universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Charlie Chaplin und Woody Allen: Vom sozialromantischen Typus der Komik zum psychoanalytisch-intellektuellen Komiktyp – ein Vergleich

Verfasser

Heikel Ben Bouzid

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin ODER Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider

Danksagung

Herzlichster Dank geht an

Univ. Prof. Hilde Haider für ihre Zeit und Unterstützung bei der Durchführung der vorliegenden Diplomarbeit.

Besonderer Dank gilt meiner gesamten Familie, die mich nicht nur während der Anfertigung dieser Arbeit, sondern auch während meines gesamten Studiums immer unterstützt hat.

Charlie Chaplin und Woody Allen: Vom sozialromantischen Typus der Komik zum psychoanalytisch-intellektuellen Komiktyp – ein Vergleich

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis 2

1. Zur Problemstellung der Arbeit 1

2. Zur Methode der Arbeit 5

3. Vergleich der sozialromantischen Komiktypologien Charlie Chaplins und Woody Allens in ihren Filmen 8

3.1 Die Romantik und ihre Thematik – Definitionsansätze 8

3.2 Zur Entwicklung eines sozialromantischen Komiktypus in den Gestalten des Vagabunden und des Tramps am Beispiel des Films „The Circus“ (1928) 11

3.3 Die Entstehung der Komik in „The Circus“ aus der sozialromantischen Interpretation sozialer Gegensätze 19

3.4 Vergleich der Komiktypologie in Chaplins Film „The Circus“ und Woody Allens „Mach’s noch einmal, Sam“ – Analyse versus Romance 23

3.5 Woody Allens analytische Komiktypologie im Vergleich mit der sentimental-emphatischen Komikform in Chaplins „The Circus“ 35

4. Die Komik der Pantomime in Chaplins „City Lights“ und die verbale Paarbeziehungskomik in Woody Allens „Annie Hall“ („Der Stadtneurotiker“) 39

4.1 Sozialromantik und Pantomime in Chaplins „City Lights“ 39

4.2 Pantomime und Komik zur Repräsentanz sozialromantischer Elemente in „City Lights“ 46

4.3 Vergleich des Komiktypologien in „City Lights“ und Woody Allens „Annie Hall“: Romantische Sehnsuchtsdistanz versus verbal orientierte Paarbeziehungsanalyse 54

4.4 Pantomimisch-sozialromantische Komik in Chaplins „City Lights“ im Vergleich mit der verbalanalytischen Körperkomik in Allens „Annie Hall“ 66

5. Vergleich der Komiktypologie in Chaplins Film „Limelight“ und Woody Allens „Midnight in Paris“: Sozialromantische Tragikomik versus Paarbeziehungsanalytik auf dem Hintergrund nostalgischer Zeitversetzung 77
5.1 Zur Vergleichbarkeit von Chaplins „Limelight“ und Woody Allens „Midnight in Paris“ Allgemein 77
5.2 Die Tragikomik der Beziehung zwischen dem alternden Clown der jungen Ballerina in Chaplins „Limelight“ und die Analytik der Beziehungskomik in Allens „Midnight in Paris“ 83
5.3 Zum Vergleich filmsprachlicher Komik unter sozialromantischen Aspekten von „Limelight“ und paarbeziehungsanalytischen Aspekten in Woody Allens „Midnight in Paris“ 100
6. Resümee der Resultate und Fazit 110
Literaturverzeichnis 116
Filme 116
Bücher 116
WWW-Einträge 119
Fachzeitschriften 120
7. Anhang 121
7.1 Abstract 121
7.2 Curriculum Vitae 123

1. Zur Problemstellung der Arbeit

Charles Chaplin (1889-1977) gilt als einer der bedeutendsten Filmregisseure und Komiker des 20. Jahrhunderts. Mit dem Charakter des „Tramp“ bzw. des „Vagabunden“ schuf Chaplin eine der bedeutendsten Filmikonen des 20. Jahrhunderts. Die typischen Attribute dieser Figur sind der Chaplin Bart, die überdimensionalen Schuhe und Hosen, die Melone, das Bambusstöckchen, das abwechselnd als Schlaginstrument und Symbol des Möchtegern-Gentleman in den Filmen Chaplins fungiert. Chaplin war nicht nur Schauspieler in seinen Filmen, sondern zugleich auch Komponist vieler Filmmusiken, Regisseur und Produzent. Auf Chaplin und seine Kinokollegen Fairbanks und Griffith geht die Gründung der United Artists, einer der wichtigsten Filmgesellschaften der USA, zurück. Chaplin verlebte seine Kinder-und Jugendjahre aufgrund der problematischen Beziehungen seiner Eltern in großer Armut und finanzieller Not. In den USA arbeitete er sich mit einer Reihe von Stummfilmen, die im Jahre 1914 mit „Making a living“ begann, zum erfolgreichen Komiker hoch. Chaplins filmische Produktivität war schon in seinen Anfangsjahren umfangreich. Allein im Jahre 1914 entstanden etwa 30 kurze Streifen, die größtenteils mit der Komik des Slapstick operierten.

In den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts beginnt Chaplin in Kooperation mit United Artists die Reihe seiner großen erfolgreichen Stummfilme wie „The Goldrush“ und eben „The Circus“, gefolgt von „City Lights“ (1931) und „Modern Times“ (1936). Im Jahre 1940 kamen „The Great Dictator“, 1947 „Monsieur Verdoux“ und 1952 „Limelight“ heraus. Chaplin erhielt für sein Werk eine große Anzahl von Preise. Letztere reichten vom Kinema Junpo Award als bester Film für „A Woman of Paris“ (1925) bis zum Ehren-Oscar für sein Lebenswerk und zum Ritterschlag durch die englische Königin Elisabeth II. (1975). Aus der Basisfigur des Tramps entwickelte Chaplin eine große Anzahl weiterer Film-Charaktere, die bis zu

anspruchsvollen Charaktergestaltungen wie dem alternden Clown Calvero in „Limelight“ reichen. Von den clownesken Elementen der frühen Slapstickkomik führt bei Chaplin ein langer Weg des Stummfilms bis zum gesprochenen Wort in den Filmen „Ein König in New York“ und „Monsieur Verdoux“. An der Gestalt des Tramps, den Chaplin bis etwa zur Erscheinung von „The Circus“ verkörpert, eines ruhelosen Wanderers, der stets einsam bleibt, lässt sich zugleich die sozialromantische Typologie chaplinesken Humors bzw. seiner Komik darstellen. Die romantisch-pathetische Konstellation des Humors bei Chaplin ergibt sich in der Mehrheit seiner größeren Filme seit „The Circus“ aus einem teilweise sentimentalen Plot, wie es paradigmatisch in „City Lights“ (1931) vorliegt.

Der mittellose Tramp verausgabt sich in Arbeitsstellen, die er freiwillig niemals annehmen würde, um das Geld für die Heilung des blinden Blumenmädchens zu erarbeiten. In „City Lights“ ist die soziale Komponente, die selbstverständlich auch in der Trampsituation in den bedeutenden Stummfilmen Chaplins eine wesentliche Rolle spielt, am eindrücklichsten ausgearbeitet. Die luxuriöse Kontrastwelt, die dem Tramp gegenübersteht, findet sich in der Rolle des reichen stets betrunkenen Millionärs, der den Tramp, solange er betrunken ist, für seinen besten Freund erachtet. Sobald der Rausch verflogen ist, wird der Tramp in die soziale Rolle des Underdogs zurückgestoßen.

Die Tatsache, dass der Tramp in „City Lights“ die Geldmittel, die der Millionär ihm zur Verfügung stellt, nicht für sich selbst verbraucht, etwa um seine soziale Lage zu verbessern, sondern dem blinden Blumenmädchen für ihre Heilung anbietet, bildet den sozialromantischen Hintergrund, der dem Film zugleich den moralischen Tiefgang verleiht. Der Hanswurst aus „City Lights“ ist durchaus mehr als ein bloßer Herumtreiber, der von Zeit zu Zeit Arbeit annimmt, um sich über Wasser zu halten. Die Fachliteratur merkt an, dass der Tramp einerseits die Absurdität gesellschaftlicher Gegensätze bloßstellt, andererseits mit seinen Versuchen der Überwindung, gerichtet an

die Weiblichkeit, diese Absurdität zu überwinden versucht und damit „die Erinnerung an … ein irdisches Paradies“ verkörpert.[1]

Woody Allen, geboren 1935, gilt als einer der wichtigsten Filmkomiker der Gegenwart und ist zugleich wie Chaplin ein bedeutender Regisseur, der in „Annie Hall“ und „Midnight in Paris“ Regie führt. Allen ist zusätzlich Autor etlicher Theaterstücke, Bücher und betätigt sich als Jazzmusiker mit dem Instrument Klarinette. Woody Allen erhielt 23 Oscar-Nominierungen, gewann den Oscar mittlerweile fünfmal, zuerst für das Drehbuch des „Stadtneurotikers“ und zuletzt 2010/2011 für den Film „Midnight in Paris“. Der Film spielte in den USA etwa 150 Millionen und in Europa etwa 90 Millionen Dollar ein. Auch Woody Allen zeigte in seinem Frühwerk oft nur absolute Komiksituationen, so in „Der Schläfer“, wo dieser mit einer überdimensionalen Erdbeere zu Boden geschlagen wird.

Mit den kunstvollen Rückgriffen auf eine filmhistorische Vorlage und ihrem Einbau in die Handlungskonstruktion in „Play it again, Sam“ (1972), erreicht Woody Allen erstmals eine komplexere Dimension seiner filmischen Darstellungen. Zwar führte Allen hier nicht selbst Regie, jedoch beruht der Film auf einer Theatervorlage, die sich als „Drehbuch“ für den Film betrachten lässt. „Annie Hall“ (1977) gilt als erster komplexer Charakterfilm Woody Allens. In diesem Film setzt Allen eine größere Anzahl unterschiedlicher Aufnahme- und Erzählformate ein, die den Film auch von der Kamerasprache her als komplexes Gesamtkunstwerk interpretierbar machen. Die Tatsache, dass der Film in die deutschen Kinos unter dem Titel „Der Stadtneurotiker“ gelangte, macht weiter deutlich, dass die Vielschichtigkeit der Erzählstruktur, die auf keine chronologische Abfolge achtet, eine große Anzahl unterschiedlicher Interpretationen zulässt.

Die drei in der Arbeit zu behandelnden Filme „Mach‘s noch einmal, Sam“, „Annie Hall“ („Der Stadtneurotiker“) und „Midnight in Paris“ erstrecken

[1] Vgl. Koch, W.: Nachwort, in: Payne, R.: Der große Charlie, 1979, S. 275.

sich über einen Zeithorizont von fast 30 Jahren. Mit „Midnight in Paris“ entwickelt Allen eine Vielschichtigkeit der Komik, die sich nicht wie in „Play it again, Sam“ auf rückwärtsgewandte Filmzitate bezieht, sondern die Zeitsprünge radikalisiert, indem Allen hier eine große Anzahl von Cameo-Auftritten künstlerischer Größen der 20er Jahre des vorigen Jahrhunderts realisiert, die die Gegenwartsdimension und das Bewusstsein des Protagonisten, eines Drehbuchschreibers in Hollywood, verwirren und zur Auflösung der Beziehung mit seiner Verlobten führen. Mit „Midnight in Paris“ gewann Woody Allen im Jahre 2012 den Oscar für das beste Drehbuch und den Golden Globe. Die drei Protagonisten in den drei zu besprechenden Filmen Allens zeigen parallel nervös-neurotische Verhaltensstrukturen, die in allen drei Filmen zur Auflösung der vorhandenen Paarbeziehungen führen. Die Analogisierbarkeit der Charakterstudien Allens lässt erkennen, dass sich in seinen Filmen ähnlich wie in denen Chaplins die Grundstruktur eines bestimmten Problems stets wiederholt: Der neurotische Protagonist, der unter einem Mangel an Persönlichkeit leidet, gerät mit der Weiblichkeit seiner Umgebung aneinander, sodass sich keine dauerhaft positive Beziehung zwischen ihm und den weiblichen Charakteren herausbilden kann.

Bei Allen und Chaplin liegen also in dieser Hinsicht parallelisierbare und vergleichbare Dimensionen vor, die sich selbstverständlich aus unterschiedlichen ästhetischen und filmhistorischen Konzeptionen heraus entwickeln. Während Chaplin seinen Tramp und später seinen alternden Clown Calvero in Bezug auf die weiblichen Charaktere eine komplexe von romantisch-idealistischen Bestrebungen getragene Handlung entwickelt, bezieht sich Allen mit seinen Handlungsstrukturen deutlicher auf die männlich-weiblichen Differenzen, die der Thematik des „Geschlechterkampfes“ entstammen. Dieser „Kampf“ wird bei Allen mit den Mitteln der Analyse und der Psychoanalyse permanent zergliedert, wobei die Analyse selbst einen wesentlichen Teil des Plots ausmacht. Die psychologische Begleitung der Problematik zwischen den männlichen und weiblichen Charakteren in „Annie Hall“ bildet das Leitmotiv des Films. Die

Analyse selbst gehört dabei zum Bestandteil neurotischer Elemente, die den Protagonisten auszeichnet. In „Play it again, Sam“ verfolgt der neurotische Hauptdarsteller ein Männlichkeitsideal, das er niemals erreichen wird, woraus sich zugleich die Komikkonzeption des Films speist. Bei Chaplin dagegen speist sich die Filmkomik aus den vergeblichen Versuchen des Tramps, die Weiblichkeit entweder zu beeindrucken („The Circus“) oder ihr zumindest Eindruck zu machen bzw. über extreme Notlagen hinwegzuhelfen („City Lights“). In dieser Hinsicht lassen sich die Filme von Chaplin und Allen unter den Aspekten einer sozialromantischen Komik und den Aspekten einer analytisch-psychoanalytischen Komik sinnvoll vergleichen.

2. Zur Methode der Arbeit

Die Arbeit muss damit beginnen, Definitionen des Begriffes Sozialromantik, wie sie Chaplins „The Circus“, „City Lights“ und „Limelight“ beherrscht, zu definieren. Für die zu besprechenden Filme Woody Allens „Play it again, Sam“, „Annie Hall“ und „Midnight in Paris“ muss die Ebene der Analyse und der psychoanalytischen Interpretationsmöglichkeit definiert werden. Chaplins Filme „The Circus“ und „City Lights“ gehören der Stummfilmperiode der Filmgeschichte an, während „Limelight“ mit Ton arbeitet, da sich Chaplin den neuen technischen Möglichkeiten des Sprechkinos, das er zunächst ablehnte, auf die Dauer nicht entziehen konnte. Woody Allens Filme gehören in keiner Form zur Stummfilmzeit. Andererseits reduziert dies nicht die Vergleichbarkeit der Filmebenen, da sich, wie oben dargestellt, die Strukturen der Handlung, die des Humors und damit teilweise auch der Filmsprache bei beiden Regisseuren schematisch wiederholen und sich damit trotz der unterschiedlichen Genres (stumm und Sprache) durchaus sinnvoll vergleichen lassen.

Im weiteren Verlauf der Arbeit sind Begriffe wie Slapstick, Pantomime, Komik und Humor zu definieren, damit sie sich auf die Arbeiten der beiden Regisseure übertragen lassen. In Kapitel 3 der Arbeit soll zunächst anhand der Handlungsstruktur die Komikkonzeption Chaplins am Beispiel des Films „The Circus“ (1928) entwickelt werden. Hier geht es um die Darstellung der Sozialromanze zwischen der Artistin und dem Tramp, der als Heimatloser und Arbeitsloser vorübergehend Unterschlupf im Zirkus findet. Auf der Grundlage der dort durch die Beschränktheit des Tramps entstehenden Komik ist die sozialromantische Situationskomik zu entwickeln, die als dramatischer Versuch des Tramps, sich der schönen Artistin zu nähern, interpretierbar ist.

Sodann ist unter filmsprachlichen Aspekten auf der Basis der Darstellung von „The Circus“ ein Vergleich der Handlungsstrukturen mit den entsprechenden Komikkonzeptionen in „Mach’s noch einmal, Sam“ anzustellen. Die Differenzen zwischen beiden Regisseuren werden deutlich, jedoch bietet gerade der Vergleich die Möglichkeit, eine Reihe von Parallelen in der Komikkonzeption Allens und Chaplins zu eruieren: Wie bei Chaplin entsteht bei Allen in „Mach’s noch einmal, Sam“ die Komik aus dem Kontrast zwischen dem Männlichkeitsideal des Helden und seiner Realisierbarkeit. Bei Chaplin und bei Allen bezieht sich das Männlichkeitsideal in seiner komischen Form auf die Möglichkeit, den weiblichen Hauptdarsteller für sich einzunehmen, um eine Beziehung zu beginnen. In beiden Fällen stellt die Komik das Scheitern der Versuche dar.

Besonders deutlich entwickelt Chaplin seine sozialromantische Komiktypologie, die im vierten Kapitel der Arbeit anhand des Films „City Lights“ (1931) zu analysieren ist. Die Untersuchung konzentriert sich hier auf die Kontrastwirkungen, die Chaplin in der Parallelhandlung mit dem Doppelbewusstsein des Millionärs als Vertreter der Klasse der Reichen konzipiert. Der sozialromantische Effekt, den Chaplin in „City Lights“ entwickelt, speist sich einerseits aus der plötzlichen Erhöhung des Tramps zum Millionärsfreund, andererseits aus der Unerreichbarkeit des

Blumenmädchens, das trotz seiner Armut für den abgerissenen Tramp unerreichbar bleibt.

