist es nicht so, dass man plötzlich die gesamte Welt in welcher der Film spielt, in Frage stellen würde. Als die beiden Besitzer am nächsten Morgen ihre Schuhe wieder hereinholen wollen, sind diese plötzlich vermischt und immer ein Herren- und ein Damenschuh stehen nebeneinander. Die beiden begeben sich hinaus an die frische Luft und nehmen bald ihre Positionen in der Natur ein, Max auf einem Felsen an einem Fluss und die Dame auf einer Bank in einem Park. Beide positionieren sich so, dass die Füße und die Schuhe gut sichtbar und in einer sehr prominenten Stellung sind. Als dann die Schuhe wieder zum Leben erwachen, versuchen sie erneut zueinander zu gelangen. Die Schuhe entwickeln ein Eigenleben, plötzlich dienen sie nicht mehr nur ihrem Besitzer ohne eigene Bedürfnisse zu haben. Sie werden zu einer Art Lebewesen und wollen nun ihrem eigenen Bestreben nachgehen. Die natürlichen Gesetze der Ordnung sind somit außer Kraft gesetzt. Der Schuh wird zu einem

eigenständigen Wesen und somit innerhalb dieses Filmes zu einer Figur. Der Schuh will sich von seinem Besitzer befreien. Zu Anfang versucht er diesen noch mitzureißen, aber dies funktioniert nicht. Daher bleibt ihm als letzter Ausweg nur, sich selbst seinem Besitzer auszuziehen und davon zu „laufen“.

Hier ist nun der Moment in welchem die beiden Schauspieler ihren Körper so einsetzen müssen, dass es tatsächlich so aussieht als ob der Schuh zum Leben erwacht wäre und sich bewegen würde. Dafür müssen sie eine enorme Körperspannung beherrschen, um das eine Bein, beziehungsweise den einen Fuß, so isoliert zu bewegen, dass man den Eindruck hat, dieser würde nicht von der Person, sondern eben durch eine Außeneinwirkung bewegt werden. Die Schauspieler müssen ihr Bein sehr ruckartig bewegen und es muss so aussehen als würde der Grund dafür eine Bewegung des Schuhs sein. Deshalb muss die Bewegung beim Fuß beginnen und dann das Bein mitreißen wollen. Der restliche Körper muss währenddessen ganz normal in seiner Position verharren oder lediglich auch durch die Bewegung etwas beeinflusst werden. Was im restlichen Körper nicht ersichtlich sein darf und vor allem nicht in der Mimik der Darsteller, ist die Anspannung, welche der Schauspieler in Wahrheit empfinden muss um diese Bewegungen des Beines und Fußes durchführen zu können. Vor allem die Mimik darf nicht beeinflusst werden, da diese ganz im Gegenteil, auf diese Bewegung reagieren muss. Im Gesicht der Darsteller wird nun sichtbar, dass die Person selbst eben nichts mit dieser Bewegung zu tun hat, sondern völlig überrascht ist von dieser. Das Gesicht zeigt somit dem Zuschauer an, was hier eigentlich gerade passiert. Es kommt zu einer Art stummen Dialog zwischen dem Schuh und seinem Besitzer, der Besitzer erlebt hier zum ersten Mal mit, wie sein Schuh ein Eigenleben entwickelt. Die Schuhbesitzer versuchen wieder die Oberhand zu gewinnen und den jeweiligen Schuh zur gewohnten Ordnung zurückzuführen, indem sie wieder die Kontrolle über ihren Körper zurückgewinnen und das Bein wieder in die Ausgangsposition zurückbringen. Somit sollte der Schuh besiegt sein. Die beiden Besitzer zeigen ihren Schuhen, dass sie entscheiden was passiert und nicht die Schuhe. Diese beschließen aufgrund der Vormachtstellung ihrer Besitzer, das einzige zu tun was sie noch tun können, die Flucht vor diesen zu ergreifen und sich selbst ihren Besitzern auszuziehen. Im nächsten Augenblick sind die beiden bereits auf dem Weg zueinander. Nun stolpern die Besitzer ihrem Eigentum hinterher um die Schuhe wieder einzufangen was sich als schwieriger erweist als angenommen. Hier wird wieder einmal die natürliche Ordnung der Dinge außer Kraft gesetzt. Niemals

dürfte ein Mann und eine Dame ohne Schuhe einfach so auf offener Straße herum gehen, und schon gar nicht den eigenen Schuhen nachlaufen. Die Besitzer werden zu Dienern ihres eigenen Eigentums degradiert, welchem sie nachjagen müssen um die Ordnung wieder herzustellen. Als die beiden Schuhe und auch ihre Protagonisten aufeinander treffen scheint die Ordnung wieder zu existieren, jedoch trägt dieser Eindruck. Die beiden nehmen auf einer Bank Platz und ziehen sich ihre entlaufenen Schuhe wieder an. Obwohl die Schuhe nun scheinbar zueinander gefunden haben, ist dies nicht genug. Wieder ergreifen die Schuhe die Initiative und machen eine letzte Bewegung aufeinander zu, bis nun auch endlich deren Besitzer begreifen, dass sie zueinander gehören. Hier muss wieder der Schuh als Entstehungsort für die Bewegung dienen und der Körper muss so bewegt werden, dass es wieder so aussieht, als würde etwas ihn bewegen und nicht als würde er selbst diese Bewegung machen. Der Körper ist in diesem Film ein zentrales Element, da die Geschichte zu ihrem Höhepunkt kommt, als die natürlichen Gesetze des Körpers außer Kraft gesetzt werden und ein Schuh den Menschen dazu bringt sich auf eine bestimmte Art und Weise zu bewegen. Daraufhin entsteht eine Art Kampf zwischen dem Körper und dem Gegenstand. Es geht darum wer in diesem Kampf gewinnt und auch wenn es zuerst, allein aufgrund der größeren Kraft, der Körper des Menschen ist, so ist doch der Witz dabei, dass schlussendlich der Schuh aufgrund seines „Verstandes“ gewinnt indem er sich selbst seinem Besitzer auszieht. Der Gegenstand besiegt hier seinen Besitzer nicht mit Kraft sondern mit Verstand, was fast als noch schlimmere Niederlage für den Menschen gelten sollte. Als der Schuh für die Erfüllung des Schicksals der Protagonisten gesorgt hat, erlischt dessen Eigensinn und Eigenleben auch wieder. Das plötzliche Aufleben des Schuhs hat seinen Zweck erfüllt.

Max Joueur par Amour ist ein ebenfalls 1912 erschienener Stummfilm. Wieder ist die Liebe das zentrale Thema dieser Stummfilmkomödie. Max ist dieses Mal in eine junge Dame verliebt und wünscht sich sie zu heiraten. Der Film beginnt damit, dass Max das Haus der jungen Dame aufsucht und mit einem großen Blumenstrauß vor ihr und ihrem Vater steht, um ihr seine Liebe zu gestehen. Als der Vater das Zimmer verlässt, reagiert die Tochter sehr wütend auf die Liebesbekundungen von Max und sie zeigt ihm dies auch, indem sie auf den Tisch schlägt und auf ihn losgeht. Während er versucht ihr auszuweichen, schafft er es in kürzester Zeit, die gesamte Wohnzimmereinrichtung umzuwerfen und zu zerstören. Die junge Dame lässt den

verwunderten Max alleine zurück und geht zu ihrem Vater in dessen Arbeitszimmer. Dort schreibt sie eine ganz besondere Botschaft an ihren Verehrer und lässt diese von ihrem Vater überbringen. In dem Brief heißt es, sie würde Max nur dann heiraten wenn er es schaffen würde mit drei Bällen zu jonglieren. Da sie von Max' Ungeschicktheit weiß, denkt sie, sie müsse dieses Versprechen nie einlösen. Der Vater übermittelt nun Max den Brief und dieser ist zu Anfang völlig verzweifelt, fasst dann aber Mut und beschließt sich dieser Aufgabe zu stellen. Nun beginnt er mit allen möglichen Gegenständen zu üben. Er geht an einem Geschäft vorbei und nimmt sich aus einem Korb Früchte, als er beginnt damit zu jonglieren trifft er mit einer Frucht einen Passanten und die beiden beginnen zu streiten, wobei sie den Verkaufsstand zerstören. Anschließend sieht man Max in seiner Wohnung mit Kissen üben, während um ihn herum ein Chaos herrscht und er scheinbar während dem Üben alle seine Möbel zerstört hat. Das Jonglieren kann Max sich nicht beibringen, doch er hat plötzlich eine Idee. Er schreibt an die junge Dame, sie solle mit ihrem Vater kommende Woche zu ihm kommen, er hätte sich das Jonglieren inzwischen beigebracht. Als die junge Dame und ihr Vater dann zu ihm kommen, jongliert Max hinter einem Paravent und als die Dame diesen wegzieht, sieht man, dass nicht Max sondern ein anderer Mann jongliert hat. Die Dame lacht ihn aus, und Max ist am Boden zerstört.