Der Vergleich mit der Komiktypologie, die Woody Allen in „Annie Hall“ (Der Stadtneurotiker) (1977) entwickelt, muss sich wie der Vergleich der beiden früheren Filme speziell auf die Filmsprache beziehen, die beide Regisseure in ihrer Unterschiedlichkeit, aber auch in ihrer Parallelität vorlegen. Gegenüber der Vielfalt der Kameraeinstellungen, Schnitte und Screensplits wirkt die Filmsprache Chaplins vergleichsweise konventionell. Zusätzlich konzentriert sich Allen offensichtlich mehr auf den Sprachwitz seiner Dialogpartner und reduziert die Slapstick-Effekte auf ein Minimum. Andererseits entsteht in Chaplins Filmsprache mit den rasch wechselnden Kameraperspektiven bereits das Bild einer Großstadt, das Hektik und Anonymität vermittelt. In den Filmen „Limelight“ (Chaplin) und „Midnight in Paris“ (Allen) verschieben sich die zu analysierenden Perspektiven. Auch Chaplin entwickelt hier unter explizitem Bezug auf Freud eine psychoanalytische Ebene, mit welcher der alternde Clown Calvero der Hysterie der jungen Ballerina (gespielt von Claire Bloom) gegenzusteuern versucht. Die Sozialromantik wiederholt sich in diesem Chaplin-Film jedoch deutlich in den Kontrasten, die der Regisseur in der Unvereinbarkeit weiblicher Jugend und männlichen Alters darstellt. Die komischen Einlagen verschieben sich, wie zu analysieren ist, in diesem Film in die Slapstick-Einlagen, die Calvero in Flashbacks als Clown in seiner erfolgreichen Zeit als Direktor eines Flohzirkus, einer Ein-Mann-Show auf der Bühne, zeigen. Die Vergleichsmomente, die untersucht werden sollen, bestehen in der Andersartigkeit und zugleich in der Gleichartigkeit der Analyse der Beziehung zwischen Inez und dem Hollywood-Drehbuchschreiber Gil Pender in „Midnight in Paris“. Die Situationskomik besteht bei Allen teilweise deutlich parallel aus den Vermischungen von Gegenwarts- und Vergangenheitsdimensionen, durch die die Personen hindurchgeführt werden, bis sie teilweise ihr Zeitbewusstsein einbüßen. In 5.3, also dem zweiten Teil der Vergleichsanalyse, sind wieder die Unterschiede und Parallelen der Vergleichsanalyse der Filmsprache Woody Allens und

Charlie Chaplins besonders zu berücksichtigen. Beide Filme lassen sich als Alterswerke betrachten, wobei die Alterskomik Chaplins deutlich anders ausfällt als die Woody Allens. Zusätzlich sind die Dimensionen in „Midnight in Paris“ zu untersuchen, die sich auf die extensive Einbeziehung von Malerei und Literatur in die Komik der Filmhandlung beziehen.

Den Abschluss der Arbeit bildet eine Zusammenfassung, an die sich ein Fazit der Resultate anfügt.

3. Vergleich der sozialromantischen Komiktypologien Charlie Chaplins und Woody Allens in ihren Filmen

3.1 Die Romantik und ihre Thematik – Definitionsansätze

Die Romantik ist eine philosophische, literarische und gesamtkünstlerische Bewegung, die auch Malerei und Skulptur umfasst, und die sich gegen Ende des 18.Jahrhunderts als ein neuartiges Lebensverständnis betrachten lässt, das der rigiden Rationalität der Aufklärung und Spätaufklärung eine gefühlsbetonte Innerlichkeit, grenzenlose Subjektivität und ungebundene Geistigkeit entgegen zu setzen suchte.[2] Die romantische Bewegung steht im Gegensatz zum Rationalismus der Aufklärung, die in Deutschland hauptsächlich durch Immanuel Kant (1724-1804) repräsentiert wurde. So, beruft sich die Romantik auf die Bedeutung des Irrationalen, des gefühlsbetonten Erlebnisses, der mystischen Komponente der Religiosität sowie einer Aufgeschlossenheit gegenüber der Fantasie und ihren Möglichkeiten. Was der Rationalismus mit seiner Vernunftkritik mit festen Begriffen zu fassen suchte, fand im romantischen Geist keine Entsprechung

[2] Vgl. Bohrer, K. H.: Die Kritik der Romantik, 1989, S. 7ff.

mehr. Der Romantik geht es um die Absolutsetzung von Gefühl, um die Vereinigung des Individuums mit dem Unendlichen sowie um das Verständnis des Realen als einer Funktion des Geistes.[3]

Die Romantik war ein gesamteuropäisches geistiges Phänomen. Wichtige deutsche Vertreter der Romantik waren Friedrich Schlegel (1772-1829), Novalis (1772-1801) sowie der Theologe Friedrich Schleiermacher (1768-1834). Die Betonung der Bedeutung des Fantastischen und des Wunderbaren in Romanen und Erzählungen zitiert bereits der Literaturtheoretiker Jakob Bodmer in seiner Schrift „Von dem Wunderbaren in der Poesie".[4]

Eine konsensfähige Definition für den Begriff der Romantik findet sich in der wissenschaftlichen Literatur nicht. G. v. Wilpert weist darauf hin, dass die romantische Bewegung eine definitorische Einordnung aufgrund ihrer „Vielgesichtigkeit" nahezu unmöglich macht.[5] Einer der vielen Definitionsansätze, der sich auf das literarische Genre beziehen, stammt von dem oben erwähnten Kulturtheoretiker Friedrich Schlegel. Schlegel betrachtet die romantische Poesie als eine Bemühung, „Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie …" zu vereinigen, wodurch das schöpferische Ich zugleich eine elementare Überhöhung erfahren soll, die es dem Unendlichen annähert.[6]

Romantische Poesie, die den Geist der Romantik verkörpert, legt besonderen Wert auf die Darstellung des Geheimnisvollen, des Rätselhaften und des Unerklärten, das am Grunde des universalen Seins liegt. In diesem Sinne fordert der romantische Naturwissenschaftler, Philosoph und Poet Novalis, die Welt müsse „romantisiert" werden. Indem man „dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles

[3] Vgl. Glaser, H. / Lehmann, J. / Lubos, A.: Wege der deutschen Literatur Eine geschichtliche Darstellung, 1968, S. 153; Kapitel: Die Romantik.
[4] Vgl. Bodmer, J.: Von dem Wunderbaren in der Poesie, Halle 1740.
[5] Vgl. Wilpert, G. v.: Sachwörterbuch der Literatur, 1973, Stichwort Romantik, S. 657.
[6] Vgl. Schlegel, F.: Athenaeum-Fragment 116., in: Behler, E. et al. (Hrsg.): Friedrich Schlegel. Kritische Ausgabe 1. Abt. Bd. II, 1983, S. 182f.

Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe“, so werde es zu etwas Romantischem.[7] Der poetische Ausdruck, den Novalis für die romantisierte Form der Realität postuliert, ist das Märchen. In diesem Sinne definiert Novalis weiter den Begriff „Romantik“ als eine Form des Romans, in den die menschliche Existenz transponiert wird, und zwar unter der grundsätzlichen Thematik der Liebe: „Alle Romane, wo wahre Liebe vorkommt, sind Märchen – magische Begebenheiten“.[8] Mit dem gefühlsbetonten Weltbild der Romantik sind weiter besonders Motive der Sehnsucht, der Unruhe, der Hinwendung zur Nacht, der Wanderschaft, der Hinwendung zur Mystik, zum Wunderbaren, zum Traumhaften, zum Unbewussten und zu Bereichen des Übersinnlichen.

Der Begriff Sozialromantik, der sich auf die komödiantischen Filme Chaplins beziehen lässt, ist widersprüchlich. Chaplin selbst bezeichnet im Vorspann seines Films „City Lights“ die dort angesprochene Thematik als „a comedy romance in pantomime“. Der Begriff Sozialromantik beinhaltet eine politische bzw. sozialpolitische Haltung, die von einer Versöhnbarkeit sozialer Gegensätze ausgeht. Eine solche quasi ideale Auffassung der bürgerlichen Gesellschaft setzt jedoch nicht voraus, dass soziale Gegensätze sich durch staatliche Maßnahmen, wie etwa eine diesbezügliche Sozialpolitik überbrücken lassen, sondern nimmt eher an, dass soziale Gegensätze, zum Beispiel durch die Rolle des Außenseiters der Gesellschaft, überbrückt werden.[9] Die Interpretation von Räuberbanden, die sich als angebliche soziale Wohltäter betätigten, wird als „Sozialromantik“ betrachtet.[10] Die romantische Konstellation, unter der sich soziale Gegensätze in den Filmkomödien Chaplins wiederfinden, besteht in der bewussten Schaffung von romantisch orientierten Gegensätzlichkeiten, wie

[7] Vgl. Rehm, W. (Hrsg.): Novalis; Auswahl, 1974 – Novalis: Fragmente, S. 134.
[8] Vgl. Novalis ibidem. Fragmente, a. a. O., S. 133.
[9] Vgl. Als Beispiel hierzu: Hobsbawm, E.: Die Banditen – Räuber als Sozialrebellen, München 2007.
[10] Vgl. hierzu Rezession: Unverwüstliche Sozialromantik, Deutschlandradio Kultur, 5.8.2007; http://www.dradio.de/d/kultur/sendungen/buchtipp653442, S. 1-2, dort S. 1, 24.6.2012.

sie Chaplin leitmotivisch in den Gegensätzlichkeiten des Vagabunden bzw. des Tramps und des hilflosen Mädchens, das aber höhere Ambitionen hat, vorlegt. Der sozialromantische Komödientyp entwickelt sich zugleich in Chaplins Filmen zu einer Komiktypologie, die immer wieder die soziale Komponente und die Möglichkeit einer romantischen Liebe thematisiert, mit der sich das soziale Problem eines mittellosen Tramps möglicherweise lösen ließe. Eine solche positive happyend-orientierte Lösung vermeidet Chaplin jedoch grundsätzlich und hält damit die sozialromantische Spannung der Gegensätzlichkeit seiner Figuren durch, woraus sich zugleich die komischen Effekte ableiten: Das Scheitern des Tramps in seiner Bemühung, die Gegensätze zu überwinden, bildet das Komische als sozialromantisches Element.

3.2 Zur Entwicklung eines sozialromantischen Komiktypus in den Gestalten des Vagabunden und des Tramps am Beispiel des Films „The Circus“ (1928)

Der Film „The Circus“ wurde von Chaplin geschrieben, produziert, in der Hauptrolle bestritten und Regie geführt. Es handelt sich um einen Stummfilm, in dem die weibliche Hauptrolle, die Artistin, von Merna Kennedy gespielt wurde. Der Film kam als Stummfilm am 6. Januar 1928 heraus, hat eine Laufzeit von 70 Minuten und ist mit Zwischentiteln bzw. Untertiteln versehen, die auf das jeweilige Geschehen mit kurzen Statements hinweisen. Der Film stieß beim Publikum auf größte Sympathie und spielte schon etwa 3,8 Millionen Dollar im Jahre 1928 ein.[11] Chaplin wurde mit dem Film „The Circus“ für vier Academy Awards nominiert. Für die beste Produktion, für die beste Inszenierung eines Comedy Picture, als bester Schauspieler sowie als bester Drehbuchautor in Bezug auf die Original Story.

[11] Vgl. Variety, 21.6.1932, S. 1 – http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/7_v_32_4.htm.

Die Grundkonstellation des Skripts, das Chaplin für diesen Stummfilm erfand, besteht in einer romantischen, weil unerfüllbaren Liebe des Tramps, gespielt von Chaplin, zu der Artistin Merna. Die romantischen Märchenmotive der Repression und schlechten Behandlung kommen im Drehbuch von „The Circus“ im Verhältnis des Stiefvaters der Artistin zur Sprache, da er Merna wegen vermeintlich schlechter Performance kontinuierlich unter Druck setzt, sie beschimpft, sie misshandelt und auslacht. Der romantische Irrtum von der Überwindung sozialer Gegensätze zwischen ihm als einem armen Schlucker und der Tochter des Zirkusdirektors besteht darin, dass er sich Hoffnungen auf eine mögliche Beziehung mit Merna macht. Nur aus diesem Grund setzt er sich im dritten Teil des Films dem tödlichen Risiko einer Seilüberquerung in der Höhe aus, ohne ein Auffangnetz zu benutzen[12]. Nahezu die gesamte Komik des Films resultiert aus diesem sozialromantischen Gegensatz, der sich nicht überbrücken lässt.

[13]

Chaplin bringt in „The Circus“ etliche der in 3.1 dargestellten romantischen Motive zur Sprache. Er betont das Gefühlshafte, die besondere Emotionalität, die sich zwischen dem Tramp trotz seines unmöglichen Aufzugs und der charmanten und schicken Artistin entwickelt.

[12] The Circus, Regie: Charles Chaplin, US 1928; DVD, Der Zirkus, Warner Brothers GmbH. 00:56:25 – 01:01:20

[13] The Circus, 00:59:13

Sehnsuchtsmotive gehen in den Film ein, da der Tramp auf seiner ewigen Wanderschaft permanent auf der Suche nach einer besseren oder mindestens erträglichen Welt ist, jedoch scheitert. Das Motiv einer ewigen romantischen Unruhe (Unendlichkeit) verkörpert sich im Zirkus selbst, dessen gesamter Existenzinhalt auf der Ruhelosigkeit basiert, da er an seinen jeweiligen Standorten immer nur so lange bleiben kann, wie er für das dortige jeweilige Publikum von artistischem Interesse ist. Romantische Motive der Trauer, der Tränen, des gebrochenen Herzens enthält ebenfalls Chaplins Tramp-Figur, als sich herausstellt, dass Merna sich in den Seiltänzer Rex verliebt hat[14], der nach der Ankunft des Tramps ebenfalls zum Zirkus stößt und dort die Glanzpunkte der Artistik mit seinem Seilakt verkörpert.

Die cineastische Fachliteratur spricht in Bezug auf die Poesie des Films „The Circus" von Chaplins „romantically charged visual prettiness".[15] Kimber weist darauf hin, dass Chaplin in seiner romantischen Attitüde in seinen Filmen gerade die „… venerable feelings of love, kindness, embarrassment, grief and fear" als „romantic lover" verkörpert, dessen Liebesobjekte für ihn grundsätzlich unerreichbar bleiben.[16] Kimber bezeichnet die Filme Chaplins zugleich als „comedy of feeling" und weist damit noch einmal auf die Bedeutung der romantischen Ebenen in Chaplins Filmen hin.[17]

In hohem Maß lässt sich schon „The Circus" als eine Art sozialromantisches Märchen betrachten, was erneut auf die romantische Motivation in Chaplins Kunst hinweist: Das Märchen bezieht seine romantische Energie fast immer aus dem Happyend. Dieses Happyend ergibt sich für Chaplin, den Tramp, zwar nicht aus der gelungenen Verbindung mit der Artistin, vielmehr ergibt es sich für die schlecht behandelte Artistin aus der Heirat mit dem

[14] The Circus, 00:45:15 - 00:46:01
[15] Vgl. Kimber, J.: The Art of Charlie Chaplin, 2000, S. 19.
[16] Vgl. Kimber, J.: The Art of …, a. a. O., S. 39.
[17] Vgl. Kimber, J.: The Art of …, a. a. O., S. 39.

ebenbürtigen Rex[18], dessen Name die Symbolfunktion eines Königs (Rex) impliziert. Auch mit dieser Konstellation des Happyends, in dem der König triumphiert und seine Angebetete gewinnt, verweist Chaplins Kunst auf die Märchenschlüsse, wie sie in den romantischen Märchenerzählungen der Gebrüder Grimm immer wieder auftreten. Als Beispiele für solche analogen Happy-Endings, in denen das geplagte und malträtierte Mädchen schließlich zur Frau des Königs wird, lassen sich die Grimmschen Märchen „Aschenputtel", „Schneewittchen", „Rumpelstilzchen" und „Dornröschen" nennen. Chaplin bemüht sich also nach Kräften, die Welt im Sinne des oben zitierten Ausspruch des Novalis so zu „romantisieren", dass der Zuschauer sich mit dem Happy-Ending in eine Märchenwelt versetzt fühlt, die zugleich von einer außerordentlichen Komik erfüllt ist und infolgedessen auch zu Heiterkeit reizt.

[19]

Schon die einleitende Sequenz des Films, die sich unmittelbar an den Vorspann mit den Namen der Produzenten anschließt, betont den romantisch orientierten Sehnsuchtscharakter in der thematischen Musik des Films mit den auf die Artistin bezogenen Verszeilen „Swing, little girl, swing high in the sky, don't ever look down to the ground, if you are

[18] The Circus, 01:05:06 – 01:05:33
[19] The Circus, 01:05:34

looking for rainbows, look up to the sky, you'll never find rainbows if you are looking down. Life maybe dreary, but never the same, someday it's sunshine, someday it's rain …"[20]. Der Inhalt, der thematisch auf das Schicksal Mernas bezogenen, von Geigen begleiteten Liedes stellt den romantischen Gegensatz einer nüchternen und trivialen Realität und der Sehnsucht nach Erfüllung eines märchenhaften Erfolgs und positiven Lebens dar. Das Symbol „rainbow" (Regenbogen) ist als Brücke von hier nach dort in eine transzendent-romantische Realität zu begreifen, die sich für Merna tatsächlich erfüllt, jedoch dem Tramp nicht zugutekommt.

Weitere romantische Motive des Filmes „The Circus" finden sich in der Zirkuswelt selbst, deren theatralisches Gepräge grundsätzlich auf einer Artistik beruht, die das Zauberhafte betont, selbst wenn es auf Täuschung beruht. R. Payn vergleicht in diesem Sinne die Zirkuswelt Chaplins mit der Zauberwelt des Pan, der als ruheloses Fabelwesen in einem romantischen Arkadien umherschweift.[21] In seinen Reflektionen über „The Circus" macht Payn auf das Zauberhafte des Zirkus aufmerksam, der das Publikum in romantischer Form aus einer trivialen Realität des Zaubers, des Übernatürlichen und des Glücks entführen soll. Payn spricht in diesem Zusammenhang von „magischen Kräften … der Künstler" des Zirkus, der als romantisierender Rahmen die Handlung des Films bis zu hohen Graden definiert.[22]

Zum Sehnsuchtmotiv des Regenbogens („rainbow") gesellt sich in „The Circus" eine Zirkuswelt, die zugleich von der Schönheit und Eleganz der Artistin dominiert, die allerdings vom Direktor malträtiert wird und damit ein weiteres Märchenmotiv (Aschenputtel) repräsentiert. Der soziale Aspekt, den Chaplin als Figur des Tramps und damit als Repräsentation des Underdogs in fast allen seinen Filmen vorstellt, bringt andererseits überhaupt erst die Komik in das filmische Geschehen hinein. Der Tramp mit seiner schlabrigen, schlecht sitzenden Hose, mit seinen Slapstick-Manieren,

[20] The Circus, 00:00:08 – 00:01:25
[21] Vgl. Payne, R.: Der große Charlie …, a. a. O., S. 17.
[22] Vgl. Payne, R.: Der große Charlie …, a. a. O., S. 187.

seinem abstrusen Bärtchen und der stets herunterfallenden Melone auf dem Kopf bildet die Sozialproblematik in grotesker Form ab: Der Tramp bzw. Vagabund ist immer unterwegs und auf der Suche nach Arbeit, weil er sonst verhungern würde. Eben deshalb stellt Chaplin den Tramp (gespielt von Chaplin) in einer Essszene, die mit einem konkreten Hinweis auf die Sozialproblematik des Tramps eingeleitet wird. Das rund 15 Sekunden lange, also gründlich und gut lesbar eingeblendete Szenenbild, das das Schicksal des Tramps erklärt, lautet: „Always around the side shows / hungry and broke“[23]. Unmittelbar darauf erscheint der Tramp mit seinen schlecht sitzenden Hosen und den zu großen Schuhen vor dem Spiegelkabinett auf dem Jahrmarkt, der die Zirkuswelt vorwegnimmt.