In diesem Film wird die ganze Geschichte von dem Bestreben getragen, dass der Held, Max, seine Angebetete heiraten möchte und bereit ist alles dafür zu tun. Dies muss er mit vollem Körpereinsatz beweisen. Was den Schauspielstil betrifft, findet man in diesem Film sehr ausladende Gesten und eine sehr deutliche Mimik. Vor allem Max Linder nutzt sein ausdrucksstarkes Gesicht mit gezielter Mimik und etwas übertrieben großer Gestik um dem Zuschauer seine Befindlichkeiten deutlich zu machen. Besonders seine Augen zeigen viel von seinen inneren Zuständen. Zu Anfang schüchtern, verliebt wechselt sein Gefühlszustand sehr schnell zu Erstaunen über das Verhalten seiner Angebeteten. Diese ist über den Antrag nicht erfreut und zeigt dies, indem sie wütend auf den Tisch schlägt und Max um den Couchtisch herum jagt. Dieser schafft es dabei die gesamte Wohnzimmereinrichtung umzuwerfen und ein Chaos hinter sich zu lassen. Die Dame scheint nicht so recht zu wissen, wie sie sich dieses ungebetenen Verehrers wieder entledigen kann. Da er so ungeschickt ist hat sie plötzlich eine Idee, was sie mit einer Geste unterstreicht, indem sie ihren Zeigefinger hebt und sie dabei triumphierend lacht. Bei ihrem Vater im Arbeitszimmer zeigt die junge Dame immer deutlicher ihr sehr kindliches Naturell, indem sie ihren

Vater mit einer Feder kitzelt um dessen Aufmerksamkeit zu erregen. Sie springt dann los und setzt sich auf seinen Tisch, auch diese Bewegungen deuten auf ein sehr munteres und fröhliches Wesen hin. Allerdings bleibt die Frage offen, ob sie auch zu tiefen Emotionen in der Lage ist, da sie sich doch über den armen Max lustig macht und scheinbar seine Situation nicht nachempfinden kann. Um sich einen noch größeren Spaß aus der Sache zu machen oder auch einfach nur um Max wieder loszuwerden, beschließt sie ihm die Aufgabe zuzutragen jonglieren zu lernen. Der Vater überbringt Max den Brief. Sofort beginnt Max zu weinen, was man nicht nur in seinem verzerrten Gesicht erkennen kann, sondern auch daran, dass er sich ein Taschentuch aus der Tasche zieht und dieses vor das Gesicht hält und sein ganzer Körper zeitgleich das Schluchzen darstellt. Auch der Vater scheint so von Max Verzweiflung ergriffen zu sein, dass er selbst ebenfalls zu einem Taschentuch greift. Nur einige Sekunden später wirft Max das Taschentuch auf den Boden, was wie ein Startschuss bei einem Autorennen wirkt, und scheinbar mit neuem Mut versehen, will er sich dieser Herausforderung stellen. Nun werden die Gesten noch größer. Er schüttelt dem Vater zum Abschied die Hand wie man es im realen Leben vermutlich nie machen würde. Max Linder zeigt hier den Unterschied zwischen den beiden Gefühlszuständen indem er die Trauer und Verzweiflung mehr in sich zeigt und das implodieren seiner Figur, die Freude und den Mut hingegen zeigt er nach außen. Er springt und schüttelt die Hand und explodiert mit dieser Freude vollkommen nach außen. Er springt sogleich aus dem Zimmer, wobei er kurz vor der Tür noch ein letztes Mal stolpert und dann hinausstürmt. Dieses letzte Stolpern zeigt dem Zuschauer noch ein weiteres Mal etwas sehr wichtiges über das Wesen des Max in diesem Film. Er soll ein verliebter und vielleicht auch naiver junger Mann sein, welcher zwar bereit zu allem ist, aber aufgrund seines Naturells und seiner Veranlagung zur Ungeschicktheit physisch diese Anforderungen an sich selbst nicht erfüllen kann.

Auf der Straße angekommen beginnt er sogleich mit dem Jonglieren, dazu nimmt er alles was er eben bei sich hat. Die junge Dame erlaubt sich einen weiteren Spaß mit ihm und fängt seinen Gehstock auf und tauscht ihn schnell mit einem Regenschirm aus. Sein Erstaunen darüber zeigt er wieder mit großen Gesten, indem er sich beispielsweise die Augen reibt und andererseits am Kopf kratzt als könnte er eben nicht glauben was da gerade passiert ist. Diese Gesten mögen zwar ihren Zweck erfüllen, indem sie dem Publikum zeigen, was er gerade denkt, aber dies geschieht auf so eine überdeutliche Weise, dass die Figur selbst noch lächerlicher erscheint. Bei

Komödien ist dies sicher ein gerngesehener Nebeneffekt. Er selbst scheint von seinem Schicksal schwer getroffen zu sein, doch um wahrhaftig mit ihm mitfühlen zu können, stellt Max Linder seine Figur zu übertrieben dar, weshalb beim Zuschauer Komik erzeugt wird. Jeder Übertreibung, von etwas, was dem Zuschauer gut bekannt ist, er aber im realen Leben niemals auf diese Weise ausdrücken würde, erzeugt eine Art von Komik. Immer wenn man kurz davor ist Mitgefühl für den Helden dieser Geschichte zu empfinden, macht er etwas Komisches und die emotionale Verbindung zu ihm reißt wieder ab. Dieses abwechselnde Spiel von Mitfühlen und Lachen macht einen großen Teil der Faszination dieser Filme aus.

Max kommt nun an einem Geschäft vorbei und nimmt sich aus einem davorstehenden Korb ein paar Früchte um mit ihnen zu jonglieren. Als ein Mann vorbeigeht wirft er eine der Früchte unabsichtlich auf ihn. Der Mann wird sofort wütend und geht auf Max los, wieder wirft er in seinem Versuch zu flüchten alle Körbe des Geschäftes um und stolpert davon. Max ist hier wieder das Opfer, das nur versucht davon zu kommen und zugleich alles um ihn herum in Schutt und Asche verwandelt. Er besitzt ein unglaubliches Talent innerhalb von wenigen Sekunden alles was sich um ihn herum befindet umzuwerfen oder zu zerstören. Max kommt in diesem Fall noch einmal davon und als die Polizei eintrifft, wird nur der wütende Mann festgenommen. Im nächsten Bild ist etwas für uns bereits Gewohntes zu sehen: Max steht in einem Zimmer inmitten zerstörter und umgeworfener Möbel. Er übt gerade mit drei Kissen zu Jonglieren, doch bei dem Versuch wirft er auch noch das letzte stehende Regal um. Mit einem erhobenen Zeigefinger auf seine Stirn deutend, zeigt er dem Zuschauer, dass er gerade einen Einfall hat. Seine Freude über diesen Einfall macht er deutlich indem er plötzlich ganz schnell zu tanzen beginnt und eben eine Art Freudentanz vollführt. Diese Bewegungen sind sehr schnell, vor allem seine Beine bewegt er extrem schnell, was eigentlich darauf schließen lässt, dass er eine überaus gute Koordination seines Körpers und vor allem eben der Beine beherrscht, weshalb seine Ungeschicktheit plötzlich unglaublich wird. Jedenfalls dürfte dem Zuschauer nun verständlich gemacht sein, wie sehr er sich über diesen Einfall freut.

Als Max dann hinter dem Paravent steht um der jungen Dame und ihrem Vater nun endlich seine Jonglier-Künste zu beweisen, sieht man bereits das etwas an den Proportionen von Max Körper nicht stimmen kann. Dafür wo sich sein Kopf befindet sind seine Arme viel zu weit unten, außerdem scheinen sie auch zu kurz zu sein. Als die Dame den Paravent entfernt, weil sie es nicht glauben kann, sieht man, dass vor

Max ein anderer Mann kauert, damit man seinen Kopf nicht sehen konnte und die Arme, welche eben zu weit unten waren, zu ihm gehörten. Die Täuschung ist allerdings beinahe perfekt. Max nimmt sehr schnell die Position hinter dem Paravent ein und man hat kaum den Eindruck, dass er an einer anderen Person vorbei geht oder sich hinter diese stellt. Erst als das Geheimnis gelüftet wird, begreift man was wirklich vor sich gegangen ist. Max hat es allerdings trotzdem nicht geschafft sich das Jonglieren beizubringen und somit seine Aufgabe nicht erfüllt. Der Mann hinter dem Paravent jongliert im Hintergrund immer weiter, als wäre es das einfachste auf der Welt, während Max auf die Knie fällt und die junge Dame nur darüber lachen kann. Ob es für Max doch noch gut ausgeht, bleibt allerdings offen.

5.2 D.W. Griffith

Er zählt zu den bedeutendsten Filmregisseuren der Stummfilmzeit. Wie bereits erwähnt hat er viel zur Entwicklung des Stummfilms beigetragen. Wenigen ist bekannt, dass er, neben den Dramen für welche er bekannt war, auch eine Vielzahl an Stummfilmkomödien gedreht hat. Auch wenn es nicht seine Absicht war, so hat er auch mit diesen Komödien viel zur Filmgeschichte beigetragen, handelt es sich bei einem seiner Werke doch um den ersten Slapstick-Film.

1908 ist der Film *A Calamitous Elopement* unter der Regie von D.W. Griffith erschienen. Bei diesem Film ist der erste Unterschied zu den Max Linder Filmen, der hier auffällt, dass es nicht konkret eine Person gibt, die die ganze Handlung trägt und mit der wir den Film über mitempfinden, sondern es gibt unterschiedliche Personen mit unterschiedlichen Interessen. Es gibt einerseits ein Liebespaar, das nicht zusammen sein darf und deshalb beschließt gemeinsam zu fliehen und einen Dieb, der auf der Suche nach Beute ist. Die Geschichte beginnt damit, dass ein junger Mann eine Frau besucht und diese beiden sehr zueinander hingezogen zu sein scheinen. Doch der Vater der jungen Frau ist gegen diese Beziehung und schickt den jungen Mann fort. Der Mann kommt zu dem Fenster der jungen Dame und überredet sie dazu mit ihm fortzugehen. Sie verabreden sich für später und er geht wieder. Ein wenig später hängt bereits eine Leiter für den jungen Mann vom Balkon der Dame. Doch nicht der junge Verehrer kommt, sondern ein Dieb, der die Gunst der Stunde und vor allem die Leiter entdeckt und er versucht auf den Balkon zu kommen. Nun kommt es zu einigen Verwechslungen und missglückten Versuchen, abwechselnd vom jungen Mann und

von dem Dieb hinauf auf den Balkon zu gelangen. Schließlich kommt ein Polizist vorbei und nimmt das junge Paar fest. Der Dieb hingegen schafft es zu fliehen und nimmt einen Koffer des jungen Paares mit. Nachdem sich das Missverständnis geklärt hat werden die jungen Leute wieder entlassen und gehen zurück zu ihr nachhause. Der Dieb hat sich unterdessen in einem der Koffer versteckt und landet direkt im Zimmer der jungen Dame. Als das Paar das Zimmer verlassen hat, klettert er aus dem Koffer und fängt an diesen mit den Gegenständen im Raum zu füllen. Er zieht sich zu guter Letzt noch den Mantel des jungen Mannes an und entschwindet durch die Tür.

Wie der Titel bereits verrät, handelt es sich hierbei eigentlich um eine Liebesgeschichte. Ein junger Mann hat das Bestreben mit einer jungen Dame zusammen zu sein und da ihr Vater dagegen ist, beschließt er diese, mit ihrem Einverständnis, zu entführen. Doch dann scheint sich alles gegen das junge Paar verschworen zu haben und das ganze Vorhaben geht schief. Unterdessen erscheint ein Dieb und plötzlich wird man aus dem Schicksal des Paares fast herausgerissen und fiebert plötzlich mit dem Dieb mit, dass dieser ja nicht entdeckt oder verhaftet wird. Dieser schnelle Wechsel zwischen den Charakteren, mit denen man mitlebt, erschafft eine besondere Dynamik. In diesem Film lassen sich sehr viele Slapstick-Momente wiederfinden, vor allem, als es dann zu der Verwechslungsszene am Balkon kommt. Ein Dieb kommt und befestigt eine Trittleiter am Balkon um daran hinaufzuklettern, als er fast oben angelangt ist erscheint die junge Dame und er fällt wieder hinunter. Er muss sich unter dem Balkon verstecken und dann erscheint auch schon der junge Mann um die Dame abzuholen. Der junge Mann klettert ebenfalls die Trittleiter hinauf und als er kurz davor ist ganz oben anzukommen, reicht die junge Dame ihm einen Koffer. Er nimmt den Koffer und kann sich auf der Leiter nicht mehr halten, weshalb er samt Koffer hinunter fällt. Der Koffer öffnet sich noch während dem Fall und alles fällt heraus.

In diesem Film sehen wir eine Kombination aus komischer Handlung und Slapstick-Elementen. Der Film wäre nur halb so komisch, wenn nicht die Handlung erzählen würde, wie der Plan des Pärchens von einem Dieb durchkreuzt wird und dennoch findet sich genug Platz für verschiedene Slapstick-Einlagen, die umso mehr Komik erzeugen, umso größer ihr Einfluss auf die Geschichte ist. Je mehr man mit den Personen mitempfinden kann umso witziger werden auch die Momente, wenn ihnen dann etwas Komisches passiert.

Der junge Mann beschließt dann, eine andere Leiter zu holen und geht wieder. Währenddessen kommt der Dieb aus seinem Versteck und räumt den Koffer wieder ein um diesen dann mit in sein Versteck unter dem Balkon zu nehmen. Als der junge Mann mit einer Holzleiter zurück ist, holt er einen weiteren Koffer vom Balkon und auch die junge Dame klettert nun die Leiter hinunter. Plötzlich kommt ein Polizist und verhaftet die beiden, da er sie nun für Diebe hält. Der echte Dieb kommt, als alle weg sind aus seinem Versteck hervor. Er nimmt einen der Koffer mit und läuft mit ihm davon. Er hält dann an und macht eine kurze Pause, indem er sich auf den Koffer setzt.

An dieser Stelle ist nun viel schauspielerisches Können verlangt. Er sitzt auf diesem Koffer und ruht sich aus. Man sieht nur ihn auf diesem Koffer, hinter ihm sind Häuser mit kleinen Vorgärten, aber sonst ist kein Mensch zu sehen. Er schreckt plötzlich auf und geht erst in die eine Richtung und dann in die andere. Jedes Mal, wenn er ein Stück gegangen ist, hält er ruckartig inne, da er anscheinend jemanden sieht. Der Schauspieler muss hier wirklich ganz alleine den Fortlauf der Geschichte erzählen ohne sich anderer Hilfsmittel als seines schauspielerischen Könnens bedienen zu können. Er muss mit seinem Ausdruck und seiner Gestik dem Zuschauer beschreiben was er selbst schon sieht, aber der Zuschauer noch nicht. Er versucht nach hinten in einen der Vorgärten auszuweichen, doch dann hat er eine bessere Idee. Er versteckt sich in dem Koffer. Er macht sich ganz klein, und es hat fast den Anschein als würde er seinen eigenen Körper zusammenklappen oder zusammenlegen können, da er sich ganz genau in dem Koffer ausgeht. Hier sei die Frage gestellt, warum in dem Koffer überhaupt so viel Platz frei war, schließlich wollte die junge Dame ihn mitnehmen und dann wäre er vermutlich nicht leer gewesen, aber solche kleinen Unstimmigkeiten sind in fast jedem frühen Film zu finden. Der Körper des Diebes wird hier wie ein Gegenstand behandelt. Der Schauspieler selbst macht sich so klein und faltet sich selbst so zusammen, dass er in den Koffer hineinpasst.

Nachdem sich der Dieb in dem Koffer versteckt hat, kommen zwei Polizisten und finden den Koffer. Sie bringen ihn zur nächsten Polizeistation. Dort erklärt das junge Paar gerade dem Richter das Missverständnis. Nachdem der Koffer eingetroffen ist, scheint alles geklärt zu sein und die Polizisten tragen den Koffer wieder zu der jungen Dame nachhause. Hier passiert beim hinuntergehen der Treppe noch ein kleiner Unfall und der Koffer fällt die Treppe hinunter. Der Dieb muss demnach einiges aushalten. Die junge Dame ist gerade in ihrem Zimmer und packt mit ihrem Geliebten aus, als die

Polizisten eintreffen und den Koffer abstellen. Sie schafft es nicht ihn zu öffnen, aber denkt sich nichts dabei und alle verlassen den Raum. Dann springt der Dieb aus dem Koffer und fängt an alles einzupacken was er in dem Raum finden kann. Zum Schluss zieht er noch Mantel und Hut des jungen Mannes an und zündet sich genüsslich eine Zigarre an. Er verlässt zufrieden und mit dem gestohlenen Gut den Raum. Was aus dem Schicksal des jungen Paares geworden ist bleibt unklar, aber der Dieb hat auf eine überaus interessante Weise sein Ziel erreicht.

The Jones have Amateur Theatricals ist eine 1909 erschienene Stummfilmkomödie unter der Regie von D.W. Griffith. Das Ehepaar Jones bekommt einen Brief, in welchem steht, dass sich der Theaterclub dieses Mal bei ihnen zuhause trifft. Nachdem die Schauspieler eingetroffen sind beginnen sofort die Proben. Mr. Jones hat die Rolle eines Liebhabers bekommen und ist darin nicht besonders geschickt. Mrs. Jones kommt in den Raum zurück und ist sofort eifersüchtig, als sie ihren Mann in dieser Situation mit einer Dame sieht. Als sie bemerkt, dass es gespielt ist, zeigt sie selbst wie das geht. Er probiert die Szene daraufhin mit seiner eigenen Frau, doch auch das hilft nichts. Ein paar Schauspieler nehmen ihn mit ins Nebenzimmer und trinken dort mit ihm Alkohol um ihn etwas aufzulockern. Währenddessen spielt Mrs. Jones mit einem anderen Schauspieler die Szene und ist etwas irritiert von dessen Avancen. Mr. Jones übt unter dem Alkoholeinfluss noch einmal mit den Schauspielern und geht dann zurück zu den anderen. Als er dort seine Frau mit dem Schauspieler sieht gerät er außer sich und wirft alle hinaus. Der Film endet wie er begonnen hat: mit einem friedlichen Ehepaar in ihren Stühlen sitzend und lesend.

In diesem Film ist es besonders interessant den Schauspielstil der Darsteller zu beobachten. Da es sich beim Gegenstand des Filmes im Grunde um eine Theaterprobe handelt, sieht man die verschiedensten Versuche des Schauspielens. Es wird eine Aufführung geprobt, allerdings von einer Amateur Gruppe, weshalb sich das Können einiger Beteiligter in Grenzen hält. Mrs. Jones erhält die Nachricht über die baldige Probe, welche dieses Mal bei ihnen stattfinden soll. Nachdem die Schauspieler eingetroffen sind, verlässt Mrs. Jones das Zimmer um im Nachbarzimmer etwas zu holen. Der Leiter der Schauspielgruppe verteilt die Rollen und gibt Mr. Jones die des Liebhabers von Mrs. Trouble. Er macht ihm in ganz einfachen Bewegungen alles vor, was Mr. Jones ihm dann nachspielen soll. Hier sehen

wir zum ersten Mal die bereits erwähnte zweite Ebene des Schauspielens. Der Leiter der Gruppe zeigt ihm ganz genau welche Bewegungen er nacheinander machen soll und sehr übertrieben auch welchen Gesichtsausdruck er dazu wünscht. Als Mr. Jones sich dann daran versucht es ihm nachzumachen, scheitert er zuerst. Er muss es noch einmal wiederholen und dieses Mal funktioniert es besser. Er findet nach und nach in die Rolle hinein und ist gerade dabei innig mit Mrs. Trouble zu spielen, als seine Frau zurückkommt. Diese fällt gleich einmal in Ohnmacht, als sie das sieht und muss sich setzen. Ihr Mann hat das nicht bemerkt und spielt weiter. Sie kommt wieder zu sich und tritt nach ihm, bis er sie sieht. Dann versteht sie, dass die beiden nur gespielt haben und sie zeigt ihm gleich, wie sie selbst diese Rolle spielen würde.

Hier kommen wir zu einem sehr heiklen Moment dieses Filmes. Eine Frau spielt plötzlich die Rolle eines Mannes und spielt somit den Liebhaber einer anderen Frau. Mrs. Jones geht sofort sehr nah auf Mrs. Trouble zu und umarmt sie fast. Sie berührt sehr sinnlich ihre Wange und küsst sie beinahe. Dieses fast schon leidenschaftliche Spielen der beiden Frauen miteinander, wäre in jeder anderen Situation nicht geduldet worden, aber da es sich hier lediglich um eine Theaterprobe handelt ist auch dies gestattet. Das Theaterspielen scheint demnach die üblichen gesellschaftlichen Gesetze außer Kraft zu setzen und eben auch ganz andere Dinge zuzulassen. Zu Beginn des Filmes sehen wir ein gewöhnliches Ehepaar, welches einer ganz gewöhnlichen Tätigkeit nachgeht. Beide Ehepartner sitzen in einem Stuhl und lesen. Nur kurze Zeit später ist die Schauspielgruppe da, die Probe beginnt und es geschehen sehr ungewöhnliche Dinge, wie etwa, dass sich die Ehepartner plötzlich scheinbar anderen Partnern zuwenden, aber natürlich nur gespielt. Da man alles Spielen der Theatergruppe, als sehr übertrieben wahrnimmt, verfälscht dieses die Wahrnehmung auf das Spielen der Filmschauspieler. Natürlich spielen die Filmschauspieler, dass sie Theaterspielen würden, doch dies geschieht auf eine Art und Weise, dass man das für den Film Schauspielern beinahe vergessen könnte. Das Filmschauspielen ist hier doch etwas naturalistischer angelegt, als es bei anderen Filmen der Fall ist, aber dieses Empfinden hängt sicher mit dem gleichzeitigen Sehen des übertriebenen Theaterspielens zusammen.