Die thematische Beschreibung und Einleitung, die den ersten Auftritt Chaplins vorbereitet, betont also mit „hungrig und pleite“ („hungry and broke“) genau die soziale Thematik, die sich mit dem Arbeitslosen und stets auf Arbeitssuche befindlichen Tramp bis ans Ende des Films durchhält, wo der Vagabund und Tramp, da der Zirkus weiterzieht und die Liebe entschwunden ist, erneut auf sich selbst gestellt bleibt und damit in sein Schicksal des Hungers und des Geldmangels zurückfällt. Der Film schließt mit der Abschlusssequenz gewissermaßen einen Kreis, der sich in genau dem kreisrunden Fleck symbolisiert, den der Zirkus mit dem Abdruck seiner Zeltmarkierung auf dem Erdboden hinterlassen hat[24]. Mit der ersten Sequenz, in der Chaplin selbst als komischer Tramp auftritt, entsteht das Bild der sozialen Gegensätze, die sich in der Fröhlichkeit eines Jahrmarkts nicht verflüchtigen, sondern besonders gut demonstrieren lassen. Es erscheinen: Ein reicher Mann, der bedürftige Tramp (Chaplin) und der Taschendieb sowie die Polizei, die die sozialen Gegensätze vermitteln muss. Diese erste Sequenz ist fast in der Totalen (T) gefilmt, sodass der Zuschauer einen Eindruck des gesellschaftlichen Ganzen erhält und zugleich einen

[23] The Circus, 00:03:35 – 00:03:50
[24] The Circus, 01:07:43

Überblick über die räumliche Gliederung des Jahrmarkts, auf dem sich die sozialen Gegensätze demonstrieren lassen, bekommt[25].

[26]

Diese Totale-Einstellung versetzt den Zuschauer zugleich in die Möglichkeit, sich einen räumlichen Einblick in das folgende Geschehen zu verschaffen, da die folgenden Einstellungen, etwa die vor dem Imbiss usw., weitgehend halbnah (HN) gefilmt sind[27].

[28]

[25] The Circus, 00:03:34 – 00:09:57
[26] The Circus, 00:03:34
[27] The Circus, 00:04:35 – 00:04:57
[28] The Circus, 00:04:33

Das beherrschende Thema, das mit der Figur des Tramp bzw. des Vagabunden in den Film eintritt, ist das des Geldes bzw. der Geldnot. Im Sinne der sozialen Problemdarstellung, die Chaplin grundsätzlich mit dem Tramp verbindet, findet sich in der ersten Sequenz der Tramp unmittelbar rechts neben dem Taschendieb[29]. Die Darstellung eines permanent in existentiellen Geldnöten schwebenden Tramps, der sich in einem komischen Überlebenskampf befindet, wird von Chaplin mit Details demonstriert, die die Gestaltung überzeugend wirken lassen. Giesenfeld macht darauf aufmerksam, dass Chaplins Filme „oft mit großer Eindringlichkeit die Lebensrealität der Armen und Unterdrückten, ihre Not, den täglichen Bedarf an Brot“ zeigen. [30] Die Details, mit denen Chaplin das Leben eines Mittellosen zeigt, sind allerdings fast durchweg mit einem romantischen Hintergrund verklärt, der die sozialen Härten mildert. Im Hintergrund einer der Schlusssequenzen, die den Tramp nach seinem Hinauswurf beim Zirkus vor einem improvisierten Lagerfeuer im Wald zeigt, scheint der Mond in das farblich dunkle Bild der totalen Einstellung hinein[31] und kurz darauf erscheint in Analogie zur leuchtenden Mondscheibe in einer Großaufnahme (beinahe Passfoto-Größe) das hell erleuchtete Gesicht Mernas als eine Art Analogie zur Scheibe des Mondes im Sinne des romantischen Motivs[32]. Der Schnitt von der Totalen mit dem Tramp auf das Gesicht in Großaufnahme-Format Mernas[33] demonstriert deutlich, wie Chaplin die romantische und sozialromantische Filmperspektive mit der Technik des Films in Übereinstimmung bringt: Das Licht für den Tramp, der verloren im Wald vor seinem Lagerfeuer sitzt, springt von der Mondscheibe auf die Trägerin sozialer Hoffnung für den Tramp über.

Andererseits ist Chaplin als Drehbuchschreiber Realist und Pragmatiker genug, um zu erkennen, dass eine dauerhafte Liaison zwischen einem mittelosen Tramp und seiner existentiellen Unordnung mit einer Tochter des

[29] The Circus, 00:03:47 - 00:04:01
[30] Vgl. Giesenfeld, G.: Das wundervolle Märchen, in: Radevagen, T. (Hrsg.): Charlie Chaplin Ein Hauch von Anarchie, 1989, S. 16-23, dort S. 16.
[31] The Circus, 01:02:27 - 01:02:44
[32] The Circus, 01:02:45 – 01:02:47
[33] The Circus, 01:02:45

Zirkusdirektors einen Bruch in der Story des Films bilden würde. Die sozialromantische Komponente des Drehbuchs besteht hier gerade darin, dass es bei der Hoffnung bleibt, die geplagte aber schöne Artistin jedoch ihren Angebeteten bekommt, und zwar mit Hilfe des Tramps (Heiratssequenz vor der Kirche mit Rex, Merna und Chaplin[34]).

3.3 Die Entstehung der Komik in „The Circus" aus der sozialromantischen Interpretation sozialer Gegensätze

Charakter und Figur des Tramps hatten, bevor Chaplin „The Circus" drehte, eine lange Entstehungsgeschichte hinter sich. Im Jahre 1915 war „The Tramp" erschienen, ein Jahr später (1916) erschien „The Vagabond", weitere Behandlungen hatte die Gestalt des Tramps auch in dem Film „The Kid" (1921) gefunden sowie teilweise auch in anderen wie „A Dog's Life" (1918), „The Nut" (1921), „The Idle Class" (1921).

Die Komik, die Chaplin teilweise in Slapstick-Form auch in diesen früheren Filmen bereits in der Gestaltung des Tramps zum Thema gemacht hatte, ist weitgehend situationsbezogen. Was die Filmsprache angeht, bedient sich Chaplin zur Präsentation seiner Komik in „The Circus" in der Mehrheit der Einstellungen der Normalsicht, der Halbnahen sowie der Halbtotalen, so dass der Zuschauer das Ambiente zunächst des Jahrmarkts und sodann des Zirkus permanent im Blick behält. Die Komik in „The Circus" entsteht also hauptsächlich weder aus der Schnitttechnik noch aus den Kameraeinstellungen, sondern aus dem, was Chaplin in den jeweiligen Szenen in clownesker Form aus der Situationskomik herausholt.

Der sozialromantische Aspekt von Chaplins Komik kommt immer dort zum Tragen, wo Hoffnung aufscheint, dass die materielle Situation des Tramps sich punktuell verbessert. Als typisches Beispiel hierfür lässt sich die Sequenz betrachten, in welcher der Tramp wiederholt von dem Sandwich

[34] The Circus, 01:05:11 - 01:05:35

abbeißt, das ihm von dem Kleinkind auf den Schultern seines Vaters hingehalten wird[35], ohne dass das Kleinkind recht versteht, was mit dem für es selbst bestimmten Essobjekt gerade geschieht. Die existentielle Notsituation permanenten Geldmangels, die Nähe von Kleinkriminalität (Taschendieb) und Ordnungsmacht (Polizei) lösen sich in den Augenblicken dieser halbnah gefilmten „Fütterungsszene" in eine paradoxe Harmonie auf, die mit Hilfe der Gestik und Mimik Chaplins gerade die Notlage, wie Giesenfeld feststellt, der „spontanen Transzendierung der Realität" unterzeiht.[36]

Die von Giesenfeld angesprochene Transzendierung negativer Sozialsituationen des Tramps bezieht sich bei Chaplin fast immer auf die sozialutopische bzw. sozialromantische Hoffnung, der Tramp könnte seinem Schicksal als Underdog einmal endgültig entgehen. Die von Chaplin teilweise halbnah, teilweise amerikanisch (A) gefilmte „Fütterungsszene", bei der der Tramp immer wieder von dem ihm hingehaltenen Sandwich abbeißt, bezieht ihre Komik aus der leicht grotesken verschmitzt-clownesken Grimassengestaltung, mit der Chaplin sich, während er das Brot aus der Hand des Kleinkindes isst, dem Kind immer wieder zuwendet, um das Brot schließlich fast ganz aufessen zu können. S. Freud bemerkt in seiner Abhandlung „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten" (erschienen 1905), dass die „Euphorie", die der Humor und der Witz hervorbringen, die Zuschauer in die Kindheitsstimmung versetzt, „in der wir das Komische nicht kannten, des Witzes nicht fähig waren und den Humor nicht brauchten, um uns im Leben glücklich zu fühlen".[37] Die Beziehung, die zwischen dem Kleinkind auf dem Arm des Erwachsenen und dem hungrigen Tramp entsteht, lässt sich mit der freudschen Theorie der Beziehung des Witzes zum Unbewussten untermauern, da gerade in dieser Szene, betont durch die einfühlende Grimassengestik Chaplins, der

[35] The Circus, 00:04:34 - 00:05:08
[36] Vgl. Giesenfeld, G.: Das wundervolle Märchen …, a. a. O., S. 16.
[37] Vgl. Freud, S.: Psychologische Schriften, Bd. IV (Conditio Humana), 1970, S. 9-221, dort S. 219.

Unterschied zwischen der Welt der Erwachsenen und der des Kindes fast aufgehoben wird.

In bestimmten Sequenzen von „The Circus“ leitet Chaplin die Komik aber auch von Objektbewegungen ab. Hierfür ist die Szene ein Beispiel, in welcher der überführte Taschendieb (gespielt von Steve Murphy) und der Tramp parallel zueinander in höchster Laufgeschwindigkeit aus dem Bild heraus auf den Zuschauer zurennen, jeweils von einem Polizisten verfolgt[38].[39]

[40]

Eine Szene, die den sozialromantischen Aspekt der Existenz des Tramps besonders betont, ist diejenige, in der Chaplin sich von dem ihm unverdientermaßen und zufälligerweise zuteil gewordenen Diebesgut (Taschenuhr und Portemonnaies) des reichen Mannes vom Jahrmarkt trennt, bevor er die Arbeitswelt des Zirkus’ betritt, indem er diese Objekte einem zufällig vorbeikommenden Polizisten übergibt[41]. Die Tramp-Existenz wird in dieser Szene säuberlich von der der Kleinkriminellen getrennt und bleibt

[38] The Circus, 00:06:37 – 00:06:45
[39] Vgl. Dick, B. F.: The Anatomy of Film, 1978, S. 58.
[40] The Circus, 00:06:36
[41] The Circus, 00:12:35 – 00:12:45

damit auf eine romantische Weise ethisch unantastbar, womit sie den Weg zur moralischen Freiheit der Zirkuskomik erst freigibt.

Zusammenfassend lassen sich auch die Aktionen des Seiltanzes, die der Tramp vornimmt, um seiner Angebeteten (Merna) zu imponieren, als eine Art sozialromantischer Versuch auffassen, es dem „König“ („Rex“) in seinen waghalsigen Kunststücken gleich zu tun. Die Komik resultiert in diesem Zusammenhang fast ausschließlich aus dem Scheitern der Bemühungen. Was der märchenhaft gut aussehende Seiltänzer Rex mühelos bewältigt, ergibt bei dem Tramp eine Reihe komischer Katastrophen. Um den Seilakt des Tramps möglichst echt erscheinen zu lassen, filmt Chaplin die entsprechenden Anstrengungen des Tramps auf dem Seil unter dem Zirkusdach zunächst aus der Halbtotalen, in der man den Protagonisten offensichtlich besser doubeln kann. In den weiteren Szenen wechselt die Einstellung zwischen halbnah (HN) und amerikanisch (A), so dass man das Seil des Aktes nicht mehr sieht und der Zuschauer sich auf die Komik mit den Äffchen konzentrieren kann. Das klägliche Scheitern des Seiltanzes des Tramps, die Abfahrt mit dem Fahrrad mit der Landung in einem Mehlsack außerhalb des Zirkus bildet den Höhepunkt der Darstellung des endgültigen Scheiterns des Tramps in Bezug auf seine Möglichkeiten, es dem König des Zirkus („Rex“) gleichtun zu können.

Das romantische Happyend der Zirkus-Story Chaplins findet sich in der Heirat, die die Tochter des Zirkusdirektors mit dem König („Rex“) des Seilaktes eingehen kann, was zugleich den emphatischen Abschied des Tramps vom Zirkus und von seiner vorübergehenden Sicherheit als einer Arbeitsstätte einleitet. In Chaplins Film „The Circus“ existiert eine Anzahl weiterer Symbole, wie etwa der des Zirkussterns[42], die sich ebenfalls auf den romantischen Horizont beziehen lassen.

[42] The Circus, 01:07:56 – 01:08:10

[43]

Die Ausdeutung all dieser Symbole, etwa auch der des Zirkusdachs als einer symbolischen Vorstufe des Himmelsdachs bzw. des Himmelszelts, würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit überschreiten.

3.4 Vergleich der Komiktypologie in Chaplins Film „The Circus“ und Woody Allens „Mach’s noch einmal, Sam“ – Analyse versus Romance

Die Filmkomödie („Comedy“) „The Circus“ von Chaplin und der ebenfalls auf komödiantischen Elementen beruhende Film „Play it again, Sam“ (1972) bieten etliche ergiebige Vergleichsmomente. Diese Vergleichsmomente geben einerseits einen Aufschluss über die unterschiedlichen historischen Epochen, die bestimmten Formen des Humors und der Comedy im Film zugrunde liegen, andererseits entstehen Aufschlüsse über die verschiedenen komödiantischen und filmischen Mittel, mit denen sich in zwei so unterschiedlichen Epochen wie der der 20er und der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts Filmkomödien gestalten lassen. Zwar war Woody Allen nicht selbst der Regisseur von „Play it again, Sam“, sondern Herbert Ross. Andererseits war Allen selbst für das Drehbuch (Screenplay) verantwortlich und zusätzlich basierte die gesamte Handlung

[43] The Circus, 01:07:58

auf einem gleichnamigen Theaterstück, das ebenfalls von Allen stammte und am Broadway aufgeführt worden war.

Außerdem übernahm Woody Allen in dem Film die Hauptrolle des Allen, eines neurotischen Artikelschreibers für das Filmmagazin „Film Weekly". Der Vergleich erlaubt sich zusätzlich auch deshalb, weil sich die Regieführung von Ross relativ wenig von der unterscheidet, die Woody Allen später in den von ihm in eigener Regie geführten Filmen vornahm. Die gesamte Konstellation, Gestaltung und Regie orientiert sich außerdem bis zu hohen Graden an Allens Theaterstück des gleichen Namens.[44] Die analytische Vorgehensweise des Films hinsichtlich der Problematik der Geschlechterverhältnisse, der Identität und der Selbstfindung unterscheidet sich in „Mach's noch einmal, Sam" allerdings grundsätzlich von der romantischen Sentimentalität, mit der Chaplin in seinen Filmen für die „sympathetic identification" mit seiner Figur des Tramps sorgt.[45] Die analytische Vorgehensweise von „Play it again, Sam" besteht in der systematischen Zergliederung einerseits des Charakters des Protagonisten Allen, seiner existentiellen Probleme unter besonderer Berücksichtigung eines schwierigen Verhältnisses zu Frauen. Der Begriff „Analyse" wird im Lexikon definiert als: „Die begriffliche bzw. Begriffe ermöglichende Zerlegung einer Einheit in eine Vielheit, eines Ganzen in seine Teile, eines Zusammengesetzten in seine Komponenten, eines Geschehens in seine Einzelstufen, eines Bewusstseinsinhalts in seine Elemente, eines Begriffs in seine Merkmale".[46]

Ein weiterer wesentlicher Bestandteil der Analyse, d. h. der Zergliederung des Seelenlebens des Protagonisten, ist der der Psychologie. Angesichts der neurotischen Zustände im Seelenleben Allens kommt infolgedessen hier die Psychoanalyse, deren Einsatz „Mach's noch einmal, Sam" von Chaplins Filmstory „The Circus" deutlich unterscheidet. Die Psychoanalyse und ihr

[44] Vgl. hierzu: Baxter, J.: Woody Allen A Biography, 1998, S. 165.
[45] Vgl. Kimber, J.: The Art of …, a. a. O., S. 41.
[46] Vgl. Schischkoff, G. (Hrsg.): Philosophisches Wörterbuch, 1994, S. 23 – Stichwort: Analyse.

Vokabular lässt sich in Bezug auf die Identitätsprobleme des Protagonisten Allen in „Mach's noch einmal, Sam" positiv instrumentalisieren, da Allen permanent von seinen Problemen mit der Sexualität, der Potenz und von Psychopharmaka erzählt. Letztere nehmen in der Form der aus dem medizinischen Schränkchen herausfallenden zahllosen Flaschen und Döschen in „Mach's noch einmal, Sam" eine bedeutende Rolle ein und tragen direkt zur chaotischen Komik des Films bei.

„Mach's noch einmal, Sam" lief am 4.9.1972 an, die Running Time betrug 85 Minuten, die Hauptdarsteller waren Woody Allen als der Protagonist Allen Felix, Diane Keaton als seine Freundin Linda und Tony Roberts als ihr Ehemann, der mit Immobilien handelt. Als eine Art Geist tritt Humphrey Bogart auf (gespielt von Jerry Lacy), der nur von dem Protagonisten Allen wahrgenommen wird und das filmische Identitätsvorbild verkörpert, dem der neurotische Allen in seiner physischen Schwächlichkeit nachzueifern versucht, da er in ihm sein männliches Idol erblickt.

Die Identitätsproblematik Allens bildet den Hauptinhalt des Films, und zwar mit permanent konkretem Bezug auf die Suche Allens nach einer festen Beziehung („Relationship"). Die Filmhandlung verläuft in gewissem Sinne nach der Art eines humoresken Stationendramas, in dem immer wieder gezeigt wird, wie der Protagonist bei den Dates mit Frauen, die ihm von seinen Freunden vermittelt werden, aufgrund seiner absurden Imitationsanstrengungen in Bezug auf Bogart kläglich scheitert. Schließlich ergibt sich zwischen der verheirateten Linda und Allen, der von seiner Ehefrau verlassen wurde, eine kurze Affäre, die bald endet, da Linda zu Dick, ihrem Ehemann (dem Geschäftsmann) zurückkehrt.

Die Intelligenz des Handlungskonzepts von „Mach's noch einmal, Sam" beruht auf der Kontrastierung des unscheinbaren Protagonisten Allen mit dem heldenhaften und mit allen Wassern gewaschenen Humphrey Bogart, wie er in „Casablanca" (1942) zusammen mit Ingrid Bergmann auftrat und eine Art Hollywood-Mythos des Antihelden kreierte. Bogart, speziell seine

Rolle in „Casablanca“, dient in „Mach’s noch einmal, Sam“ („Play it again, Sam“) als Identitätsvorbild, das unerreichbar bleibt und den Protagonisten besonders hinsichtlich seiner Rolle gegenüber Frauen mit Ratschlägen zu versorgen sucht. Der nur geisterhaft auftretende Bogart erscheint, zum ersten Mal, genau in der Kostümierung (Lodenmantel und Schlapphut), wie in „Casablanca“ (Timcode 00:08:13). Was in „Mach’s noch einmal, Sam“ vollkommen fehlt, ist der politische Hintergrund der Auseinandersetzung der freien Welt mit dem Faschismus, der in „Casablanca“ für die Hintergrundspannung sorgt. In „Mach’s noch einmal, Sam“ dreht sich die Handlung ausschließlich um das verquere Verhältnis des Protagonisten zu Frauen. Dieses problematische Verhältnis wird in „Mach’s noch einmal, Sam“ unter den Aspekten der Dämpfung bzw. Bekämpfung einer neurotischen Störung thematisiert, die den Protagonisten in den entscheidenden Momenten immer dazu bringt, sich in absurder Form lächerlich zu machen, und zwar besonders mit dem Versuch, die Coolness Bogarts zu imitieren. Genau damit verschreckt er die weiblichen Protagonisten so sehr, dass die jeweiligen Szenen zu unauflöslichen Selbstwidersprüchen führen.

M. Leonard charakterisiert Allens Persönlichkeit als „the neurotic with a sense of humor“.[47] Die neurotische Konstellation psychischen Verhaltens hatte Allen als Regisseur bereits als „Take the money and run“ („Woody, der Unglücksrabe“; 1969) thematisiert. Fünf Jahre nach „Mach’s noch einmal, Sam“ machte Allen sowohl als Regisseur als auch Hauptdarsteller das Problem in „Der Stadtneurotiker“ („Annie Hall“; 1977) zum Thema. Die Thematik eines Neurotikers, unter analytischen Aspekten verfilmt, ergibt naturgemäß eine andere filmische Konstellation als die der Darstellung eines Tramps bzw. Vagabunden bei Chaplin. Andererseits lassen sich beide Gestalten bzw. ihre Charaktere gut vergleichen, da sie über eine Reihe elementarer Gemeinsamkeiten und Parallelen verfügen. Sowohl der Tramp (Chaplin) als auch der Neurotiker (aus „Mach’s noch einmal,

[47] Vgl. Leonard, M.: Great Movie Comedians from Charlie Chaplin to Woody Allen, 1982, S. 233.

Sam“) sind gesellschaftlich Außenseiter. Beide haben Probleme mit ihrer Identität. Der Tramp als Außenseiter in Bezug auf die Weiblichkeit, die er erobern möchte, der Neurotiker als psychischer Außenseiter ebenfalls in Bezug auf Frauen, die er wie der Tramp gerne erobern möchte. Beide bleiben in dieser Hinsicht ohne Erfolg. Sowohl der Tramp als auch der Neurotiker haben Probleme mit ihrer Arbeit, der eine, weil er über keine fundierte Ausbildung verfügt (Tramp), der andere, weil er permanent Medikamente nimmt und depressiv ist[48]. Sowohl der Tramp als auch der Neurotiker haben ein fundamentales Identitätsproblem: Beide möchten aus ihrer sozialen Rolle heraus. Keinem von beiden gelingt dieser Sprung, obgleich sie sich beide redlich abmühen. Beide, sowohl der Tramp als auch der Neurotiker, streben nach der Identifikation durch die Imitation eines Vorbildes: Der Tramp sucht Rex, den Seilkünstler, nachzuahmen, was misslingt, der Neurotiker sucht Humphrey Bogart, den coolen Filmhelden, nachzuahmen, was ebenfalls misslingt.[49]

Sowohl der Tramp als auch der Neurotiker (Allen) unternehmen jeder auf unterschiedliche Weise Versuche, sich der Weiblichkeit anzunähern, indem sie mit besonderer Nonchalance vorgehen und gerade dadurch die Annäherungsversuche durch Ungeschicklichkeit zum Scheitern bringen. In „The Circus“ geschieht dies in der Szene, in welcher sich der Hilfsdraht, der den Tramp auf das Seil ziehen soll, von ihm löst[50], in „Mach’s noch einmal, Sam“ geschieht dies exemplarisch in der Szene, als Allen sich in seinem Zuhause in bogartscher Manier besonders nonchalant geben möchte und dabei sämtliche Lampen, Tische und weiteres Mobiliar in seiner Reichweite umstößt[51].

[48] Play it again Sam, Regie: Herbert Ross, US 1972; DVD, Mach’s noch einmal Sam, Paramount Pictures 2003, 00:05:10 – 00:05:28
[49] Vgl. hierzu: Jacobs, D.: … but we need the eggs: The magic of Woody Allen, 1982, S. 24.
[50] The Circus, 00:59:01 – 00:59:02
[51] Play it again Sam, 00:24:52 – 00:28:07

[52]

In beiden Filmen, sowohl in „The Circus“ als auch in „Mach’s noch einmal, Sam“ ist die vorübergehende Beziehung, die der Tramp und der Neurotiker zur Weiblichkeit aufzubauen versuchen, am Schluss des Films beendet. Der Zirkus zieht weiter, der Tramp bleibt zurück, der Neurotiker sieht auf dem Rollfeld des Flughafens zu, wie seine Geliebte mit ihrem Ehemann das Flugzeug besteigt[53].

[54]

Eine Reihe weiterer Vergleichsmomente der beiden Filme ergeben sich aus umfangreichen Parallelen. Sowohl in „The Circus“ als auch in „Mach’s noch einmal, Sam“ wird eine doppelte Handlungsebene in Bezug auf die den Film strukturierenden Institutionen Zirkus bzw. Kino konstruiert: In

[52] Play it again Sam, 00:26:11
[53] Play it again Sam, 01:20:00 – 01:20:10
[54] Play it again Sam, 01:19:58

Chaplins Film werden die Institution Zirkus und seine artistische Intention systematisch destruiert, was den eigentlichen Gang der Handlung tatsächlich erst erzeugt. In „Mach's noch einmal, Sam" entsteht die Dopplung der Ebenen durch die Metasituation eines Heldenkinos, das den Neurotiker zu Überidentifikation provoziert. Beide Filme operieren also mit einer Metaebene, von der aus sich Spannungsenergie auf die untere Ebene der Selbstfindung (Neurotiker) bzw. der Heldenimitation (Tramp) entlädt. In seiner Komödientheorie spricht N. Frye in diesem Zusammenhang von einem „Drama of the green world".[55]

Mit dem Ausdruck „green world" charakterisiert Frye die Metaebene der Phantasiewelt, in der sowohl der Tramp als auch der Neurotiker (Allen) ansatzweise ihre Wunscherfüllung erleben, um nach den Erfüllungsmomenten zwangsläufig wieder in die reale Welt zurückzukehren. Chaplin romantisiert diese „green world", indem er immer wieder darauf hinweist, dass auch der Tramp gefühlsmäßig erfüllte Momente erleben kann, die jedoch nie von Dauer sind. Woody Allen analysiert diese Momentebene der „green world", indem er sie nach der Rückkehr aus der Phantasiewelt auf sich selbst bezieht, um die Unerfülltheit und Erbärmlichkeit seiner Existenz zu thematisieren. So setzt die Filmhandlung in „Mach's noch einmal, Sam" mit der naturgetreu abgefilmten Schlussszene aus „Casablanca" ein, wo Rick Blaine (gespielt von Humphrey Bogart) von Ilsa Lund auf dem Rollfeld des Flughafens von Casablanca Abschied ein[56]. In seiner mit Filmplakaten über und über tapezierten Wohnung kommt der Neurotiker nach dem Ansehen des Films „Casablanca" zu dem Schluss, dass seine Identität im Vergleich mit der Rick Blaines nichts wert ist. Der kritisch-analytische Selbstkommentar Allens lautet als Schlussfolgerung: „Who am I kidding? I am not like that, I never was, I never will be."[57] und „I am so depressed … I am turning into an aspirin-junkie"[58].

[55] Vgl. Frye, N.: Anatomy of criticism, 1973, S. 182.
[56] Play it again Sam, 00:00:07 – 00:04:27
[57] Play it again Sam, 00:04:46 – 00:04:52
[58] Play it again Sam, 00:04:59 – 00:05:12

[59]

In der gleichen Sequenz öffnet der Protagonist eine Schublade, aus der er seine psychischen Probleme in Form einer Unzahl an Medikamenten herausholt. Die verbale Selbstanalyse wird also durch die filmische Ins-Bild-Setzung des medizinischen Materialaufwands symbolisch ergänzt. Solche Selbstanalytik ist Chaplin in seiner clownesken Selbstdarstellung als Tramp fern. Dies liegt allerdings nicht an der Tatsache, dass die verbale Ebene in einem Stummfilm, eine solche Analyse nicht erlauben würde. Vielmehr überdeckt Chaplin grundsätzlich mögliche Analysen einer Psycho-Problematik des Tramps und seines Außenseitertums mit der romantisierenden Komik dessen, der stets die Hoffnung hegt, seinem unabänderlichen Schicksal mit Hilfe von humorvollen Tricks entkommen zu können. Bei Woody Allen treibt die Analyse den Neurotiker jedoch immer tiefer in sein Problem hinein. Das Wörterbuch der psychoanalytischen Begriffe definiert die Neurose als „Psychogene Affektion, deren Symptome symbolischer Ausdruck eines psychischen Konflikts sind, der seine Wurzeln in der Kindheitsgeschichte des Subjekts hat; die Symptome sind Kompromissbildungen zwischen dem Wunsch und der Abwehr“.[60]

Gemäß der obigen Definition einer Neurose lässt sich die Identitätsproblematik des Protagonisten aus „Mach’s noch einmal, Sam“ als permanentes Schwanken zwischen dem Wunsch, die Weiblichkeit zu

[59] Play it again Sam, 00:04:59

[60] Vgl. Laplanche, J. / Pontalis, J. B.: Das Vokabular der Psychoanalyse, Bd. 1, 1983, S. 325 – Stichwort „Neurose.

gewinnen und der dem Wunsch gegenüber existierenden „Abwehr“ interpretieren. In einer der Dating-Szenen, in welcher der Immobilienmann Dick Allen zu einer Dame führt, die er als mögliche Partnerin für ihn als geeignet betrachtet, äußert sich die Abwehrfunktion des Protagonisten dahingehend, dass er sich lange Zeit weigert, sich dem Tisch zu nähern, an dem die Dame in Gesellschaft sitzt. Er muss förmlich in die Richtung gezerrt werden[61]. Der Konflikt des Schwankens zwischen Wunsch und Abwehr eskaliert an dem mit Mahlzeiten bedeckten Tisch dahingehend, dass Allen in nonchalanter Manier mit Salatblättern und Brotscheiben hantiert, eine unmanierliche Geschichte anrichtet[62] und sich damit für die Weiblichkeit unmöglich macht.[63]

[64]

Genau dort, wo sich bei Allen die Wunscherfüllung und die von Freud bemerkte Abwehr der Realität überkreuzen, kommt es zu den Kurzschlusshandlungen des Protagonisten, die zugleich die Komik des Films ausmachen. Eine der zentralen Szenen des Films (Couch-Szene mit Linda und Allen) demonstriert einen neurotischen Höhepunkt des Protagonisten, der zugleich den verzweifelten Kampf des Protagonisten um die Heilung seiner mangelhaften Identität und Männlichkeit gegenüber den

[61] Play it again Sam, 00:40:33 – 00:40:46
[62] Play it again Sam, 00:40:51 – 00:41:00
[63] Vgl. zu den Symptomen der Neurose siehe: Freud, S.: Der Realitätsverlust bei Neurose und Psychose (1924): Freud, S.: Psychologie des Unbewussten, Bd. III, S. 356-361, dort S. 360.
[64] Play it again Sam, 00:40:48

Frauen demonstriert. Allen befindet sich neben Linda auf der Couch in einem abendlichen gemütlichen Beisammensein, neben ihm findet sich sein identitätsbildender „Tutor“ Humphrey Bogart. Da Allen Linda gewinnen möchte, erhält er von dem rechts neben ihm stehenden geisterhaften Bogart konkrete Anweisungen, wie er sich zu verhalten habe, um eine körperliche Annäherung an Linda erfolgreich zu gestalten.

[65]

Auch in dieser Szene überkreuzen sich der Wunsch des Neurotikers, Linda körperlich zu besitzen und die gleichzeitig vorhandene Abwehr. Da der „Tutor“ Bogart diesmal lautstark insistiert, Allen möge körperliche Annäherungsversuche einleiten, gerät die Überschneidung der Empfindungen bei Allen zu einem kurzen und vergeblichen Vergewaltigungsversuch Lindas[66].

In „Mach’s noch einmal, Sam“ beschränkt sich die Problembehandlung jedoch nicht nur auf die Thematik des Neurotikers und seiner Hemmungen gegenüber Frauen, sondern impliziert vielmehr deutlich die Gegensätzlichkeit zwischen Phantasiewelt (des Kinos) und einer frustrierenden Realität. W. Gehring merkt in seiner Abhandlung „Woody Allen and Fantasy“ zu dieser Szene an, dass Bogart den extremen Pol

[65] Play it again Sam, 00:58:26
[66] Play it again Sam, 00:58:11 – 01:01:05

verkörpere, den Allen mit seiner auf Phantasie basierenden Identitätssuche verkörpere.[67]

Die Analyse der Neurose, die Woody Allen in „Mach's noch einmal, Sam" vornimmt, bezieht sich in deutlicher Form auch auf die Sexualprobleme, die der Neurotiker in seinem Schwanken zwischen Wunsch und Abwehr mit sich herumträgt. Die Analyse ist, wie oben demonstriert, relativ konform zu den Neuroseanalysen Sigmund Freuds. Die Rezeption Freuds war besonders nach dem Zweiten Weltkrieg in den USA erheblich intensiver als in Europa, nicht zuletzt deshalb, weil der Nationalsozialismus die Psychoanalyse aus Europa vertrieb.[68] Von wie großer Bedeutung der Kontrast zwischen Kino-Phantasiewelt und einer trivialen Realität für Woody Allen selbst persönlich war, äußert er in einem Interview-Band, der sich unter anderem mit dem Thema dieser Gegensatzwelten in Bezug auf „Mach's noch einmal, Sam" beschäftigt. Allen erklärt dort zu seiner Autobiographie: „Ich flüchtete ununterbrochen ins Kino. Man ließ sein armes Elternhaus zurück, alle Probleme in der Schule und in der Familie und ging ins Kino. Und dort hatten sie Penthouses und weiße Telefone und die Frauen waren schön, die Männer waren immer im rechten Augenblick witzig und sagten lustige Sachen … und die Helden waren wirklich Helden. … Ich glaube, dass sich diese Erfahrung bei mir sehr tief eingegraben hat."[69]

Die Aussage demonstriert, dass Woody Allen bis zu gewissen Graden ähnliche Erfahrungen in seiner Jugend machte wie Chaplin, der aus der untersten Gesellschaftsschicht und sozialer Armut zum Weltstar des Kinos aufstieg.[70] Im Gegensatz zu Woody Allen romantisiert allerdings Chaplin konsequent die Gegensätze zwischen Realität und Phantasiewelt, also die Existenz als arbeitsloser Tramp und der Fabelwelt des Zirkus mit der von

[67] Vgl. Gehring, W. D.: Woody Allen and Fantasy / Play it again, Sam, in: Silet, C. L. P.: The Films of Woody Allen Critical Essays, 2006, S. 89-99, dort S. 92.
[68] Vgl. Freud, A. / Grubrich-Simmitis, I.: Einleitung, in: Freud, S.: Werkausgabe in zwei Bänden, Bd. 1: Elemente der Psychoanalyse, 1978, S. 14.
[69] Vgl. Björgman, S.: Woody über Allen, 1995, S. 68 – Interview: „Mach's noch einmal, Sam" und Diane Keaton.
[70] Vgl. hierzu: Robinson, D.: Chaplin. Sein Leben seine Kunst, 1986, S. 17ff.

ihm verehrten und angebeteten Merna. Wo Woody Allen in Bezug auf seine Identitätsproblematik auch die Sexualneurose direkt anspricht und analysiert, indem er sich immer wieder in den Dating-Szenen in neurotisch aggressiver Wunscherfüllungsmanier versucht über die Weiblichkeit herzumachen, bleibt Chaplin äußerst diskret und sublimiert seine permanente Frustration in die verzweifelte Nachahmung des Seiltänzerkönigs Rex. Zugleich sucht Chaplin in seiner Darstellung des Quasi-Erotischen mehr oder minder erfolgreich eine kameradschaftliche Ebene zwischen sich selbst als dem Underdog und der unerreichbaren Artistin herzustellen. Dies gelingt ihm auf der Ebene, wo selbst die unerreichbare Merna Probleme bekommt, da sie den Hoop verpasst[71] und von ihrem Vater, dem Zirkusdirektor mit Essensentzug bestraft wird[72]. In solchen Augenblicken gelangt Merna auf die Outlaw-Ebene des Tramps und der Tramp nutzt hier seine Chance, eine Beziehung herzustellen. Der sozialromantische Aspekt dieser Beziehungsherstellung impliziert, dass es dem Tramp gelingen könnte, durch die Teilung seiner kärglichen Mahlzeit (eine Scheibe Brot) eine dauerhafte Beziehung mit der Tochter des Zirkusdirektors anzuknüpfen[73]. Zugleich dreht sich auf skurile Weise in der Essszene vor dem Lagerfeuer zwischen den Zirkuszelten die soziale Gegensätzlichkeit (sozialromantisch)um, da es dem Tramp vorübergehend zu gelingen scheint, der Artistin seine Esstricks beizubringen.