Nachdem die gewagte Stelle zwischen den beiden Damen zu Ende ist, besteht Mrs. Jones darauf selbst die Geliebte zu spielen und probiert sogleich mit ihrem Mann zusammen die Szene. Mr. Jones hat selbst mit seiner eigenen Frau Probleme damit den Liebhaber überzeugend zu spielen. Er scheint viel zu grob an seine Frau

heranzutreten und diese mit etwas mechanisch anmutenden Bewegungen zu berühren, aber auch ihre Bewegungen wirken überhaupt nicht natürlich. Der Leiter der Gruppe beschließt Mr. Jones mit drei anderen Schauspielern ins Nebenzimmer zum Üben zu schicken und einen anderen Schauspieler die Szene mit Mrs. Jones üben zu lassen. Dieser spielt ganz anders als ihr Mann und geht gleich viel offensiver auf Mrs. Jones zu, welcher das etwas ungeheuer ist. Ihr Mann nimmt im Nebenzimmer einen Drink mit den anderen Schauspielern um etwas lockerer zu werden und dies gelingt ihm auch. Die Herren werden ausgelassen und tanzen um den Tisch, bis sich Mr. Jones auf die Knie wirft und ganz von selbst die Szene spielt. Mrs. Jones versucht sich vor dem, ihr viel zu übermütigen, Schauspieler zu retten und weicht immer mehr vor diesem zurück, bis sie sich doch darauf einlassen kann. In diesem Augenblick kehrt ihr Mann, betrunken, aus dem Nebenzimmer zurück und ist so empört über diesen Anblick, dass er auf den anderen Schauspieler losgeht. Er fängt an auf diesen einzuschlagen und ein großer Tumult entsteht, bei dem sich alle ein wenig schlagen, bis die Schauspielgruppe schließlich das Haus verlassen hat. Übrig bleiben die beiden sich streitenden Ehepartner. Doch der Streit ist bald vorüber und man sieht eine echte Liebesszene zwischen den beiden, wie es der Leiter der Schauspielgruppe die ganze Zeit von den beiden sehen wollte. Die Aufgabe scheint endlich erfüllt zu sein. Die beiden hätten einfach nur natürlich miteinander umgehen müssen und sich nicht so sehr auf das *Spielen* konzentrieren dürfen. Ich denke dieser Film soll durchaus auch auf die unterschiedlichen Möglichkeiten des Spielens hinweisen und die Unterschiede zwischen dem Schauspielen für die Bühne und das Schauspielen für den Film aufweisen. Der Film endet damit, dass das Paar wieder die Ausgangsposition einnimmt und jeder der beiden auf einem Stuhl sitzt und sich wieder der jeweiligen Lektüre zuwendet, als wäre nichts geschehen und das Haus nicht gerade voller Schauspieler gewesen.

The Curtain Pole ist ein ebenfalls 1909 erschienener Stummfilm unter Griffith Regie. Dieser Film ist filmgeschichtlich sehr bedeutend, da er als der erste Slapstick-Film bezeichnet wird. Er beinhaltet eine sehr lange Verfolgungsjagd, welche wenn man es genau nimmt, fast den gesamten Film ausmacht. Ein Element mit welchem noch in vielen weiteren Stummfilmkomödien gearbeitet wird. Es beginnt zuerst alles noch recht harmlos. Ein Mann ist zu Besuch in einem Haus. Dort findet ein Zusammentreffen verschiedener Personen statt und es sind auch viele junge Damen unter diesen. Als

er einer jungen Dame mit dem Vorhang behilflich sein will, fällt die Stange herunter und sie zerbricht. Um das Missgeschick wieder gut zu machen, macht er sich auf den Weg um eine neue Stange zu besorgen. Nachdem er die Vorhangstange gekauft hat, passieren eine Menge von Unfällen, indem er verschiedene Personen, unabsichtlich, mit der Stange umwirft. Daraus resultiert nach und nach eine wütende Menge, welche versucht den Unruhestifter einzuholen und eine Verfolgungsjagd entsteht. Der Mann versucht vor den wütenden Menschen zu fliehen, doch bei diesem Vorhaben passieren immer mehr Unfälle und die Menge hinter ihm wird größer und größer, bis er es schließlich schafft alle abzuhängen und wieder das Haus zu erreichen, in welchem er schließlich feststellen muss, dass die Stange bereits ersetzt wurde.

Hier ist wieder ein grundsätzliches Bestreben die Ausgangssituation für die Geschichte des Films. Ein Mann möchte eine Bekanntschaft mit einer jungen Dame machen. In diesem Fall steht die Wahl der jungen Dame noch nicht fest, denn es sind viele Damen anwesend. Dennoch ist dies das grundlegende Bestreben des Helden dieses Filmes. Der Mann ist an einer Damenbekanntschaft interessiert und versucht alles um diese zu bekommen. Als er versehentlich die Vorhangstange ruiniert, sieht er es als Pflicht an, diese zu ersetzen, damit sich alle wieder wohlfühlen. Sobald er das Haus verlassen hat, ist sein größter Wunsch sobald als möglich wieder in das Haus mit den jungen Damen zurückkehren zu können. Der Mann wird also von einem sehr konkreten Ziel getrieben.

Der Mann verlässt das Haus und die eigentliche Geschichte beginnt. Er möchte eine Vorhangstange kaufen und diese zurück in das Haus bringen. Dies ist im Grunde die gesamte Handlung dieses Filmes, mit der Ausnahme, dass nach dem Kauf der Vorhangstange alles schiefgeht was nur schiefgehen kann. Die Handlung tritt daher in den Hintergrund, sie ist ein Mittel zum Zweck. Die Geschichte wird nur soweit benötigt, als sie verschiedenste Slapstick- Einlagen zulässt. Bei vielen anderen Griffith-Filmen ist die Handlung selbst das Komische. Hier ist es der Mensch, die Hauptfigur, und das was sie tatsächlich erzeugt. Alles was er mit seinem Körper macht und Chaos in seiner Umwelt hervorruft, erzeugt in diesem Film die Komik. Dieser Film hat aus diesem Grund auch mehr Ähnlichkeiten zu den Max Linder-Filmen vorzuweisen, als es die anderen Griffith-Filme haben.

Der Mann trifft auf der Straße, noch vor dem Kauf der neuen Vorhangstange, auf einen anderen Mann. Die beiden begrüßen einander. Immer wieder wiederholen sie die

Begrüßung und finden anscheinend kein Ende dafür. Schließlich schaffen sie es doch die Begrüßungszeremonie zu beenden und der Mann kann weiter seines Weges gehen. Als er die neue Vorhangstange gekauft hat, scheint er nicht verstanden zu haben, was es bedeutet mit einer langen Holzstange auf der Straße zu spazieren und was er dabei beachten sollte. Er geht einfach los und begegnet einer jungen Dame. Nachdem er sich kurz mit ihr unterhalten hat, kommen auch drei Männer den Weg entlang. Er dreht sich um, ohne noch an die lange Stange zu denken, die er in der Hand hat, und wirft alle um. Als er dies bemerkt und sich in die andere Richtung dreht, fallen noch zwei Leute um. Das ist Slapstick. Eine scheinbar unbedachte Bewegung ist der Auslöser für ein entstandenes Chaos. Die Leute sind alles andere als erfreut über diesen Zwischenfall und wollen den Mann sogleich zur Rechenschaft ziehen, doch anstatt sich ihnen zu stellen, läuft er davon und eine Verfolgungsjagd entsteht.

Nun hat sich das Ziel des Mannes geändert, er möchte zwar immer noch zurück in das Haus, aber er will auch der Strafe für den Unfall entgehen und flieht vor der wütenden Menge. Die Herren und Damen gestikulieren sehr viel und schnell. Immer wieder werfen sie die Arme in die Luft und schütteln ihre Fäuste. Es ist unmissverständlich, dass sie wütend sind. Mit dem Mann kann man sich dennoch nicht so recht identifizieren, da er es nicht schafft einen richtigen Kontakt zum Zuschauer herzustellen. Von Anfang an, ist eine Distanz zu dem Schauspieler zu spüren, man hat nicht, wie zum Beispiel bei Max Linder, das Gefühl ganz mit dem Helden der Geschichte mitzuleiden oder zu fühlen. Man kann zwar alles beobachten was er macht und was ihm so alles passiert, aber die Persönlichkeit hinter der Figur kann man nicht so ganz ergründen. Die Unfälle, die ihm passieren, geschehen auch tatsächlich deshalb, weil er sich einfach keine Gedanken macht und deshalb neigt man möglicherweise auch dazu ihm ein wenig Schuld an den Ereignissen zu geben. In vielen Slapstick-Filmen ist die Hauptfigur zwar ebenfalls Auslöser für die verschiedensten Unfälle und Missgeschicke, doch passieren sie meistens tatsächlich unabsichtlich und die Hauptfigur kann wirklich gar nichts dafür. Hier ist das ein wenig grenzwertig zu beobachten. Er müsste schließlich nur auf die Stange achten und gar nichts würde passieren. Er wird nicht geschupst oder angerempelt, er schaut nur einfach nicht wo er hinget und wie er sich bewegt. Während er sich auf der Flucht befindet, wird dies sogar noch schlimmer. Da er sich immer wieder umdreht um zu sehen, wie weit seine Verfolger entfernt sind, rennt er in das nächste Paar hinein und wieder fallen diese um. Die Menschenmenge hinter ihm wird daher stets größer und

er verursacht immer mehr Chaos. Schließlich geht er in eine Bar hinein, da er denkt dort sicher zu sein. Doch kurz nachdem er das Lokal betreten hat, stellt er die Stange senkrecht auf und zerstört damit die Decke des Raumes und ein Haufen Schutt rieselt auf ihn hernieder. Wieder dreht er sich einmal nach rechts und einmal nach links und alle Herren um ihn herum liegen am Boden, da sie wieder einmal von der Vorhangstange umgeworfen wurden. Die Herren bemerken dies aber zunächst gar nicht und geben sich gegenseitig die Schuld, weshalb gleich einmal ein großes Durcheinander entsteht und die Männer aufeinander losgehen. Die Gewaltbereitschaft unter diesen Herren scheint sehr hoch zu sein, aber dies wird in vielen Stummfilmen immer wieder demonstriert. Wie schnell doch aus einem Missgeschick ein Streit oder sogar Kampf entstehen kann, sieht man in frühen Stummfilmkomödien immer wieder. Hier nimmt die Geschichte seinen Lauf und der Mann flüchtet auch aus diesem Lokal wieder, da die Herren bemerkt haben, dass er der Schuldige ist. Er läuft voraus und auch die Menschenmenge die ihm bereits gefolgt ist, hat ihn mittlerweile eingeholt. Alle laufen ihm nach, wobei eine kleine Treppe vom Haus herunter führt und alle Verfolger diese scheinbar übersehen und diese hinunter fallen, was dem Mann mit der Vorhangstange einen kleinen Vorteil verschafft. Er findet einen Kutscher und springt sogleich auf dessen Kutsche auf. Der Kutscher ist jedoch etwas betrunken, weshalb sich die Fahrt als überaus turbulent erweist. Während der Fahrt wird nun alles geboten, was an Unfällen noch möglich ist. Ein Paar mit Kinderwagen wird angefahren, ein Verkaufsstand wird umgeworfen und ein Mann auf einer Leiter wird ebenfalls umgeworfen. Die ungünstigsten Zufälle passieren einfach. Der Mann hat natürlich auch nichts aus seinen bisherigen Erfahrungen gelernt und hält die Stange weiter waagrecht um auch ja alles umzuwerfen, an dem sie vorbeifahren. Die Kutsche fährt als nächstes durch einen Kunstmarkt und wirft auch noch alle Gemälde um. Nun ist bereits eine Masse an Menschen hinter dem Mann her, doch er schafft es am Ende diese doch noch abzuhängen und zu dem Haus zurückzukehren. Dort wurde mittlerweile eine neue Vorhangstange angebracht.

Der Körper spielt in diesem Film eine sehr zentrale Rolle. Die Geschichte wird nur durch Bewegung und Körperlichkeit vorangebracht. Alles was passiert, nachdem der Mann das Haus verlassen hat, ist eine Sache der Körper. Der Mann hält eine Stange in der Hand und anstatt sie senkrecht zu halten um niemanden zu verletzen, hält er sie waagrecht und alle möglichen Unfälle passieren. Mit dem menschlichen Körper an sich wird in diesem Film nicht sehr behutsam umgegangen. Immer wieder werden

Menschen mit der Stange umgeworfen und fallen zu Boden, außerdem kommt es zu Prügeleien und zum Schluss dann auch noch zu Unfällen mit der Kutsche. Diese müssten noch größere und ernsthaftere Auswirkungen als die Unfälle mit der Stange haben, doch die Menschen scheinen keinen Schaden davon zu tragen. In einem enorm hohen Tempo, nimmt die Geschichte ihren Lauf. Die Menschen stehen sofort wieder auf, haben scheinbar keine Verletzungen und begeben sich augenblicklich auf die Verfolgungsjagd. Auch mit den anderen Menschen, die ihn bereits verfolgen passieren andauernd neue Unfälle. Sie laufen ineinander, oder sie fallen über einander. Ein paar schaffen es sogar auf die Kutsche zu klettern oder sich an der Stange festzuhalten, doch werden sie auch wieder abgeworfen und tragen auch davon keine Verletzungen. Der menschliche Körper, so scheint es, ist unverwundbar und kann sowohl von Kutschen überfahren, abgeworfen oder von Stangen umgeworfen werden, ohne auch nur einen Kratzer davon zu tragen.

Those awful hats ist ein 1909 entstandener kurzer Stummfilm. Er wird sehr gerne als Beispiel verwendet, da er eine Besonderheit aufweist. Er zeigt einen Film im Film. Er hat als Grundgeschichte eine Filmvorführung und man selbst kann tatsächlich die Leinwand sehen. Vor allem wenn man sich vorstellt, wie es gewesen sein muss, tatsächlich in so einem Raum eine solche Kinovorstellung zu sehen und dabei auch im Film wieder eine Kinovorstellung zu sehen, muss der Film sicher einen ganz besonderen Effekt gehabt haben. Dieser Film hat auch eine Botschaft zu vermitteln und ganz zum Schluss wird diese auch noch eingeblendet: „Ladies will please remove their hats“. Die Handlung besteht im Grunde nur aus ein paar Momenten während einer Kinovorführung. Ein Mann kommt hinein und sucht einen freien Platz. Nach verschiedenen Streitigkeiten mit anderen Kinobesuchern findet er einen. Zwei Damen mit großen und reichlich verzierten Hüten, betreten den Raum und setzen sich vor den Mann. Er kann nichts mehr sehen und beschwert sich darüber. Dann kommt noch eine Frau mit einem großen Hut und setzt sich wieder vor ihn. Er regt sich darüber auf und die beiden beginnen zu streiten. Da kommt plötzlich ein riesiger Kran von oben und nimmt den Hut der Dame. Wieder entsteht ein Streit zwischen anderen Zuschauern und einer anderen Dame, und wieder kommt der Kran, aber dieses Mal nimmt er nicht nur den Hut, sondern die Dame auch gleich mit.

Der Hauptdarsteller ist Mack Sennett, der später mit seiner eigenen Produktionsfirma, erfolgreiche Stummfilmkomödien produzieren wird. Er spielt hier einen Mann, der eine Filmvorführung sehen möchte. Er kommt in das Kino und sucht einen Platz. Er fragt einen Herrn ob er sich neben ihn setzen kann, doch dieser lässt ihn nicht. Bei der entstehenden Diskussion sehen einige andere Zuschauer bereits auf und fühlen sich anscheinend gestört. Er dreht sich um, um auf der anderen Seite des Mittelganges einen Platz zu finden und gerät kurz in einen Streit mit einem weiteren Herrn und die beiden schlagen sich sogar kurz. Er setzt sich und da bemerkt er, dass die Dame, welche zeitgleich mit ihm in das Kino gekommen ist, noch keinen Platz hat und er überlässt ihr seinen eigenen Platz. Der Gang zwischen den Sitzreihen ist sehr eng, denn als er sich umdreht, stößt er unabsichtlich gegen einen anderen Mann, dieser wiederum stößt ihn von sich weg. Der Mann fällt auf einen weiteren und nach einer kleinen Rauferei, sitzt er schließlich wieder.

Der Protagonist wirkt hier teilweise wie ein Ball, der immer hin und her geworfen wird. Da er nur eine kleine Bewegung machen muss und schon mit anderen Leuten zusammenstößt und dann immer hin und her geschupst wird. Sein Körper wird hier wie ein Gegenstand behandelt. Auch ist hier wieder die generelle angespannte und aggressive Haltung der anderen Personen erkennbar, wie es auch in vielen anderen frühen Filmkomödien der Fall war. Es reicht schon ein kleiner Vorfall, ein unabsichtliches Missgeschick und ein Streit oder Tumult beginnt. Die Umgebung ist in diesen Filmen immer in einer vorbestimmten Abwehrhaltung gegen den Helden des jeweiligen Filmes gestimmt. Dieser hat es dann besonders schwer, vor allem wenn ihm dann noch Unfälle passieren, die auch andere Leute betreffen.

Hier ist aber nicht der Mann, sondern eigentlich ein ganz anderer Grund vorhanden, worüber sich die breite Masse aufregen darf. Die damals aktuelle Hutmode. Es war zu der Zeit gerade üblich besonders reich verzierte und geschmückte Hüte zu tragen. Diese waren mit allerlei Blumen und Geäst besteckt und hatten somit eine enorme Größe. Es betreten schließlich zwei Damen mit solchen Hüten, den Saal und setzen sich vor unseren Hauptdarsteller. Er sieht nichts mehr und beschwert sich darüber, indem er aufsteht und wild in die Richtung der Damen gestikuliert. Die Herren, die hinter ihm sitzen, stört es allerdings mehr, dass er aufgestanden ist, daher beginnt wieder ein kleiner Streit, bis er sich wieder gesetzt hat. Noch eine Dame mit einem noch größeren Hut kommt und setzt sich wieder vor ihn. Er beschwert sich bei den Herren hinter ihm solange bis die Dame schließlich aufsteht und mit ihm zu diskutieren

beginnt. Die beiden streiten eine Zeit lang, bis plötzlich von oben ein riesiger Kran kommt und der Dame den Hut wegnimmt. Alle springen auf und applaudieren dem Kran für diese Tat. Ein anderer Herr streitet ebenfalls mit einer Frau mit einem sehr großen Hut und wieder erscheint der Kran, doch anstelle nur des Hutes, nimmt er dieses Mal die ganze Frau mit nach oben.

Die Frau wird hier ebenfalls wie ein Gegenstand behandelt. Würde der Kran tatsächlich einen menschlichen Körper so fest packen, würde er im echten Leben erhebliche Schäden und Verletzungen davon tragen. Aber in diesem Film freuen sich alle nur über die Entsorgung des Hutes und der Frau und niemand scheint über mögliche Konsequenzen nachzudenken. Jeder Mensch in diesem Film hat einen sehr konkreten Wunsch und zwar ungestört der Filmvorführung folgen zu können und immer wieder wird es den Leuten unmöglich gemacht, genau diesen Wunsch erfüllt zu bekommen. Was mit der Dame geschieht und wohin der Kran sie bringt bleibt unklar.