Die romantische bzw. sozialromantische Handlungsführung mit der diskreten Behandlung des Beziehungsproblems in Chaplins „The Circus“ und der neurotischen Gewaltanwendung in „Mach’s noch einmal, Sam“ sind also extrem weit voneinander entfernt und demonstrieren das analytische Interesse Woody Allens im Kontrast zu jeder Art von sozialer Romantik oder Romantik überhaupt.

[71] The Circus, 00:02:03 – 00:02:09
[72] The Circus, 00:02:31 – 00:02:35
[73] The Circus, 00:16:19 – 00:17:54

Im Folgenden ist die Unterschiedlichkeit der Komiktypologie zu behandeln, die sich aus den filmischen Erkenntnisinteressen bei Chaplin und Woody Allen ergibt.

3.5 Woody Allens analytische Komiktypologie im Vergleich mit der sentimental-emphatischen Komikform in Chaplins „The Circus“

Die Komiktypologie, die „Mach’s noch einmal, Sam“ definiert, ergibt sich aus der Analyse, wie sie in Kapitel 3.4 vorgenommen wurde: Wo sich die Abwehr und die Wunscherfüllungsbedürfnisse des Protagonisten überkreuzen, entstehen gewissermaßen Übersprungshandlungen, die sich immer dann ereignen, wenn Allen mit der konkreten Weiblichkeit konfrontiert wird. Was die Filmsprache angeht, mit der diese Komik transportiert wird, so orientiert sich Ross, der Regisseur, relativ deutlich an der theatralischen Situation, aus der das Stück Woody Allens ursprünglich stammte. Die Mehrheit der Komikszenen ist im Interieur gefilmt, wobei die agierenden Personen sich in einem bestimmten Rhythmus durch den Raum bewegen, wobei eine Choreografie entsteht, die den Hauptdarsteller Allen zum Auftakt der Komikserie in das Zentrum des Bildes rückt. Die meisten Komikszenen sind halbnah (HN) gefilmt, so dass fast immer das Interieur der Wohnräume des Protagonisten mit im Blickfeld des Zuschauers bleibt. Auf den Höhepunkten der Komikszenen sind die Objektbewegungen in „Mach’s noch einmal, Sam“ so angelegt, dass die Handlung mehr oder minder gradlinig auf der Handlungsachse verläuft. Das erste weibliche Date, das Allen von seinen Freunden vermittelt wird, befindet sich auf dem Höhepunkt der Situationskomik rechts vorn im Bild, so dass der Zuschauer die Ungeschicklichkeiten des Neurotikers, die Woody Allen im Bildmittelpunkt als Schauspieler vollführt, beobachten kann. Auf das ungeschickte Verhalten Sams folgen Reactionshots auf das Gesicht Sharons, so dass der Zuschauer ihre Reaktion sofort sieht. Mit dem Mantel Sharons (gespielt von Jennifer Salt) wischt der Protagonist zunächst eine Reihe von

Büchern und Schallplatten von einer Ablage, stopft das Objekt, anstatt es an der Garderobe aufzuhängen, dann in ein sehr hoch liegendes Ablagefach[74], um anschließend Stühle und Tische umzustürzen (auf die er sich stützt), bis kurz darauf auch Schallplatten durch die Luft fliegen[75]. Diese Art der Ungeschicklichkeitskomik wiederholt sich in nahezu allen Begegnungen, die Allen mit den ihm von seinen Freunden vermittelten Damen findet.

Die entsprechende Komik ist dabei sinnvoll an die beschriebene Widersprüchlichkeit der Triebhaftigkeit gebunden, die das neurotische Verhalten prägt: Den Höhepunkt der diesbezüglichen Komiktypologie in „Mach's noch einmal, Sam" bildet die Szene, in welcher Allen neben Linda (gespielt von Diane Keaton) auf der Couch sitzt und rechts von dem Paar teils amerikanisch (A), teils nah (N) gefilmt, das männliche Vorbild und Idealmodell Humphrey Bogart (gespielt von Jerry Lacy) sich neben der Couch postiert hat, um dem ungeschickten Allen, der sich im Abwehrstadium befindet, Ratschläge für die körperliche Eroberung Lindas zu erteilen[76]. Die Komik entsteht hier teilweise auch aus der Überhöhung der Männlichkeit Bogarts, die durch Sprüche wie „The world is full of dames, all you got to do is whistle"[77] symbolisiert wird.

[78]

[74] Play it again Sam, 00:25:54 – 00:26:06
[75] Play it again Sam, 00:27:50 – 00:28:05
[76] Play it again Sam, 00:55:23 – 01:00:30
[77] Play it again Sam, 00:08:38 – 00:08:43
[78] Play it again Sam, 00:08:00

Allen überwindet seine Hemmungen gegenüber Linda in der Couchszene nur, weil sein Tutor Bogart ihn in verbal brutaler Form dazu auffordert, endlich handgreiflich zu werden: „Now put your right hand around her shoulders and pull her close!“[79]. Die Regieanweisungen des Tutors kulminieren in der Anweisung „Now, get ready for the big move and do exactly as I tell you“[80]. Dieser Druck verstärkt die neurotische Widersprüchlichkeit von Wunsch und Abwehr und resultiert infolgedessen in einem komischen Vergewaltigungsversuch, in welchem der Protagonist sich über Linda hinwirft. Letzteres führt dazu, dass sie entsetzt die Flucht ergreift[81]. Die Komiktypologie ergibt sich in „Mach’s noch einmal, Sam“ konkret aus den Widersprüchlichkeiten, wie sie die Psychoanalyse für den Neurotiker beschreibt. Die Gesamtkonstellation dieser Komikgenerierung widerspiegelt nicht nur die Probleme, die der Protagonist mit seiner eigenen Triebhaftigkeit gegenüber den Physis von Frauen hat, sondern repräsentiert im weiteren Sinne, was R. Blake Woody Allens „Sense of personal aliennation in a hostile universe“ nennt.[82]

Die Komik Woody Allens ergibt sich also auch aus einer Situation der Entfremdung („alienation“), die wiederum zu seiner frustrierenden und weitgehend vergeblichen Identitätssuche führt. Im Moment der körperlichen Attacke des Protagonisten auf Linda wechselt die Kameraperspektive in die Nahaufnahme, so dass das Gesäß des Protagonisten in obszöner Deutlichkeit in die Bildmitte gerät. Der Kontext einer ungeschickten Sexualität im Zusammenhang mit einer entfremdeten Identitätssuche wird hiermit auf dem Höhepunkt der verzweifelten Komik betont.

In Chaplins „The Circus“ sind solche analytischen Komikmomente, die zugleich Verzweiflung und Gewalt ausdrücken, nicht vorhanden. Auch der Tramp lebt in einem Universum, das ihm nicht freundlich und

[79] Play it again Sam, 01:00:09 – 01:00:12
[80] Play it again Sam, 01:00:19 – 01:00:24
[81] Play it again Sam, 01:01:02 – 01:01:17
[82] Vgl. Blake, R. A.: Woody Allen profane and secret, 1995, S. 67.

wohlgesonnen ist. Andererseits scheint in der oben beschriebenen Lagerfeuerszene, nachdem Chaplin („the little fellow“) aus dem Zirkus geworfen wurde, der tröstliche Mond durch das Geäst. Mit der Beleuchtung durch den Mond wird das feindliche Universum, in dem der Tramp keine dauerhafte Unterkunft findet, romantisch abgemildert. Die Annäherungskomik, die Chaplin in Bezug auf die Artistin vollführt, bleibt ähnlich wie in „Mach’s noch einmal, Sam“ in der Halbnahen (HN) und in der Halbtotalen (HT). Die Komik in der Halbtotalen stellt zwar eine gewisse Distanz zum Zuschauer her, andererseits ist bei Chaplin immer die tröstliche Zirkuswelt in Bezug auf die Komik vorhanden. Bei Chaplin entsteht ähnlich wie bei in „Mach’s noch einmal, Sam“ die Komik überhaupt erst dort, wo beide Protagonisten in entscheidenden Situationen alles falsch machen. Auch der Tramp lässt sich in gewissem Sinne als neurotische Persönlichkeit betrachten, entwickelt jedoch nicht die neurotische Individualität in seiner Komik, wie sie in „Mach’s noch einmal, Sam“ vorherrscht. Die Komik in Bezug auf die Weiblichkeit zerstört bei Chaplin bis zu hohen Graden jede der Art der Möglichkeit einer erotischen Annäherung. Die Komik in Bezug auf die Weiblichkeit entsteht bei Chaplin vielmehr dort, wo der Tramp sich der Weiblichkeit nicht annähert, sondern sich eher von ihr entfernt, indem er das männliche Vorbild (Rex) erfolgreich zu imitieren versucht. Insofern ist Chaplins sozialromantische Komponente der Komik fast grundsätzlich auf soziale bzw. emotionale Hierarchien bezogen: Komik entsteht bei Chaplin infolgedessen dort, wo der Tramp mit Hilfe seines verzweifelten Seilaktes diese Hierarchie einzuebnen versucht. Die Annäherungskomik, die „Mach’s noch einmal, Sam“ beherrscht, findet bei Chaplin ihren Kontrast in der Art, wie sich der Tramp durch seine Annäherungsversuche gerade vom Objekt seines Strebens entfernt.

Die wesentlichen Unterschiede der Komiktypologie bei Chaplin in „The Circus“ und „Mach’s noch einmal, Sam“ liegen in der romantischen Verklärung der Hierarchieunterschiede bei Chaplin und in der analytischen Aufarbeitung bzw. Ausarbeitung von neurotischen Sexualkonflikten in komischer Form bei Woody Allen. In „Mach’s noch einmal, Sam“

existieren keine Hierarchiekonflikte. Der Hierarchiekonflikt wird in die Psychologie des Neurotikers hinein verlegt und demonstriert sich in der Chancenlosigkeit einer wenig attraktiven Männlichkeit („Allen“) gegenüber Frauen. Weder dem Tramp noch dem Neurotiker gelingt es, eine Wunscherfüllung herzustellen, was die Beziehung mit ihren Angebeteten betrifft: In „The Circus“ sind sowohl die Rangunterschiede als auch die Differenzen in der äußerlichen Erscheinung (der schmuddelige Aufzug des Tramps) zu gravierend, um eine Beziehung zwischen den Geschlechtern zuzulassen. Auch in „Mach’s noch einmal, Sam“ sind die physischen Unterschiede zwischen dem Neurotiker und seinem Konkurrenten, dem Immobilienhändler, der zwei Köpfe größer ist als Allen, extrem deutlich. In „Mach’s noch einmal, Sam“ parodiert die Abschlussszene des endgültigen Abschieds zwischen Allen und Linda die Schlusssequenz von „Casablanca“. Wörtliche Zitate und Kopfbewegungen der Protagonisten Elsa, Rick und Laslo werden von Linda, Allen und Rick wiederholt bzw. nachgestellt und steigern die Abschiedsdramatik der Dreiecksbeziehung[83]. Das humoreske Slapstick-Verhalten Chaplins weicht in „Mach’s noch einmal, Sam“ in der Schlussszene allerdings einer Parodie, die sich unter Weglassung der politischen Hintergründe aus „Casablanca“ lediglich auf die filmische Staffage des Casablanca-Vorbildes konzentriert.

4. Die Komik der Pantomime in Chaplins „City Lights“ und die verbale Paarbeziehungskomik in Woody Allens „Annie Hall“ („Der Stadtneurotiker“)

4.1 Sozialromantik und Pantomime in Chaplins „City Lights“

[83] Play it again Sam, 01:18:56 – 01:20:10

Der Film „City Lights“ entstand 1931. Im Untertitel nannte Chaplin den Film „A Comedy Romance in Pantomime“. Der Zusatztitel weist einerseits auf die Tatsache hin, dass es sich wie in „The Circus“ um eine romantische Beziehung zwischen dem Hauptdarsteller und dem blinden Blumenmädchen handelt, deren Hauptinhalt eine unerfüllbare emotional aufgeladene Sehnsucht als romantisches Motiv behandelt. Chaplin setzt die Slapstick-Elemente hier deutlich gegenüber den Ansprüchen der Pantomime zurück, ohne die der Film die emotionale Intensität, von der er lebt, nicht ausstrahlen könnte. Die Pantomime ist als körperliche Bewegungskunst und Ausdruckskunst erheblich anspruchsvoller als die Slapstick-Nummern, die Chaplin in „The Circus“ verwendet, die sich oft im Bereich des Clownesk-Absurden bewegen (der gescheiterte Seiltanz mit den Affenschwänzen in Chaplins Mund). Im Gegensatz zum Slapstick bzw. zum spaßigen Verhalten des Clowns entwickelte sich die Pantomime in der Darstellung solcher Künstler wie Marcel Marceau zu einer Kunstform mit großer ästhetischer Ausdruckskraft.[84]

Das Entstehungsdatum des Films „City Lights“ fällt in den Beginn des Tonfilms, der in Hollywood bereits seit 1927/28 im Begriff war, sich durchzusetzen und den Stummfilm schon zu verdrängen begann.[85] Bei „City Lights“ war Chaplin sowohl für die Hauptrolle des Tramps, das Drehbuch, die Produktion und für die Regie verantwortlich. Auch den Schnitt des Films besorgte Chaplin selbst. Die Einspielungen an der Box Office betrugen über 5 Millionen Dollar. Die Rolle des blinden Blumenmädchens spielte Virginia Cherrill, die Rolle des Millionärs Harry Myers, seinen Butler Al Ernest Garcia (der Zirkusdirektor aus „The Circus“). Die sozialen Problemelemente entstehen wie in „The Circus“ aus der Underdog-Situation des Tramps, der in dreckigem Aufzug durch die Straßen der vornehmen Großstadt irrt und der Millionärsaura des exzentrischen reichen Freundes des Tramps. Die soziale Kluft überträgt sich in das Verhältnis zwischen dem

[84] Vgl. hierzu Lust, A. B.: From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond. Mimes Actors, Pierrots and Clowns. A Chronicle of the Many Visages of Mime in the Theatre, London 2000.
[85] Vgl. Kerr, W.: The Silent Clowns, 1990, S. 24ff.

Tramp und dem blinden Blumenmädchen, da letztere den Tramp mit einem reichen Gönner verwechselt. Chaplin entwickelt in „City Lights“ die sozialen Gegensätze der Großstadt mit gründlicher Systematik. Schon die Eingangssequenz mit der Darstellung des extensiven Straßenverkehrs der Großstadt mit ihren Lichtern und gut gekleideten Passanten bildet einen eklatanten Kontrast zu der leicht zerlumpten Gestalt des Tramps, der aus der Szene herausfällt[86]. Die Jazz-Musik zum Auftakt des Films repräsentiert zugleich eine Schmissigkeit und Aufgekratztheit des Jazz-Age, wie sie in der Darstellung des US-Schriftstellers Scott Fitzgerald in seinem Roman „The Great Gatsby“ (1925) zum Ausdruck gebracht wird.[87]

Die soziale Thematik setzt sich in der zweiten Sequenz mit der Einweihung des Monuments für „Peace and Prosperity“ konsequent fort. Eine gut gekleidete Menschenmenge, die offensichtlich der Oberschicht angehört und von einem umfangreichen Polizeiaufgebot begleitet wird, bereitet sich auf die Enthüllung eines Monuments vor, dessen Form politischen Monumenten ähnelt[88]. Der abgerissene Tramp, der unter der Verhüllung des Denkmals auf dem Schoß der Hauptfigur zum Vorschein kommt, da er aufgrund seiner Obdachlosigkeit dort übernachten musste, bildet als Kontrastfigur den Gegensatz der Prosperität, der das Monument geweiht ist[89].

[86] City Lights, Regie: Charles Chaplin, US 1928; TV-Ausstrahlung, Lichter der Großstadt, arte 07.01.2010. 00:00:56 – 00:01:07
[87] Vgl. Fitzgerald, S.: The Great Gatsby, Erstausgabe New York 1925.
[88] City Lights, 00:01:10 – 00:02:20
[89] City Lights, 00:02:26

[90]

Die Hauptgestalt des Monuments droht überdies mit einem Schwert, das offensichtlich die Autorität als abschreckendes Merkmal einer solchen Gesellschaft repräsentiert. Die Tatsache, dass der Tramp mit dem Hosenboden an diesem Autoritätssymbol hängen bleibt und daran schaukelt, während die Nationalhymne der USA „Star Spangled Banner" ertönt, vertieft die implizit politischen Aspekte, die Chaplin in „City Lights" hineinbringt[91]. Auch die offenkundige Aggressivität, die hysterische Aufgeregtheit der Menge, die in feierlicher Selbstgefälligkeit der Enthüllung des Monuments beiwohnt, deutet politische Aspekte eines Autoritätsstaates an, der nicht auf die Gegensätze von Arm und Reich (Prosperität und Tramp) angesprochen werden möchte.