5.3 Cocl & Seff

Rudolf Walter und Josef Holub bilden das Komikerduo Cocl und Seff. Ab Herbst 1913 stand das Duo gemeinsam vor der Kamera. Rudolf Walter ist, wie auch Max Linder, schon im Varieté aufgetreten, bevor er 1912 seinen ersten Film für die Sascha-Film Produktionsfirma gedreht hat.¹⁴⁰ Seine Figur des Cocl ist nicht wie die des Max Linder, ein Dandy, sondern eher eine Art Vagabund. Diese Figur ist in vielen verschiedenen Filmen der damaligen Zeit anzutreffen.¹⁴¹ Das Duo Cocl und Seff stellt daher zumeist zwei Herumtreiber dar, die von dem Bedürfnis angetrieben werden, auf einfach Weise an Geld zu kommen und denen es große Freude bereitet andere Leute hereinzulegen.

Cocl als Hausherr ist ein 1913 entstandener Stummfilm. Cocl ist hier in Begleitung eines zweiten Mannes zu sehen, jedoch nicht mit Seff. Dieser spielt in diesem Film eine andere Rolle. Cocl und sein Kompagnon sind als eine Art Landstreicher unterwegs und auf der Suche nach Geld oder einer Unterkunft oder ähnlichem. Die beiden entdecken ein Haus, aus dem gerade eine Familie kommt und scheinbar in Urlaub fährt. An der Tür ist ein Schild, an welchem steht, dass die Familie für 3 Wochen

¹⁴⁰ Vgl. Krenn, G., & Wostry, N., Cocl & Seff. Die österreichischen Serienkomiker der Stummfilmzeit. S. 72 - 73

¹⁴¹ Vgl. ebda. S. 46

in Belgien sein wird. Die beiden beschließen in dieser Zeit in dem Haus zu wohnen. Sie klettern durch ein Fenster und nehmen gleich ihre Rollen ein. Cocl ist der Hausherr und sein Begleiter ist sein Diener. Nachdem sie alle Annehmlichkeiten genossen haben, beschließen sie etwas Geld zu verdienen und geben eine Anzeige auf um die restlichen Zimmer im Haus zu vermieten. Nach einander kommen potenzielle Mieter um sich vorzustellen und alle haben ganz besondere Bedürfnisse. Cocl sagt zu allen Ja und verspricht allen, dass die Zimmer genau ihren Bedürfnissen und Vorstellungen entsprechen. Nach kurzer Zeit bemerken die Mieter einander und erkennen, dass die Zimmer keineswegs ihren Vorstellungen entsprechen. Ein großer Streit beginnt und alle kommen zu Cocl um sich bei ihm zu beschweren. Er beschwichtigt kurz alle und ergreift dann mit seinem Gefährten die Flucht. Sie schaffen es gerade noch hinaus, bevor die wahren Hausherren zurückkehren. Cocl und sein Freund können entkommen.

Die Darsteller in diesem Film spielen alle mit einer überzeichneten Mimik. Aber nicht nur ihre Mimik spricht, sondern genauso auch ihr Körper. Gleich zu Beginn versuchen Cocl und sein Freund in das Haus hineinzukommen. Sie helfen sich gegenseitig dabei über den Zaun zu klettern und durch das Fenster zu steigen. Die beiden gehen sehr natürlich und körpernah miteinander um, es entsteht das Gefühl, dass die beiden sich schon lange kennen und zwischen ihnen keine Berührungsängste bestehen. Während Cocl Zigarren und eine Flasche Wein entdeckt, kommt sein Freund mit dem Gewand der Hausbesitzer in der Hand, aus dem Nebenzimmer zurück. Sobald die beiden das neue Gewand tragen, verändert sich auch sofort ihre Körperhaltung. Sie richten sich auf und stehen gerade und mit etwas erhobenem Kopf da; als würde eine andere Kleidung, sofort die innere und äußere Haltung beeinflussen. Die beiden scheinen sich augenblicklich in ihre neue Situation und Rolle einzufinden. Cocl nimmt die Rolle des Hausherrn ein und sein Freund die des Dieners. Bei Cocl sieht man bald, dass die Kleidung nicht so recht passt. Die Hose ist ihm zu groß und unter dem Frack trägt er ein gestreiftes T-Shirt, das immer wieder zu sehen ist. Der andere Mann hingegen ist voll und ganz in einer passenden Dienerausstattung zu sehen. Als er hinaus geht um die Anzeige aufzugeben, ist sein Gang ganz anders als zuvor; er federt bei jedem Schritt etwas nach. Der Gang ist deutlich beschwingter und zeigt gleichzeitig seine erhabene Haltung.

Es kommen sich verschiedene Menschen als Mieter vorstellen. Als erstes erscheint eine Dame, die den beiden erklärt, dass sie Sängerin ist und ein Klavier, für ihre

Übungen, in ihrem Zimmer haben muss. Die beiden geben ihr das Zimmer mit Klavier und die Dame ist glücklich. Die nächste Person, die sich vorstellen kommt ist ein sehr nervöser Herr, dieser wird von Josef Holub gespielt. Er hat eine ganz merkwürdige Körperhaltung und verkrampft sich permanent. Sein Kopf zuckt immer wieder nach rechts, wodurch wir sein Gesicht sehen können und auch dieses ist zu einer verkrampften Grimasse verzogen. Auch seine Schultern zucken immer wieder. Sein Körper scheint auch mithilfe des Kostüms verändert worden zu sein, um eine unnatürliche Proportion entstehen zu lassen. So wirkt es, als ob sein Gesäß sehr weit hinaussteht und sein Oberkörper unnatürlich lang ist, seine Beine aber dafür viel zu kurz. Während er geht bewegt er andauernd seinen ganzen Körper, fast schon in kreisenden Bewegungen. Er gesteht den beiden, sehr nervös zu sein und deshalb ein absolut ruhiges Zimmer zu benötigen. Die beiden versprechen ihm ein solches und auch er ist zufrieden. Es erscheinen noch drei weitere Mieter mit ebenfalls sehr gegensätzlichen Bedürfnissen. Einer braucht einen Raum mit dicken Wänden, in welchem er seine Sportübungen ungestört machen kann. Ein weiterer hat viele Tiere und muss diese in seinem Zimmer halten und ein dritter führt Kunstgewehrschüsse vor und braucht einen sehr großen Raum um dies üben zu können. Die beiden kassieren von allen die Miete und versprechen alle Bedürfnisse erfüllen zu können. Es dauert nicht lange bis die Mieter bemerken, dass ihre gestellten Forderungen keinesfalls erfüllt wurden. Die singende Dame macht ihre Gesangsübungen und der nervöse Herr wird dadurch beim Schlafen gestört, er stürmt in ihr Zimmer und die beiden beginnen zu streiten. Cocl und sein Freund sind unterdessen sehr zufrieden mit sich und zählen das eingenommene Geld. Die beiden streitenden Mieter kommen zu ihnen und beschweren sich. Hier sieht man wieder, wie sich der nervöse Mann permanent bewegen muss und unkontrolliert zuckt. Man sieht hier bei diesem Charakter einen deutlichen Unterschied zu den anderen Charakteren. Kein anderer Darsteller setzt den eigenen Körper derartig für die Charakterdarstellung seiner Figur ein wie es Joseph Holub hier macht. Seine Darstellung ist zwar etwas überdeutlich und auch übertrieben, aber das ist in Stummfilmen generell oft der Fall, daher stört es hier nicht weiter.

Die ganze Situation eskaliert und auch die anderen Mieter haben sich gegenseitig bemerkt. Es kommt zu einem Unfall, bei welchem der Sportler von dem Mann mit dem Gewehr getroffen wird und auch hier beginnt ein großer Streit. Alle stürmen zu Cocl um sich zu beschweren. Dieser beschwichtigt kurz die tosende Menge und verschwindet dann ganz schnell mit seinem Freund. Gerade als sie das Haus

verlassen, sieht man, wie die Familie, welcher das Haus gehört, wieder zurückkehrt. Die beiden verstecken sich kurz und verschwinden dann ganz.

Der Bauernschreck ist ein 1913 erschienener Stummfilm. In den Hauptrollen ist das Komikerduo Cocl und Seff zu sehen. Die beiden entdecken den Aushang für eine Belohnung von 5000 Kronen, wenn „der Bauernschreck“ ein katzenartiges Wesen, tot oder lebendig bei der Polizei abgeliefert wird. Daraufhin beschließen die beiden, sich diese Belohnung irgendwie zu holen. Sie finden ein Bärenfell und wollen damit die Leute täuschen um an das Geld zu kommen. Sie bringen die Menschen, die ebenfalls nach dieser Kreatur suchen, auf eine falsche Fährte, indem sich Seff das Bärenfell umlegt und so selbst die Kreatur spielt. Später ziehen sie einem Obdachlosen das Fell an und stecken ihn in einen Sack, den sie dann zur Polizei bringen. Dort erhalten sie die Belohnung und können verschwinden, bevor der ganze Betrug aufgedeckt wird.

Bei den beiden Schauspielern merkt man sofort eine sehr spezielle Schauspieltechnik. Die beiden arbeiten ganz bewusst mit dem Einsatz ihres Körpers, um mit diesem Komik zu erzeugen. Sie nehmen Körperhaltungen ein, auch wenn sie „nur“ an einer Wand lehnen oder einfach auf der Straße stehen, welche ganz bewusst gewählt sind. Sie drücken entweder die momentane Stimmung aus oder sollen Aufschluss über den Charakter der dargestellten Figur geben. Oft sind sie auch so gewählt, dass eine gewisse Deformation des natürlichen Körpers stattfinden kann und somit der Körper selbst, in einer bestimmten Art und Weise, unnatürlich wirkt. Man kann die „normalen“ Proportionen nicht mehr genau erkennen und plötzlich ist der Körper zu etwas Komischem geworden.

Ihre Mimik ist sehr ausdrucksstark und auch etwas übertrieben, aber da die beiden sehr ähnlich spielen passt es in sich wieder zusammen. Auch ihre gemeinsamen Aktionen sind scheinbar sehr gut einstudiert, da alles sehr harmonisch und natürlich wirkt. Auch wenn die Bewegungen keinesfalls natürlich sind, so ist hier der Umgang der beiden miteinander gemeint. Hier sei zum Beispiel auf die Stelle ganz zu Beginn des Filmes verwiesen, bei welcher die beiden im Heu erwachen. Sie wollen aufstehen, und machen dies nicht ganz normal, indem einfach jeder für sich aufsteht, sondern sie setzen sich Rücken an Rücken hin und pressen ihre Rücken gegeneinander. Dadurch gewinnen sie genug Halt um sich zu erheben, ohne sich dabei noch weiter anhalten zu müssen. Eine weitere Stelle wäre beispielsweise nur kurz danach. Als die beiden

das Hotel verlassen wollen, stellen sie sich ganz nah hintereinander und gehen im Gleichschritt los, so als wären sie eine Person. Auch an vielen anderen Stellen in diesem Film finden wir den überaus starken Einsatz des eigenen Körpers. Nachdem die beiden die Ausschreibung gesehen haben und auf der Suche nach der Kreatur sind, entdeckt Cocl das Bärenfell. Er legt es sich um und erschreckt Seff damit. Dieser läuft davon, aber anstatt einfach wegzulaufen, läuft er auf eine Stange zu und schwingt sich an ihr herum bis er zu Boden sinkt.

Als der Plan steht, zu betrügen um an die Belohnung zu gelangen, verkleidet Cocl sich als die gejagte Kreatur. Er wirft sich das Fell über und geht auf allen Vieren um wie ein Tier zu wirken und die Leute zu täuschen. Die Menschen erschrecken tatsächlich durch diesen Anblick und fürchten sich vor ihm. Hier wird der menschliche Körper so verändert, dass er etwas Animalisches gewinnt, in diesem Fall vor allem durch den Gang auf allen Vieren. Die beiden spielen mit unterschiedlichen Möglichkeiten ihren eigenen Körper einzusetzen. In jedem Moment in diesem Film unterstreichen sie jedes Gefühl und jeden Handlungsstrang, durch eine Untermuerung mit ihrem eigenen Körper, ob es eine große Gestik oder eine noch größere Bewegung ist. Jede Situation wird durch die Sprache des Körpers noch verdeutlicht. Allerdings passieren ihnen auch ständig, sogenannte Unfälle, bei denen sie wieder mit vollem Körpereinsatz in ein Missgeschick laufen. Nachdem die beiden die Fährte mit dem falschen Ungeheuer gelegt haben, flüchten sie durch ein Haus. Als sie durch das Badezimmer müssen und den Mann, der gerade ein Bad nimmt, erschrecken, fällt Cocl, in die Wanne hinein. Er fällt aber nicht einmal einfach so hinein, sondern er stürzt Kopf über in die Wanne, und dies ohne erklärbaren Grund dafür. Man sieht hier immer wieder Slapstick-Momente, die weder etwas für die Handlung machen noch aufgrund der Handlung geschehen. Sie passieren vielmehr einfach so, um Komik zu erzeugen.

6 Schlussbetrachtung

Bei dieser Auswahl an Filmen ist sehr gut zu erkennen, wie unterschiedlich die Filme zur damaligen Zeit, selbst innerhalb eines Genres, doch sein konnten. Bei jedem Filmemacher und jedem Darsteller ist der Schwerpunkt des Filmes ein anderer. Wenn man nun die Filme eines Filmemachers betrachtet, wie etwa die Filme von D.W. Griffith, bemerkt man gleich wie unterschiedlich die Filme dennoch sein können. Bei *The Curtain Pole* sehen wir eine Aneinanderreihung von Gags, welche mit immer mehr

Geschwindigkeit in einer Verfolgungsjagd gipfelt. Die Handlung beziehungsweise das Bestreben des Protagonisten wird im Verlauf des Filmes zur Nebensache. Warum all das passiert ist, spielt ab einem gewissen Zeitpunkt keine Rolle mehr. Bei seinem Film *The Jones have Amateur Theatricals* verhält sich dies ganz anders. Hier ist die Geschichte an sich, das Komische. Nur über die Handlung lässt sich die Komik des Filmes verstehen.

Wie und wodurch die Komik in den einzelnen Filmen hervorgerufen werden soll, ist bei jedem Film etwas anders. Generell ist jedoch zu sagen, dass es immer mit einer Situation zusammenhängt in welcher Dinge geschehen, die im realen Leben der damaligen Zeit, undenkbar gewesen wären. Die gesellschaftlichen Konventionen werden entweder durch äußere Umstände oder den Protagonisten selbst außer Kraft gesetzt. Das Ziel ist es anschließend die natürliche Ordnung wiederherzustellen und das eigentliche Bestreben, welches meistens zu Beginn der Filme deutlich dargelegt wird, zu erfüllen. Dies ist eine weitere Gemeinsamkeit der hier untersuchten Filmbeispiele. Zu Beginn des Filmes sieht man den Protagonisten und erfährt was sein Wunsch ist, beziehungsweise welches Ziel er verfolgt. Anschließend verfolgt man dann, wie genau dies aus den unterschiedlichsten Gründen nicht möglich ist, und was er alles bereit ist dafür zu versuchen um sein Ziel doch noch zu erreichen.

Der Schauspielstil selbst ist wiederum sehr individuell. Bei Max Linder sieht man einen Schauspielstil, der manchmal übertrieben und an anderen Stellen wieder zurückhaltend ist. Hier ist wieder anzumerken, dass der Schauspielstil im frühen Film, wie bereits in den Kapiteln zuvor erörtert, ein ganz anderer ist, als wir ihn heute sehen. Mimik und Gestik werden öfter eingesetzt als es im echten Leben vorkommen würde. Viele Empfindungen werden durch eine extra Geste betont, diese würde man, wenn man sprechen würde, niemals brauchen. Teilweise sind diese Gesten tatsächlich hilfreich um dem Gemütszustand oder auch der Handlung besser folgen zu können und manchmal sind sie auch zu viel und nicht notwendig. Dies variiert sehr stark.

Bei den Griffith Filmen würde ich sagen, ist dem Körper am wenigsten Gewichtung, in der Erzeugung der Komik zugesprochen. Bei diesen Filmen, ist stets die Handlung, oder der Handlungsablauf, der Mittelpunkt. Auch wenn mit dem menschlichen Körper nicht sehr achtsam umgegangen wird und er in jede mögliche und unmögliche Lage gebracht wird, so wird dies zwar für den Film verwendet, aber dennoch ist es nicht das Zentrum der Attraktion. Es sind auch oft nicht einmal die Hauptcharaktere der wahre

Mittelpunkt, der uns fesselt, sondern eben die ineinander überfließende Geschichte. Wenn einmal das Hauptaugenmerk von einem Charakter zum nächsten wechselt, fällt dies überhaupt nicht auf. Das wäre für einen Max-Linder-Film unvorstellbar. Hier ist Max die absolute Hauptrolle und das Zentrum eines jeden Filmes. Wie er sich verhält und wie er spielt, sein Körper, seine Gestik und seine Mimik; all das macht die Komik der Max Linder Filme aus. Max Linder nutzt die Möglichkeiten des eigenen Körpers aus und setzt diesen immer wieder gekonnt ein. Ob er tanzt oder springt und somit nur einen Gefühlszustand unterstreichen möchte, oder ob er glaubhaft darstellen muss, wie sich sein eigener Schuh davonstehlen möchte und bei dem Versuch das ganze Bein versucht mitzunehmen, ist egal. Immer ist der Körper ein Mittel um einerseits Gefühle und Bedürfnisse der Figur darzustellen und andererseits um Komik zu erzeugen.

Komik, welche in Form von grotesken Körpern dargestellt wird, gipfelt innerhalb dieser Diplomarbeit in den Filmen mit Cocl & Seff. Das Komikerduo, auch wenn hier ein Film der beiden noch kein Cocl & Seff Film ist, so sind dennoch beide Schauspieler in dem Film vertreten, setzt permanent den eigenen Körper ein um Komik hervorzurufen. Die beiden bewegen sich auf eine äußerst unnatürliche Art und Weise und dennoch ist man fasziniert davon und kann weiter der Geschichte folgen. Bei diesen Filmen ist auch die Handlung sehr wichtig. Die Handlung ist ebenso komisch, wie die teilweise seltsamen Gebärden und Verrenkungen der beiden Darsteller.

Abschließend ist zu sagen, dass der Körper in den hier untersuchten Filmen sehr wohl als Mittel der Komik eingesetzt wird. Ob er nun als eine Art Requisit verwendet wird oder ob die Schauspieler selbst Bewegungen und Gebärden zeigen, die Komik hervorrufen soll. Der Körper ist ein zentrales Element des frühen Films und seine Grenzen werden in der frühen Stummfilmkomödie getestet und stets ein wenig übertreten.

Literaturverzeichnis

Arnheim, R. (1979). *Film als Kunst*. Frankfurt am Main: Fischer.

Balász, B. (1972). *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Auflage 4. Wien: Globus Verlag.

Barry, I. (1940) *D. W. Griffith. American Film Master*. New York: The Museum of modern Art.

Bergson, H. (2011). *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Brandlmeier, T. (1983). *Filmkomiker. Die Erretung des Grotesken*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Brauneck, M. (1986). *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Brownlow, K. (1997). *Pioniere des Films. Vom Stummfilm bis Hollywood*. Basel: Stroemfeld, Roter Stern.

Buttkuss, R. (1956). *Physiognomik*. München: Ernst Reinhardt Verlag.

Cramer, F. (2001). *Der unmögliche Körper. Etienne Decroux und die Suche nach dem theatralen Leib*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Dale, A. (2000). *Comedy is a man in trouble. Slapstick in American Movies*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Diderot, D. (1967) *Ästhetische Schriften*. Hg. F. Bassenge. 2. Bd. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag.

DeCordova, R. (2001). *Picture personalities. The emergence of the star system in America*. Urbana [u.a.]: University of Illinois Press.

Deutsches Institut für Filmkunde (Hg.) (1993). *Georges Méliès. Magier der Filmkunst*. Basel [u.a.]: Stroemfeld, Roter Stern.

Diederichs, H. (Hg.) (1977). *Rudolf Arnheim. Kritiken und Aufsätze zum Film*. München/Wien: Carl Hanser Verlag.

Diederichs, H. (Hg.) (2004). *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Elsaesser, T. (2002). *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*. München: Edition Text und Kritik.

Elsaesser, T., & Wedel, M. (Hg.) (2002). *Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne*. München: Edition Text und Kritik.

Erdmann, E. (Hg.) (2003). *Der komische Körper. Szenen – Figuren – Formen*. Bielefeld: transcript Verlag.