Die quäkenden und kratzenden Geräusche, die die Festrede des Hauptredners im Rhythmus seiner Mundbewegungen begleiten, steigern die impliziten Bedingungen kritischer Aufarbeitung politischer Rhetorik durch den Filmemacher Chaplin[92].

[90] City Lights, 00:02:12
[91] City Lights, 00:03:00 – 00:03:19
[92] City Lights, 00:01:26 – 00:01:41

[93]

Die hysterische Erregung, die sich der Gesellschaft und der anwesenden Polizeieskorte bemächtigt, je länger sich das Armutssymbol „Tramp“ auf der Prosperitätsstatue bewegt, demonstriert implizit, mit welcher Antipathie sich die Gesellschaft der Arrivierten dem Problem der Armut gegenüberstand. Die absurden Kratzgeräusche, die den Redefluss des Hauptredners begleiten, bilden zugleich eine Parodie auf den Tonfilm, den Chaplin zunächst ablehnte.[94]

In dem Report von Hall bezeichnet Chaplin die Pantomime als „the oldest art in the world“. Letztere werde durch den Tonfilm ruiniert.[95] Die kritische Repräsentanz der Überflussgesellschaft („affluent society“) setzt sich in „City Lights“ in dem exzentrischen Auftreten des Millionärs fort, dessen permanente Betrunkenheit sich als Symbolisierung der Verantwortungslosigkeit einer reichen Oberschicht charakterisieren lässt, der gerechtigkeitsorientierte Gleichheitsideale der Gesellschaft nichts gelten. Autoren wie F. Kummer machen in ihren Beiträgen zu Chaplins Filmkunst darauf aufmerksam, dass unter der Glamourwelt eines ungleich verteilten Reichtums in den USA, also der Prosperity-Region, die in der Eingangssequenz des Films dargestellt wird, ein weites Feld sozialer Armut existierte. Letztere wurde im Sinne der Schwertsymbolik der Eingangsszene

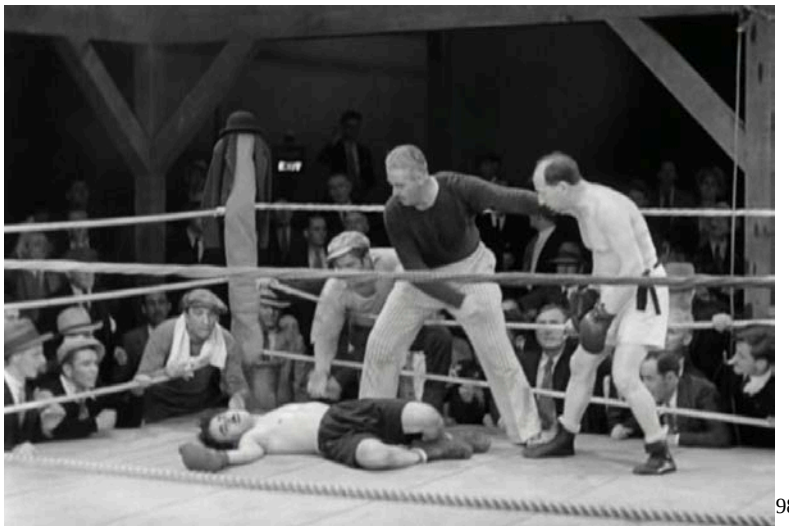
[93] City Lights, 00:01:15
[94] Vgl. hierzu: Hall, G.: Charlie Chaplin attacks the Talkies, in: Motion Picture, Mai-Ausgabe 1929, S. 29.
[95] Vgl. Hall, G.: Charlie Chaplin attacks …, a. a. O., S. 29.

zugleich von der Justiz mit einem rigorosen Eigentumsbegriff auf brutale Weise sanktioniert. Kummer führt in seinem Beitrag zu Charlie Chaplin folgende Beispiele an, die unter anderem illustrieren, warum der Tramp jedem Polizisten bzw. polizeilicher Autorität in angsterfüllter Weise auszuweichen sucht: „In Alabama wird ein 16jähriger Neger zu 18 Jahren Zwangsarbeit verurteilt, weil er 1,25 Dollar (= 5,25 Mark) entwendet hat. In New Jersey wird ein 10jähriger Junge ins Gefängnis geschickt, weil er 90 Dollar Schulden gemacht und sie nicht bezahlen konnte. Zu Buffalo, New York, ist F. Th. Sparder zu 5 Jahren Gefängnis verdammt worden, weil der 1 Cent (4 Pfennig) aus einem Automaten gestohlen hatte. Zu einer Strafe von 8 Jahren Gefängnis wurde G. Gron verdonnert, weil er mit einem anderen 8 Cent (= 32 Pfennig) aus einem Laden in Oakland, Kalifornien, entwendete. In Naujork ist der 10jährige Duncan, der Junge eines griechischen Einwanderers, eine Woche in Haft behalten worden, weil er ohne Strümpfe auf der Straße angetroffen wurde. In Georgia wurde ein 10jähriger Junge beim Stehlen einer Flasche Selterswasser ertappt. Für dieses Verbrechen ist er 11 Jahre in die Industrieschule, das ist eine Art Arbeitshaus für Jugendliche, geschickt worden. Das Urteil ist vom Obersten Gerichtshof des Staates bestätigt. Der Junge wird bis zu seinem 21. Lebensjahr im Arbeitshaus stecken.“[96]

Ohne solche Informationen über die weit verbreitete soziale Armut in den USA ist die implizite Kritik, die Chaplin in „City Lights“ an diesen Zuständen übt, kaum zu erkennen und zu würdigen. Auch die Tatsache, dass der Tramp, wenn der Millionär sich in nüchternem Zustand befindet, in brutaler Weise in seine Straßenexistenz zurückgestoßen wird, lässt sich als Hinweis auf die sozialen Gegensätze betrachten, die, wie das obige Zitat deutlich demonstriert, in den USA herrschten. Selbst der Boxkampf, den der Tramp in „City Lights“ zur Beschaffung des Geldes für die Augenoperation des Blumenmädchens ausführen muss, lässt sich als hintergründiges Symbol

[96] Vgl. Kummer, F.: Eines Arbeiters Weltreise, 1913, in: Radevagen, T. (Hrsg.): Charlie Chaplin …, a. a. O., S. 74-80, dort S. 80.

einer Gesellschaft interpretieren, in der man nur zu Geld kommt, indem man sich in einem ungleichen Kampf auf das körperliche KO vorbereitet[97].

 [98]

Die Hintergründigkeit der Sozialkomik in der Form einer versteckten Sozialkritik, die Chaplin in diesem Sinne in „City Lights“ anlegt, führte später dazu, dass Chaplin der Nachkriegsära unter den Gouverneur McCarthy vor dem Komitee für unamerikanische Umtriebe wegen seiner politischen Einstellung Aussagen machen musste.[99] Die amerikanische Regierung entzog Chaplin später wegen vermeintlich umstürzlerischer Tätigkeiten auf Betreiben des CIA-Chefs Hoover das Aufenthaltsrecht in den Vereinigten Staaten.[100] Das sozialromantische Bindeglied, das die Gegensätze zwischen oben und unten in „City Lights“ versöhnt, ist die Liebe des Tramps zu der blinden Blumenverkäuferin, eine Emotion, die, wie die Fachliteratur anmerkt, mit größter Sentimentalität als „Comedy of Feeling“ geschildert wird.[101]

Bezeichnenderweise kommt die Begegnung des Tramps mit der Blumenverkäuferin nur zustande, weil der arbeitslose Herumtreiber einem

[97] City Lights, 01:01:03 – 01:05:29
[98] City Lights, 01:04:55
[99] Vgl. hierzu: Chaplin kontra Hollywood – in: Arbeiter-Zeitung, Wien, 11.12.1947, S. 4 – http://www.arbeiter-zeitung.at/cgi-bin-archiv/flash.pl?seite=19471211_A04;html=1.
[100] Vgl. Robinson, D.: Chaplin. Sein Leben …, a. a. O., S. 144.
[101] Vgl. Kimber, J.: The Art of …, a. a. O., S. 174.

motorisierten Polizisten ausweichen muss, der seinerseits offensichtlich zwischen einer Reihe stehender, teurer Automobile auf die Weiterfahrt wartet[102]. Mit der Emotionalität des Tramps, der die Blindheit des Blumenmädchens erst auf den zweiten Blick erkennt[103], sucht der Filmemacher Chaplin die kalte Prosperität der symbolischen Schwertszene in der zweiten Sequenz des Films offensichtlich zu mildern, wenn nicht zu überbrücken. Die Emotionalität als romantisches Zentralthema bildet in diesem Sinne die konzentrierte Dimension von „City Lights", die zusammen mit der Pantomimenkomik die Essenz des Filmes ausmacht. Das Motiv der Blindheit, das Chaplin dem Blumenmädchen beigibt, steigert die sozialromantischen Effekte des Films: Das hübsche Mädchen kann den abgerissenen Tramp nicht sehen und hält ihn für einen reichen Verehrer. Die Tatsache, dass der Tramp in seiner Mittellosigkeit seine Emotionen dennoch durchhält, weckt die Empathie der Zuschauer. Von welcher Bedeutung die kritisierten Prosperitätssymbole sind, lässt sich daran ermessen, dass die Arbeit an dem Film mit dem Beginn der hauptsächlich von den USA ausgehenden großen Depression zusammenfiel, einem Versagen des Wohlstandssystems („Prosperity"), welches Amerika in ein jahrzehntelang währendes Massenelend führte.

4.2 Pantomime und Komik zur Repräsentanz sozialromantischer Elemente in „City Lights"

Um den Vergleich zwischen Chaplins „City Lights" und Woody Allens „Annie Hall" („Der Stadtneurotiker") effizient machen zu können, sind die filmischen Mittel der Pantomime und der pantomimischen Komik darzustellen, die Chaplin in „City Lights" einsetzt, um die emotionalen Elemente der „Comedy of Feeling" und der „Social Romance" deutlich zu machen. In Woody Allens „Annie Hall" ist das Funktionieren von Beziehungen zwischen den Geschlechtern („Relationships") mit der jeweils

[102] City Lights, 00:06:40 – 00:06:46
[103] City Lights, 00:07:33

zugehörigen Sexualitätssphäre thematisch von wesentlicher Bedeutung. In „Annie Hall“ („Der Stadtneurotiker“) werden zwar keine sexuellen Szenen inszeniert, jedoch sieht man den Protagonisten Alvy Singer in etlichen Filmsequenzen vor oder nach einer Bettszene neben den betreffenden Partnerinnen mit halbnacktem Oberkörper auf der Ruhestatt liegen.

In Chaplins „City Lights“ spielt die Geschlechterproblematik auf hintergründige Weise durchaus eine Rolle, was die beiden Filme für den Vergleich geeignet macht. Chaplin konzentriert in „City Lights“ die Problematik der Nacktheit und des Eros, die den Hintergrund der „Comedy of Feeling“ und die Liebe des Tramps zu dem Blumenmädchen mit definieren, in einer einzigen Szene, nämlich in der mit der entblößten weiblichen Figur im Schaufenster vor der belebten Straße[104].

[105]

Diese Schaufensterszene, die den Tramp in seiner Annäherung an die weibliche Figur vom Inneren des Ladens aus aufnimmt, entspricht der Schlusssequenz, in der Chaplin sich in der zentralen Erkennungsszene beim Wiedersehen mit dem nunmehr sehfähigen Blumenmädchen sich ebenfalls

[104] City Lights, 00:04:50 – 00:06:16
[105] City Lights, 00:05:36

vor dem Hintergrund der belebten Straße von außen dem Schaufenster nähert[106].

[107]

Die pantomimische Ästhetik, die Chaplin in der Sequenz mit der nackten weiblichen Figur im Schaufenster einsetzt, sucht von dem erotischen Interesse des Tramps von der weiblichen Nacktheit abzulenken. Die Szene mit der nackten Schaufensterfigur variiert in ihren Einstellungen zwischen halbnah (HN) und halbtotal (HT). Mit der Einstellung der Halbtotalen erzeugt Chaplin eine räumliche Übersichtlichkeit, die es dem Zuschauer ermöglicht, die Szene mit der weiblichen Figur in das Gesamtgeschehen einer pulsierenden Großstadt einzuordnen.[108] Die hintergründige Symboltiefe der Schaufensterszene mit der nackten weiblichen Figur entsteht durch das Loch im Bürgersteig, das sich während der Betrachtung des Tramps unmittelbar hinter ihm im Bürgersteig auftut, wo eine Art Arbeitsplattform auf und nieder gefahren wird[109]. Die filmspezifische Montage des Entstehens eines solchen Abgrunds, dem der Tramp nur um Haaresbreite entgeht, lässt Schlüsse auf die Beziehung zwischen dem Tramp und der blinden Blumenverkäuferin zu. In der entscheidenden Szene des

[106] City Lights, 01:19:15
[107] City Lights, 01:19:35
[108] Vgl. hierzu Spottiswoode, R. R.: A Grammar Film, 1950, S. 27ff.
[109] City Lights, 00:05:15

Wiedertreffens reproduziert Chaplin teilweise die Einstellungen aus dem ersten Schaufensterbild mit der nackten weiblichen Figur. Die pantomimische Ästhetik, die Chaplin in beiden Szenen einsetzt, weist auf die Beziehungen zwischen beiden Schaufensterszenen hin. Wo der Tramp es unternimmt, die durch den sozialen Abgrund von ihm getrennte unerreichbare Weiblichkeit der „City" für sich zu gewinnen, bleibt der Abstand dominierend. Der „Abgrund", der sich mit der auf und nieder fahrenden Arbeitsplattform hinter dem Tramp auftut, der die nackte Schaufensterstatue begutachtet, repräsentiert die Unüberbrückbarkeit der sozialen Gegensätze und damit die Unmöglichkeit des Tramps, sich mit der verwöhnten und luxusgewohnten Weiblichkeit einer pulsierenden Großstadt positiv zu arrangieren.[110]

Den erotischen „Abgrund" zwischen dem Tramp und der Weiblichkeit überbrückt Chaplin in sozialromantischer Form mit den Hilfeangeboten, die der Tramp dem Blumenmädchen macht, um es von seiner Blindheit zu heilen. Die Resultate dieser Anstrengungen (Straßenfegerarbeit, Boxkampf mit KO usw.) führen den Tramp ins Gefängnis, geben dem Mädchen aber die Sehkraft zurück. In den Schlusssequenzen des Films, die die Szenen des Wiedertreffens und des Erkennens repräsentieren, stellt die Chaplin die Kameraeinstellung weitgehend auf Amerikanisch (A) um. Die Figuren sind in dieser Einstellung zwischen Nah und Halbnah bis unterhalb der Hüften zu sehen, so dass die pantomimische Ästhetik sich auf die Aktionen der Arme, des Oberkörpers und des Gesichts konzentriert. Genau in dem Augenblick, als in der finalen Erkennungssequenz sich der Tramp umdreht, wechselt die Kameraeinstellung ihre Perspektive, so dass der Viewpoint von innerhalb des Ladens auf den draußen stehenden Tramp gerichtet ist. Chaplin strebt in der emotional bedeutsamen Szene des Wiedersehens, nachdem der Tramp ein Jahr im Gefängnis verbracht hat, eine Kameraachse an, die die Aktionen der Schauspieler in die Nähe der Sichtidentität rückt, also die Handlungsachse der Blickrichtung der Zuschauer verlegt, so dass die Blicke des Publikums mehr oder minder direkt in das pantomimisch agierende

[110] Vgl. Maland, C. J.: Chaplin and American Culture, 1989, S. 11ff.

Gesicht des Tramps hineingehen. Die Tatsache, dass Chaplin die Bedeutung der Ästhetik der Pantomime im Untertitel des Films betont, macht zugleich darauf aufmerksam, wie weit „City Lights“ von der Slapstick-Komik und der Situationskomik von „The Circus“ entfernt ist. Die pantomimische Umsetzung der Überraschung und der Freude auf Seiten des Tramps über das Wiedersehen, erarbeitet Chaplin mit der Konzentration auf den Gesichtsausdruck, mit dem er in das verständnislose Lächeln des Blumenmädchens hinein starrt, das ihren „Wohltäter“ seinerseits noch nicht erkannt hat, da sie diesen „Wohltäter“ für einen begüterten und hübschen Mann hält.