Faulstich, W. (2002). *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Faulstich, W. (2005). *Filmgeschichte*. Paderborn: Fink.

Fiebach, J., & Mühl- Benninghaus, W. (Hg.) (1997). *Theater und Medien an der Jahrhundertwende*. Berlin: Vistas.

Fraenkel, H. (1956). *Unsterblicher Film. Die grosse Chronik. Von der Laterna Magica bis zum Tonfilm*. München: Kindler Verlag.

Freud, S. (1992). *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Fritz, W. (1981). *Kino in Österreich. 1896-1930. Der Stummfilm*. Wien: Österreichischer Bundesverlag.

Gesek, L. (1948). *Gestalter der Filmkunst. Von Asta Nielsen bis Walt Disney. Geschichten zur Filmgeschichte*. Wien: Amandus-Edition.

Giesen, R. (1991). *Lach-Bomben. Die grossen Filmkomiker. Vom Stummfilm bis zu den 40er Jahren*. München: Wilhelm Heyne Verlag.

Gunning, T. (1994). *D. W. Griffith and the origins of American narrative film. The early years at biograph*. Urbana [u.a.]: University of Illinois Press

Güttinger, F. (1984). *Der Stummfilm im Zitat der Zeit*. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum.

Hamblin, K. (1979). *Pantomime. Spiel mit deiner Fantasie*. Soyer: Ahorn Verlag.

Hickethier, K. (Hg.) (2005). *Komiker, Komödianten, Komödienspieler*. Remscheid: Gardez! Verlag.

Horowitz, S. (1997). *Queens of Comedy. Lucille Ball, Phyllis Diller, Carol Burnett, Joan Rivers, and the New Generation of Funny Women*. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers.

Kafitz, D. (Hg.) (1991). *Drama und Theater der Jahrhundertwende*. Tübingen: Francke.

Kanzog, K. (2007). *Grundkurs Filmsemiotik*. München: diskurs film Verlag.

Karsten, D. (1954). *Die Sprache des Films. Über Ausdrucksmittel und Wirkungsweise des Films*. Seebruck am Chiemsee: Heering-Verlag.

Kassner, R. (1951). *Physiognomik*. Wiesbaden: Insel Verlag.

Kessler, F., Lenk, S., & Loiperdinger, M. (Hg.) (1992). *KINtop 1. Früher Film in Deutschland*. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern.

Kessler, F., Lenk, S., & Loiperdinger, M. (Hg.) (1998). *KINtop 7. Stummes Spiel, sprechende Gesten*. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern.

Krenn, G., & Wostry, N. (Hg.). (2010). *Cocl & Seff. Die österreichischen Serienkomiker der Stummfilmzeit*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria.

Kuchenbuch, T. (2005). *Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik.* 2. Auflage. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag.

Kurowski, U. (1972). *Lexikon Film. 100 mal Geschichte, Technik, Theorie, Namen, Daten, Fakten.* München: Hanser.

Locatelli, M. (1999). *Béla Balázs. Die Physiognomik des Films.* Berlin: Vistas.

Löffler, P. (2004). *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik.* Bielefeld: transcript.

Monaco, J. (1980). *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Mit einer Einführung in Multimedia.* Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Molcho, S. (1983). *Körpersprache.* München: Mosaik Verlag.

Molcho, S. (1988). *Magie der Stille. Mein Leben als Pantomime.* München: Mosaik Verlag.

Müller, C. (2003). *Vom Stummfilm zum Tonfilm.* München: Fink.

Müller, W. (2005). *Körpertheater und Commedia dell'arte. Eine Einführung für Schauspieler, Laienspieler und Jugendgruppen.* Auflage 2. Donauwörth: Auer Verlag.

Nessel, S. (2008) *Kino und Ereignis. Das Kinematografische zwischen Text und Körper.* Berlin: Vorwerk 8.

Paulus, T., & King, R. (Hg.) (2010). *Slapstick Comedy.* New York: Taylor & Francis.

Philipp, C. (Red.) (1999). *Meteor. Texte zum Laufbild.* Wien: PVS Verleger.

Popple, S., & Kember, J. (2004). *Early cinema. From factory gate to dream factory.* London: Wallflower.

Preschl, C. (2008). *Lachende Körper. Komikerinnen im Kino der 1910er Jahre.* Wien: Synema.

Roterberg, S. (2008). *Philosophische Filmwissenschaft*. Würzburg: Königshausen und Neumann.

Rudlin, J. (1994). *Commedia dell'arte. An Actor's Handbook*. London und New York: Routledge.

Sadoul, G. (1957). *Geschichte der Filmkunst*. Wien: Schönbrunn- Verlag.

Soubeyran, J. (1984). *Die wortlose Sprache. Lehrbuch der Pantomime*. Auflage 2. Zürich: Orell Füssli Verlag.

Turk, H. (Hg.) (1992). *Theater und Drama. Theoretische Konzepte von Corneille bis Dürrenmatt*. Tübingen: Narr.

Filmverzeichnis

Louis Lumière

L'Arroseur arrosé (1895), Regie: Louis Lumière

<https://www.youtube.com/watch?v=looPPi1YzkM>

Letzter Zugriff am 13.1.15 um 14:15 Uhr

Max Linder

Max prend un bain (1906), Regie: Lucien Nonguet

<https://www.youtube.com/watch?v=smnD4Ts6Jk0>

Zugriff am 7.1. um 13:20 Uhr

Premier cigare d'un collegien (1908), Regie: Louis J. Gasnier

<https://www.youtube.com/watch?v=GblYuPk0ytw>

Zugriff am 8.1.15 um 17:42 Uhr

Max victime du quinquina (1911), Regie: Max Linder

<https://www.youtube.com/watch?v=XncaJFdiByo>

Zugriff am 8.1.15 um 14:50 Uhr

Le Roman de Max (1912), Regie: Max Linder

<https://www.youtube.com/watch?v=5OW72C8XjNo>

Zugriff am 4.1.15 um 13:07 Uhr

Max – Jongleur par Amour (1912), Regie: Nicht bekannt

<https://www.youtube.com/watch?v=vkx8bL7rLeg>

Zugriff am 5.1.15 um 21:10

D.W. Griffith

A Calamitous Elopement (1908), Regie: D.W. Griffith

<https://www.youtube.com/watch?v=Zbtj4mySvV8>

Zugriff am 9.1.15 um 14:09 Uhr

The Curtain Pole (1909), Regie: D.W. Griffith

<https://www.youtube.com/watch?v=iaTpRoAncew>

Letzter Zugriff am 11.1.15 um 22:30 Uhr

The Jones have Amateur Theatricals (1909), Regie: D.W. Griffith

<https://www.youtube.com/watch?v=iaTpRoAncew>

Letzter Zugriff am 11.1.15 um 19:40 Uhr

Those Awful Hats (1909), Regie: D.W. Griffith

<https://www.youtube.com/watch?v=gezLtRgHAZI>

Letzter Zugriff am 12.1.15 um 17:35 Uhr

Cocl und Seff

Der Bauernschreck (1913). Produktion: Ruolf Walter (Reichenberg/Liberec), Länge: 240 Meter, Darsteller: Rudolf Walter, Josef Holub, Marianne Austerlitz, Oskar Löbl.

DVD: Die österreichischen Serienkomiker der Stummfilmzeit. Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2010.

Cocl als Hausherr (1913). Produktion: Sascha Filmfabrik (Pfaumberg/Primda), Länge: 320-360 Meter, Darsteller: Rudolf Walter, Karl Karner, Richard Koß, Irma Nemethy, Josef Holub, Marianne Austerlitz, Oskar Löbl, Friedrich Schild, Georg Moga.

DVD: Die österreichischen Serienkomiker der Stummfilmzeit. Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2010.

Abstract

Gegenstand dieser Diplomarbeit ist der Schauspielstil im frühen Kino. Das frühe Kino bezeichnet den Zeitraum von etwa 1889 bis 1917 und bezeichnet somit die erste Phase der Filmentwicklung. Im ersten Teil meiner Arbeit befasse ich mich mit dem Begriff der Stummfilmkomödie. Da wir es bei der Filmentwicklung nicht mit einer kontinuierlich und linear verlaufenden Entwicklung zu tun haben, ist es notwendig diese Entwicklung etwas genauer zu untersuchen. Die Wahrnehmung der Komik sowie die Erzeugung dieser sind ebenfalls ein Bestandteil des ersten Teils dieser Arbeit. Der Körper ist das Werkzeug eines jeden Schauspielers. Im mittleren Teil dieser Arbeit soll gezeigt werden, welche Theorien zum Spielen im Stummfilm zur damaligen Zeit bestanden haben und welche Voraussetzungen Schauspieler zu erfüllen hatten. Auch Theorien zum Körper, sowohl zur Darstellung als auch zur Wahrnehmung sollen Gegenstand dieses Kapitels sein. Im letzten Teil meiner Arbeit werde ich ausgewählte Filmbeispiele analysieren. Hier soll vor allem untersucht werden, wie der Körper als Mittel der Komik eingesetzt wird und wodurch generell Komik erzeugt wird. Hier habe ich 11 Filme aus den USA, Frankreich und Österreich gewählt.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Anna Gettel

Staatsbürgerschaft: Österreich

Aus- und Weiterbildung:

2008 – heute: Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft

2003 – 2008: Handelsakademie, Vienna Business School, 1210 Wien

Matura im Juni 2008 mit gutem Erfolg bestanden

1999 – 2003: Gymnasium Franklinstraße 21, 1210 Wien

1995 – 1999: Volksschule Langenzersdorf

Berufserfahrung:

Seit 11/2013: Camera Operator und Regieassistentin bei
„Staatsoper live at home“, Wiener Staatsoper

Seit 05/2012: Live-Bildregisseurin und Camera Operator bei
„Oper live am Platz“, Wiener Staatsoper

09/2014 – 01/2015: Produktionsassistentin der ESN Theatre Company
Produktion: „Kairos“

02/2012: Regiehospitantin am Konservatorium Wien Privatuniversität
Produktion: „Gespräche der Karmeliterinnen“

06/2011 – 08/2011: Produktionshospitantin bei operklosterneuburg
Produktion: „Le Nozze di Figaro“

Sprachkenntnisse:

Deutsch: Muttersprache

Englisch: Fließend