Die Schlussszenen mit dem freudigen Grinsen des Tramps und der zunehmend staunenden Blumenfrau sind teils vom Point of View des Tramps in Nahaufnahme gefilmt, so dass die Mimik der Blumenfrau ins Zentrum der filmischen Aktion gerückt ist und zum anderen Teil, in Richtung des Tramps aus dem Blumenladen heraus, in einer amerikanischen Einstellung gefilmt[111]. Die Abblende rückt den Tramp mit seiner Emotionalität in das Schlussbild, so dass letzterer auch in diesem Bereich als Hauptfigur erkennbar bleibt[112]. In der Schlusssequenz arbeitet Chaplin mit einer Blumensymbolik, die den sozialen Abstand des mittlerweile mit der Hilfe des Tramps arrivierten Blumenmädchens deutlich zeigt und damit auf den „Abgrund“ der Schaufensterszene mit der nackten Frauenstatue verweist: Während der Tramp in das hübsche Gesicht der wieder sehkräftigen Blumenverkäuferin in ihrem schicken neuen Laden hinein starrt, zerblättert er in pantomimischer Verkrampfung mit seiner linker Hand die Blume, die im bisherigen Verlauf des Films als eine Art symbolisches Band zwischen dem Tramp und dem hilfsbedürftigen Blumenmädchen bestand. K. Lynn macht in seiner Analyse von „City Lights“ darauf aufmerksam, dass der Akt des Wiedererkennens mit der Sehfähigkeit des Blumenmädchens zugleich das Ende der Illusionen des

[111] City Lights, 01:19:55 – 01:20:44
[112] City Lights, 01:22:03 – 01:22:06

Mädchens bedeutet, von einem wohlhabenden Gönner betreut worden zu sein.[113]

Die emotionale Intensität des Films erreicht in diesen Schlussszenen hinsichtlich der sozialromantischen Ebene ihren Höhepunkt, weil der Tramp in äußerst abgerissener Form vor dem nunmehr arrivierten Blumenmädchen erscheint und in seiner Abgerissenheit durch den Gefängnisaufenthalt, der seiner Freundlichkeit zu danken ist, den sozialen Abstand zwischen ihm und dem geliebten Blumenmädchen vollkommen unüberbrückbar gemacht hat. Chaplin nutzt in seiner pantomimischen Darstellung gerade die äußersten Gegensätze zwischen der Abgerissenheit des Tramps und der Arriviertheit des Blumenmädchens, um die sozialen Gegensätze zu betonen und damit seine vorherige Hilfe für das blinde Mädchen emotional umso bedeutsamer erscheinen zu lassen.[114] Fast sämtliche Komikkonstellationen des Films, in denen Chaplin auf Slapstick-Elemente zurückgreift, entwickeln sich aus den Versuchen des Tramps, seine Hilfsbereitschaft für das blinde Mädchen unter Beweis zu stellen. Selbst die Slapstick-Elemente der Komik, die Chaplin in die Komödie einbaut, entbehren nicht kritischer Funktionen, die sich mit der Überdrehtheit der reichen Gesellschaft der 20er Jahre und ihrer Partylaune auseinandersetzt. So übertreibt Chaplin in der Sequenz mit dem Restaurantbesuch, den der exzentrische Millionär dem Tramp anbietet, die wilden Tanzbewegungen der Gesellschaft, indem er wie von Sinnen schließlich einen der Kellner in tänzerischer Pantomime herumwirbelt, dass letzterem die Teller vom Tablett fliegen[115]. A. Dale weist darauf hin, dass Slapstick-Darbietungen in Filmen in vielen Fällen auf Problemsituationen der Betroffenen hinweisen.[116]

[113] Vgl. Lynn, K. S.: Charlie Chaplin and his Times, 1997, S. 337.
[114] Vgl. hierzu: Snider, E. D.: What's the Big Deal: City Lights – http://www.seattlepi.com/ae/movies/article/What-s-the-Big-Deal-City-Lights-1931-883942.php.
[115] City Lights, 00:25:19 – 00:25:26
[116] Vgl. Dale, A. S.: Comedy is a Man in Trouble: Slapstick in American Movies, 2000, S. 17ff.

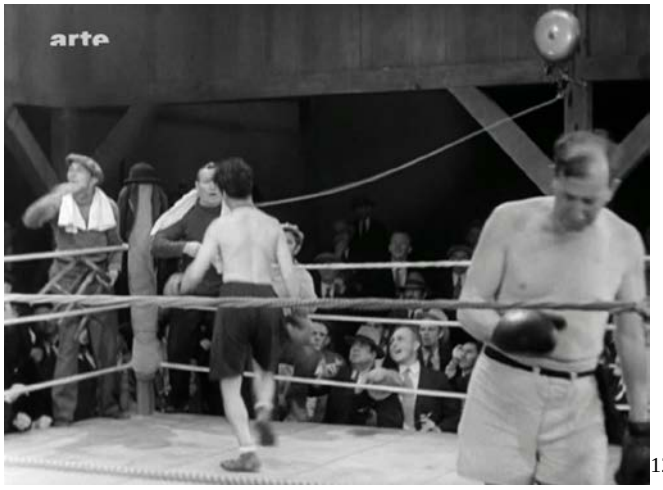
[117]

Das extrem glatte Tanzparkett des vornehmen Vergnügungslokals, auf dem die Beine des Tramps einen absurden Stolpertanz vollführen, symbolisiert in komischer Form die Rolle des Underdogs, die der Tramp als „falscher" Freund des exzentrischen Reichen hier spielt. Die gesamte Komikpantomime, die Chaplin in der Lokalszene entfaltet, lässt sich als Interpretation einer Doppelbödigkeit der falschen Freundschaft zwischen dem Underdog und dem betrunkenen Exzentriker verstehen. Einen der Höhepunkte der Komikdarstellung aus „City Lights" bildet die Persiflage des Boxkampfes, in den der schmächtige Tramp gerät, um Geld für die Kur des Blumenmädchens zu beschaffen. Chaplin entwickelt für die Darstellung des Boxkampfes eine Choreographie, in der die beiden Kämpfer und der Ringrichter sich permanent verwechseln[118]. Ein den sportlichen Regeln entsprechender Boxkampf findet nicht statt, vielmehr wird diese Sportart, die unter anderem die Rücksichtslosigkeit und Brutalität des Amüsements der Großstadt repräsentiert, auf komische Weise persifliert. Chaplin gelingt es mit der tänzerischen Absurdität, die sowohl den Schiedsrichter als auch den Gegner erfasst, die Brutalität des Boxkampfes in eine artistische Pantomime zu verwandeln. Auf paradoxe Weise wird der Boxkampf, der von einem stumpfsinnigen Zufallsgegner dominiert zu werden droht, in einen Ausdruckstanz verwandelt, der als „comic misadventure" trotz des

[117] City Lights, 00:24:44
[118] City Lights, 01:01:03 – 01:05:29

absurden KOs des Tramps[119] letzteren als ästhetisch-moralischen Sieger zurücklässt.[120] Diese gewissermaßen übermenschliche und absurde Anstrengung des Tramps für das blinde Mädchen wird auch von Autoren wie Neale / Krutnick in die Tradition von „pathos“ und „romance“ gestellt.[121]

Die meisten Szenen in dem teuren Vergnügungslokal sowie im Boxring wechseln durch die Kameraeinstellung zwischen der Halbnahen (HN) und der Halbtotalen (HT). Für die Choreographie des Boxkampfes bevorzugt Chaplin die halbnahe Einstellung. Toneinspielungen mit den Schnarrgeräuschen verwendet Chaplin lediglich in der zweiten Sequenz des Films, wo er die bombastische Rhetorik der Stadtautoritäten ironisierend mit Geräuschen illustriert[122]. Lediglich bei den Schussgeräuschen[123], die der exzentrische Selbstmörder produziert, und im Geschehen des Boxrings kommen tonale Einblendungen zum Tragen, da die Glocke des Boxrings, deren Schlinge sich um den Hals des Tramps legt[124], die komischen Effekte mit Toneinspielung verdeutlicht.



125

[119] City Lights, 01:05:18
[120] Vgl. Kimber, J.: The Art of …, a. a. O., S. 176.
[121] Vgl. Neake, S. / Krutnick, F.: Popular Film and Television Comedy, 1990, S. 127.
[122] City Lights, 00:01:26
[123] City Lights, 00:18:34
[124] City Lights, 01:05:00
[125] City Lights, 01:04:35

Obgleich die einzelnen Sequenzen von „City Lights“ mit Title Cards illustriert werden, sind die Pantomimen und die Mimik der Darsteller in „City Lights“ so aussagekräftig, dass für den Zuschauer der Gesamteindruck entsteht, er sei über alle Gefühlsregungen der an der Handlung beteiligten bestens informiert. Zur paradoxen Wirkung der Ästhetik der Pantomime, wie Chaplin sie erfindet, zählt das Gefühl des Zuschauers, in „City Lights“ einem Tonfilm beigewohnt zu haben.

„City Lights“ verknüpft im Sinne eines parallelen Syntagmas unterschiedliche Handlungsstränge miteinander. Chaplin verbindet unterschiedliche Aktionen, etwa die Handlung zwischen dem Tramp und dem Blumenmädchen, mit Handlungssträngen, die sich auf das Leben der Reichen beziehen.[126] Trotz der extrem unterschiedlichen Milieus (Reich und Arm), die Chaplin in dem Großstadtambiente präsentiert, gelingt es dem Filmemacher, die Handlung als eine Einheit sichtbar zu machen. Dies geschieht weitgehend durch den sozialromantischen Impetus des Films, gesellschaftliche Differenzen durch Gefühl, Mitleid und Ethos zu überbrücken.

4.3 Vergleich des Komiktypologien in „City Lights“ und Woody Allens „Annie Hall“: Romantische Sehnsuchtsdistanz versus verbal orientierte Paarbeziehungsanalyse

Woody Allens Film „Annie Hall“ (deutsch „Der Stadtneurotiker“) kam im Jahr 1977 heraus. Das Drehbuch stammte von Woody Allen und Marshall Brickman. Die Regie führte Allen selbst. Die Running Time des Films betrug 93 Minuten, Hauptdarsteller waren Woody Allen als der Komiker Alvy Singer, Diane Keaton als Sängerin Annie Hall, Tony Roberts als Rob sowie Marshall McLuhan als Cameo-Auftritt und eine große Anzahl

[126] Vgl. siehe hierzu Hickethier, K.: Lexikon der Grundbegriffe der Film- und Fernsehsprache, in: Paech, J. (Hrsg.): Film- und Fernsehsprache. Texte zur Entwicklung, Struktur und Analyse der Film- und Fernsehsprache, 1978, S. 45-57, dort S. 47.

weiterer Darsteller, unter ihnen der bekannte Sänger Paul Simon als Tony Lacey.

Der Film spielte an der Box Office fasst 40 Millionen Dollar ein. Mit „Annie Hall“ gewann Woody Allen eine Reihe von Academy Awards und Bafta Awards. In den Academy Awards wurde Woody Allen als bester Regisseur und als bester Drehbuchschreiber zusammen mit M. Brickman ausgezeichnet. Auch die Bafta Awards zeichneten Allen für seine Regieleistung und die Qualität des Drehbuchs aus. Angesichts der Fortschritte der Filmtechnik liegt es nahe, dass Woody sich dieser Fortschritte bedient und sein Film daher auf deutlich komplexere Repräsentationsmittel zurückgreift, als Chaplin dies möglich war. Was P. Kandorfer in seinem Lehrbuch der Filmgestaltung als „analytisches Zerlegen“ charakterisiert, betreibt Allen in „Annie Hall“ bis zum Exzess.[127] Allen zerlegt in „Annie Hall“ nicht nur den Bildschirm mit der Split-Screen-Technik[128], sondern teilweise auch die Schauspieler selbst, indem er etwa Diane Keaton in einer der Bettszenen aus sich heraustreten lässt, so dass sie den ungeschickten Liebesakt von Alvy von außen betrachten kann[129].

[130]

Allen arbeitet in „Annie Hall“ mit Trickfilmelementen, die sich auf die Problematik Alvy Singers beziehen, so zum Beispiel in der Sequenz mit der

[127] Vgl. Kandorfer, P.: Dumont’s Lehrbuch der Filmgestaltung theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde, 1991, S. 268.
[128] Annie Hall, Regie: Woody Allen, US 1977; DVD, Der Stadtneurotiker, Frankfurt/Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment 2012. 01:05:30 – 01:06:33
[129] Annie Hall, 00:41:09 – 00:41:22
[130] Annie Hall, 00:41:12

bösen Königin aus Schnewittchen[131], er montiert in den Film eine große Anzahl von zeitlichen Sprüngen und vermischt weiter systematisch die Zeitebenen, indem er die Schüler seiner ehemaligen Schulklasse vorführt und sich als Erwachsener Alvy Singer zu ihnen setzt, um seine alten Klassenkammeraden ihren Werdegang erzählen zu lassen[132].

133

„Annie Hall“ bietet also keine Chronologie einer Liebesgeschichte, wie Chaplin sie in „City Lights“ darstellt, sondern die lose aneinandergereihte Abfolge unterschiedlicher Zeitebenen, in denen sich jeweils das unterschiedliche Verhältnis des Protagonisten Alvy Singer mit seinen psychologischen Problemen dargestellt findet. Im Zentrum der Filmhandlung steht die problematische Beziehung des Alvy Singer (gespielt von Woody Allen selbst) und der Annie Hall (gespielt von Diane Keaton), die als Sängerin in gehobenen Nachtklubs arbeitet. Die zentrale Problematik des Films findet sich in der psychoanalytisch orientierten Aufarbeitung der Seelenprobleme des neurotisch-nervösen Alvy und der ebenso neurotischen und latent depressiven Annie Hall. Der Arbeitstitel des Films lautete „Anhedonia“. Mit diesem Begriff beschreibt das psychologische Lexikon einen „Mangel an Lustgefühl, besonders im Sexualverhalten“.[134] Diese psychologische Problematik bildet das Hauptproblem des Protagonisten und bis zu gewissen Graden auch der Sängerin Annie Hall.

[131] Annie Hall, 00:52:28 – 00:52:52
[132] Annie Hall, 00:04:37 – 00:05:22
[133] Annie Hall, 00:04:40
[134] Vgl. Hehlmann, W.: Wörterbuch der Psychologie, 1992, Stichwort Hedonie.

Die sprachliche Komik des Films bezieht ihre Energie Graden aus den permanenten Diskussionen der beiden Hauptdarsteller Alvy Singer und Annie Hall, in welchen sie ihre Beziehung („Relationship“) unter den Aspekten existentieller Erfüllung und gelungener Sexualität interpretieren. Da beide Hauptdarsteller einen Psychiater frequentieren, was ebenfalls permanenter Diskussionsansatz ist, entstehen immer wieder Pausen in der komplizierten Beziehung der beiden Hauptdarsteller, da sich unter anderem aufgrund der Auskünfte der Psychologen herausstellt, dass Singer und Hall letztendlich nicht zueinander finden können, weil ihre psychologische Problematik sie voneinander entfernt.

Die Beziehung zwischen Alvy Singer und Annie Hall bildet in dem Film zwar thematisch das zentrale Motiv, jedoch arbeitet Woody Allen in „Annie Hall“ mit einer großen Anzahl kultureller Analyseebenen, die sich einerseits auf sein Judentum, andererseits auf die Suche nach der Essenz des Begriffs Liebe beziehen. Diese Gesamtproblematik ist zugleich durchdrungen von der teilweise komischen Verbalisierung freudscher Begriffsbildung wie etwa der der „Latenz“[135] oder der „Traumarbeit“. In der ersten Sequenz des Films, in welcher Woody Allen als Alvy Singer auf der Kameraachse direkt in die Kamera spricht, kommt wörtlich die in der vorliegenden Arbeit bereits erwähnte Publikation Sigmund Freuds „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten“ zur Sprache[136].

[137]

[135] Annie Hall, 00:04:46
[136] Annie Hall, 00:01:02 – 00:01:05
[137] Annie Hall, 00:01:35

Der Titel der Freudschen Abhandlung dient bis zu gewissen Graden als Leitmotiv für die Illustration des Hauptproblems des Protagonisten Alvy Singer. Singer teilt in der Eingangssequenz des Films dem Zuschauer mit, dass der für ihn wichtigste „key joke“[138] sich auf den Witz bezöge, er selber würde niemals einem Klub beitreten, der ihn als Mitglied führt[139]. Diese Konstellation sei zugleich der Schlüssel zu seinem unbewussten Verhalten gegenüber Frauen. Die folgenden Sequenzen, in denen die Kindheit Alvy Singers vorgeführt wird, rekurieren ebenfalls deutlich auf die Psychoanalyse und ihr Vokabular. Die neurotische Situation des „Stadtneurotikers“ ergibt sich aus seinem paradoxen Verhältnis zu Frauen: Der Protagonist ist körperlich unscheinbar, nahezu hässlich, möchte aber doch alle Frauen bzw. Mädchen besitzen, denen er begegnet. In der Klassenzimmersequenz taucht der Freudsche Begriff der „Latenz“ (siehe oben) auf, der in der Freudschen Psychoanalyse die Latenzperiode beschreibt, in welcher sich eine „Zeit des Stillstandes in der Sexualentwicklung“ vorfindet.[140] Laplanche / Pontalis beschreiben die Aktivitäten der Latenzperiode (auch Latenzzeit) mit folgender Charakterisierung: „Dabei beobachtet man eine Verminderung der sexuellen Aktivitäten, Desexualisierung der Objektbeziehungen und Gefühle … das Auftreten von Gefühlen wie Scham und Ekel, moralische und ästhetische Bestrebungen“.[141]

Alvy Singer, der als Erwachsener in der Klassenzimmersequenz mit seinen ehemaligen Schulkameraden auftritt, verneint die Tatsache der Latenz bei ihm mit Vehemenz. In der gleichen Sequenz wird er von der Klassenlehrerin dafür bestraft, dass er eine seiner Mitschülerinnen küsst[142]. Die Sequenz bildet im Zusammenhang mit der Freudschen Psychoanalyse die Schlüsselszene des Films „Annie Hall“: Der physisch unscheinbare Alvy

[138] Annie Hall, 00:01:12 – 00:01:14
[139] Annie Hall, 00:01:08 – 00:01:12
[140] Vgl. Laplanche, J. / Pontalis, J. B.: Das Vokabular der Psychoanalyse, Bd. 1, a. a. O., S. 278.
[141] Vgl. Laplanche, J. / Pontalis, J. B.: Das Vokabular der Psychoanalyse, Bd. 1, a. a. O., S. 278.
[142] Annie Hall, 00:04:25

Singer leidet unter einem ausgeprägten Sexualtrieb, den er permanent mit Annäherungsversuchen ausleben muss, ist jedoch im Sinne des Titels der „Anhedonie“ nicht in der Lage, seine Gefühlserlebnisse auf der sexuellen Ebene sinnvoll auszukosten. Daran scheitert auch Singers Beziehung zu Annie Hall, da letztere sich, wie ihre Träume suggerieren, sich von ihm erdrückt („choked“) fühlt[143]. Die verbale Komik des Films entsteht, um eine spätere Analyse vorwegzunehmen, genau in den psychoanalytisch aufgeladenen Phraseologien, wo zum Beispiel in der Klassenzimmersequenz das 10- oder 11-jährige Mädchen, das Singer küsst, die von Freud postulierte Latenzperiode gegen das übermächtige Triebleben Singers ins Feld führt (siehe oben). Die Bemerkung der 11-jährigen Schülerin über die Latenzzeit bei Freud demonstriert die Methode, mit der Woody Allen in „Annie Hall“ das psychoanalytische Vokabular Freuds verwendet, illustriert und im Sinne seiner Verbalkomik ironisiert.

144

Zugleich legt Allen in dem Film eine Ebene der „social analysis“ vor, die sich schon in der Klassenzimmersequenz auf die Prüderie des amerikanischen Sittenlebens bezieht: Der kleine Alvy wird von der böse dreinschauende Klassenlehrerin für seinen Kuss verbal bestraft und muss vor die Klasse treten, um sich weiter demütigen zu lassen[145]. Ascione macht in seinem Beitrag zu „Annie Hall“ darauf aufmerksam, dass Woody Allen

[143] Annie Hall, 00:49:50 – 00:50:33
[144] Annie Hall, 00:04:25
[145] Annie Hall, 00:04:29 – 00:04:36

in den Film die verbale Komik als „social criticism“ des amerikanischen Way of Life benutzt.[146]

Zwischen Chaplins „City Lights“ existieren trotz der erheblich komplexeren Gesamtanlage von „Annie Hall“ eine Reihe von inhaltlichen Parallelen: Sowohl der Tramp als auch der Komiker Alvy Singer sind äußerlich unscheinbar und nervöser Ungeschicklichkeit, so dass der Zuschauer sich eine dauerhafte Beziehung zu einer besonders attraktiven Weiblichkeit, wie sie in beiden Filmen dargestellt wird, nur schwer vorstellen kann. Sowohl der Tramp bei Chaplin als auch der Komiker bei Woody Allen fühlen sich auf eine Art zu Frauen hingezogen, die sich von einer bewussten Entscheidungsebene nicht steuern lässt. Beide sind gewissermaßen Opfer ihres Bedarfs an attraktiver Weiblichkeit: der Tramp, indem er als Resultat seiner Hilfsbemühungen im Gefängnis landet, der Komiker, weil er wie ein Getriebener von einer sexuellen Enttäuschung zur nächsten läuft und schließlich die wichtigste Frau seines Lebens Annie Hall an einen anderen verliert. Sowohl der Tramp als auch der Komiker (Alvy) haben ein intensiveres Interesse an nackter Weiblichkeit, das sie sich nicht eingestehen. In „City Lights“ demonstriert Chaplin dieses Interesse an seinen wiederholten verstohlenen Betrachtungen der nackten Schaufensterfigur, in „Annie Hall“ demonstriert Woody Allen dies mit den verunglückten Bettszenen, die gewissermaßen den Montagetakt des Films definieren. Sowohl der Tramp als auch der Komiker gelangen nicht zu einer erfüllten Beziehung der von ihnen ersehnten Weiblichkeit: Beim Tramp ist der soziale Abstand zu groß und seine physische Erscheinung in ihrer Zwergenhaftigkeit zu unattraktiv. Für Allen gilt zwar der soziale Abstand nicht, aber die physische Unscheinbarkeit, besonders das Brillengesicht mit seinem nervös-neurotischen Zuschnitt, ist eine der Ursachen, warum sich Annie Hall keinen Sex mehr mit dem Komiker wünscht.

[146] Vgl. Ascione, L.: Dead Sharks and Dynamite Ham: The Philosophical Use of Humor in Annie Hall, in: Conard, M. T. / Skoble, A. J.: Woody Allen and Philosophy, 2004, S. 132-151, dort S. 137.

Weitere Parallelen zwischen den beiden Filmen bestehen in der Thematisierung politischer Hintergründe, teils auf der historischen Ebene (bei Allen), teils auf der symbolischen Ebene, wie die Eingangssequenz mit der Ironisierung der amerikanischen Wohlstandsgesellschaft bei Chaplin demonstriert. Woody Allen geht allerdings in seiner Kritik am politischen Establishment der USA deutlich weiter als Chaplin. Chaplin besaß die amerikanische Staatsbürgerschaft zunächst nicht (er war Engländer) und musste sich auch deshalb in seiner Kritik am Gastland USA Grenzen setzen. Woody Allen siedelt in einer komischen Replik etwa den Nachfolger John F. Kennedys, den US-Präsidenten Lyndon B. Johnson, was seine Mentalität anging, in der Nähe eines „Kinderschänders" an („ underneath a child molester"). Diese zugespitzte politisch orientierte Komikkritik hat bei Woody Allen in „Annie Hall" fast immer zwei Dimensionen. Zu Alvy Singer äußert sie sich nämlich in der Bettsequenz, in welcher er soeben bei der attraktiven Allison Portchnik (gespielt von Carol Kane) körperlich bei dem anstehenden Geschlechtsakt nicht in der Lage ist[147]. Etliche sarkastische Höhepunkte der kritischen Komik sind in „Annie Hall" so angelegt, dass sie Alvys körperliches Versagen im Sinne des programmatischen Arbeitstitels „Anhedonia" des Films verdecken sollen. Die Schärfe der politischen Verbalkritik Alvys wird auf diese Weise relativiert und auf psychische Komplexe zurückgeführt. Mit dieser Konstellation wird sie allerdings nicht entkräftet.[148]

Eine der Frauen, die Alvy Singer im Nebenzimmer während einer von wichtigen Menschen des öffentlichen Lebens besuchten Party auf das Bett zu ziehen versucht, macht ihn darauf aufmerksam, dass er den Liebesakt benutze, „to express hostility"[149].

[147] Annie Hall, 00:16:29 – 00:17:50
[148] Vgl. hierzu: Cowie,P.: Annie Hall, 1996, S. 89ff.
[149] Annie Hall, 00:22:07 – 00:22:09

[150]

Alvy beschwert sich daraufhin, dass sie seine Bedürfnisse auf psychoanalytische Kategorien reduziere[151]. Auch in dieser Sequenz lässt sich, wie es die Grundidee der Frustration verlangt, kein erfüllter Liebesakt vollziehen. In der übernächsten Sequenz scheitert der geschlechtliche Verkehr, weil in der Nähe eine Flughafensirene ertönt, das Mädchen fühlt sich „too tense" und verlangt nach einer Valiumtablette[152]. Mit der Frustration eines unerfüllten Liebesverlangens nähert man sich einem der wesentlichen Motive, die Woody Allen in „Annie Hall" seinen Komiker präsentieren lässt, nämlich dem der Todesbesessenheit „I'm obsessed with death"[153]. Alvy Singer teilt Annie Hall diese seine pessimistische Lebenseinstellung am Beginn ihrer Bekanntschaft in der Buchladensequenz mit. Zugleich unterteilt er in dieser Sequenz den gesamten Lebenskontext in „horrible" und „miserable"[154]. Zur Sektion „horrible" gehören laut Alvys Philosophie Blinde und Krüppel, die vom Leben überhaupt nichts zu erwarten haben, zur Kategorie „miserable" gehören alle anderen[155]. Annie könne sich in diesem Sinne glücklich schätzen, dass sie automatisch zur Kategorie „miserable" gehöre[156]. Diese Art der Komik durch die Entwicklung verbaler Paradoxien hat einen Bezug zur Philosophie des Absurden, wie sie von Albert Camus in seinen Schriften entworfen wurde. Auf diese Zusammenhänge weist G. Krenn in seiner Arbeit über die

[150] Annie Hall, 00:22:23
[151] Annie Hall, 00:22:11 – 00:22:15
[152] Annie Hall, 00:22:48 – 00:22:51
[153] Annie Hall, 00:36:32 – 00:36:34
[154] Annie Hall, 00:36:42
[155] Annie Hall, 00:36:47 – 00:36:56
[156] Annie Hall, 00:36:58 – 00:37:01

philosophische Eklektik als Kunstprinzip bei Woody Allen hin.[157] Die Thematik seiner Besessenheit vom Tod bestätigt Woody Allen in Interviews.[158]

[159]

Allen hat, wie seine Darstellung zeigt, in seinem Film „Annie Hall" durchaus den Ehrgeiz, den humoresken Aspekten eine tiefere Dimension zu geben, die sich als Analyse kultureller Bedingungen der Entstehung von Charakteren verstanden wissen möchte.[160] Die Tiefgründigkeit, mit der Allen in „Annie Hall" seine Charaktere auf einem amerikanischen Kulturhintergrund entwirft, lässt sich unter anderem daran ermessen, dass der deutsche Titel des Films „Der Stadtneurotiker" sich im Sprachgebrauch eingebürgert hat. Mit dem Begriff werden Großstädter charakterisiert, deren spleeniges Verhalten und besonders Sexualverhalten sich mit dem permanenten Stress erklären lässt, dem sie aufgrund der Reizüberflutung ausgesetzt sind. Der Begriffskontext „Stadtneurotiker" gewinnt zunehmende Bedeutung angesichts der Tatsache, dass die Mobiltelefonie mit ihren permanent neuen Erfindungen (Apps. usw.) zunehmend einen Großstadttypus modelliert, der versunken in das Display seines iPhone die

[157] Vgl. Krenn, G.: Philosophische Eklektik als Kunstprinzip am Beispiel des Komischen, Tragischen und Absurden im Werk von Woody Allen, 1990, S. 84ff.
[158] Vgl. „Begegnung mit Woody Allen im Manhattan Film Center", in: cinema plus, Nr. 3; IV, 1986, S. 59.
[159] Annie Hall, 00:36:52
[160] Vgl. Ascione, L.: Dead Sharks …, a. a. O., S. 143, 140.

Stadt durchquert und sich nicht an konkreten Markierungen, sondern an dem Display seines Mobiltelefons orientiert.

Der Vergleich der komplexen psychoanalytischen Charakterisierung Alvy Singers in „Annie Hall“, seiner ziellosen Triebhaftigkeit, seiner Nervosität und Frustration mit dem Tramp aus Chaplins „City Lights“ lässt sich, was das spezielle Verhältnis des Tramps zur weiblichen Nacktheit angeht, mit dem bereits im vorigen Kapitel beschriebenen Schaufensterakt zusammenführen: Die Verfilmung einer psychoanalytischen Gedankenkette, an die Woody Allen Dutzende von Einstellungen wendet, ist bei Chaplin in einer einzigen Szene zusammengefasst, nämlich der des Abgrunds (Hebeplattform im Bürgersteig), in den der Tramp zu stürzen droht, während er die nackte Weiblichkeit im Schaufenster möglichst unauffällig inspiziert. Das Absurde, die Frustration und der Ausdruck männlicher Triebhaftigkeit als Repräsentation des Absurden und der Unerfüllbarkeit fasst Chaplin in einer einzigen kurzen Sequenz zusammen. Die in dieser Sequenz herrschende Komik ist zwar die des Stummfilms, jedoch ist sie aufgrund ihrer Hintergründigkeit und symbolischen Tiefe den aufwändigen Anstrengungen Woody Allens auf der komischen Ebene bis zu gewissen Graden überlegen. Während Allen in „Annie Hall“ in endlosen Sequenzen immer das gleiche Thema des Scheiterns eines Geschlechtsakts variiert, setzt Chaplin mit dem lakonischen Auftritt vor dem „Abgrund“ im Bürgersteig eine thematische Dimension, die sich auf die Beziehung des Tramps zum Blumenmädchen bezieht, und den Zuschauer in die Komik des aus dem Abgrund auftauchenden männlichen „Konkurrenten“ in die Handlung hineinzieht. Der aus dem Loch im Bürgersteig, welches den Abgrund verdeutlichen soll, auftauchende Straßenarbeiter symbolisiert die Tatsache, dass der neben ihm winzig erscheinende Tramp bei dem Blumenmädchen, das einen reichen Kavalier erwartet, keine Möglichkeiten der Erfüllung seiner romantischen Sehnsucht hat[161]. Chaplin arbeitet in seiner pantomimischen Darstellung des wechselseitigen Aufeinanderwirkens der Figuren mit einer Symbolik, die bei Woody Allen

[161] City Lights, 00:05:56 – 00:06:14

in die sprachlichen Paradoxien umgesetzt wird. Eine der zentralen Paradoxien in Woody Allens, von ihm selbst formuliert, lautet, dass das Komische nicht schön sein könne, da das Komische und das Schöne Gegensätze seien.[162] So wie Alvy in „Annie Hall“ in seiner physischen Unscheinbarkeit und nervösen Durchgedrehtheit nicht „schön“, sondern „komisch“ ist, so ist auch der Tramp in seiner abgerissenen Unscheinbarkeit nicht schön, sondern komisch.

Die Umsetzung dieser Parallele in Bezug auf die Weiblichkeit erfolgt in Chaplins Auffassung von Komik in deutlichem Unterschied zur Konzeption bei Woody Allen. Während Allen in der Person Alvys etliche seiner weiblichen Eroberungen von Anfang an im Sinne der „social analysis“ der Kritik aussetzt, geht Chaplin in seiner pantomimisch orientierten Komik schon bei seiner ersten Begegnung mit der Weiblichkeit, verkörpert in dem blinden Blumenmädchen, mit äußerster Behutsamkeit zu werk. In der Sequenz, die Alvy in der Begleitung der Popmusikjournalistin (gespielt von Sigourney Weaver) zeigt, bezeichnet sich das junge Mädchen als „Rosenkreuzerin“ und charakterisiert im gleichen Atemzug den Musikpoeten Dylan als Gott „he is god“[163]. In der nach dem plötzlichen Schnitt folgenden Bettszene mit der Musikjournalistin entschuldigt sich letztere, dass es ihr leid tue, für ihren Orgasmus so lange gebraucht zu haben[164]. Alvy antwortet, er habe sich das Kinn verrenkt und die Bedeutung des Orgasmus („orgasm“) werde im Allgemeinen stark übertrieben[165].

[162] Vgl. Lax, E.: Woody Allen Wie ernst es ist, komisch zu sein, 1980, S. 118.
[163] Annie Hall, 00:53:48
[164] Annie Hall, 00:54:23
[165] Annie Hall, 00:54:28 – 00:54:44

[166]

Die Beispielszene demonstriert, dass Allens verbale Komik eine doppelgleisige Analyse beinhaltet: Sie charakterisiert die Entfremdung zwischen den Geschlechtern und verdeutlicht auf einer zweiten Ebene, dass der Gehalt der Gespräche diese Entfremdung auf komische Art bestärkt und die kuriose Sinnlosigkeit der Begegnung zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit in solchen One-Night-Stands klar macht. Vergleicht man solche kritischen Demonstrationen skurriler Weiblichkeit bei Woody Allen mit dem Einstieg des Tramps in seine Bekanntschaft mit dem Blumenmädchen in „City Lights“, so fällt auf, dass gerade die Distanz, die von der ersten bis zur letzten Sequenz zwischen dem Tramp und dem Blumenmädchen herrscht, eine paradoxe Intimität herstellt.[167]

4.4 Pantomimisch-sozialromantische Komik in Chaplins „City Lights“ im Vergleich mit der verbalanalytischen Körperkomik in Allens „Annie Hall“

Wo Chaplin in „City Lights“ schon in der ersten Begegnung mit dem Blumenmädchen die Illusion einer Intimität mittels der Pantomime herstellt, betont Woody Allen in seinen Sequenzen der Begegnung mit den weiblichen Dates gerade die Distanz in der Intimität. In der ersten Sequenz der Begegnung des Tramps mit der Blumenverkäuferin müsste nach normalen menschlichen Maßstäben, nachdem ersterer die Blindheit des

[166] Annie Hall, 00:54:29
[167] Vgl. hierzu: Harness, K.: The Art of Charlie Chaplin: A Film-by-Film Analysis, 2008, S. 58.

Mädchens aufgrund ihrer pantomimischen Suchbewegung am Boden erkannt hat[168], Verlegenheit, Betrübnis und Abschiedsstimmung herrschen.

[169]

Die paradoxe Komik liegt bei Chaplin darin, dass dies gerade nicht geschieht. Vielmehr schaut der Tramp dem hübschen Mädchen, nachdem er seine Blindheit erkannt hat, mit unverhohlener Neugier einen kurzen Moment lang mit einer durchgehaltenen Halbnah-Amerikanischen Einstellung mit besonderer Pfiffigkeit direkt in das Gesicht[170]. Der Tramp nutzt hier die paradoxe Überlegenheit seiner Lage aus, indem er das ästhetisch ansprechende Gesicht des Mädchens trotz der Blindheit mit pfiffiger Genauigkeit studiert. Die zur Pantomime gehörende Mimik, die Chaplin in dieser kurzen Erkennungsszene demonstriert, wird auf komische Weise jedoch sogleich bestraft, als das Mädchen, das auf sein Gehör angewiesen ist, das Geräusch des Türenschlagens[171] mit dem vermeintlichen Wohltäter in Verbindung bringt. Chaplin zieht in der Gestaltung des Kamerabildes drei Dimensionen ein: Auf der linken Bildseite fährt ein Tross teurer Karosserien vor, der die Ford-Ära repräsentiert, auf der rechten Bildseite ist das Blumenmädchen platziert, das in diesem Augenblick die Illusion eines reichen Wohltäters vermittelt bekommt, und in der Bildmitte findet sich der Tramp, der verlegen feststellt, dass die Blinde ihn gar nicht

[168] City Lights, 00:07:21 – 00:07:25
[169] City Lights, 00:07:23
[170] City Lights, 00:07:34 – 00:07:54
[171] City Lights, 00:08:08

wahrgenommen hat, vielmehr verwechselt sie ihn aufgrund ihrer Geräuschorientierung mit einem reichen Autobesitzer, der gerade davonfährt[172].

Die pantomimischen Schleichbewegungen, die der Tramp-Clown vollführt, um unbemerkt wieder in die Nähe des Mädchens zu gelangen und es in Ruhe betrachten zu können, enthalten eine Komik, die auf der sozialromantischen Illusion beruht, zwischen dem Underdog und der hübschen Verkäuferin könne sich eine Beziehung entwickeln. Die Komik der pantomimischen Schleichbewegungen bildet den semantischen Ausdruck dieser Illusion. Winter, der sich mit der Semiotik der Chaplinschen Filme beschäftigt hat, konstatiert, dass Chaplin in seinen Stummfilmen ein „visuelles Zeichensystem … universeller Art" benutzt, das „Sprach- und Altersgrenzen, … auch Klassenschranken und Schichtzugehörigkeiten durchbricht".[173] Mit den pantomimischen Bewegungen des Anschleichens an das Blumenmädchens drückt die Komik, die in diesen Bewegungen sich manifestiert, zum einen den Versuch der Überbrückung der Underdog-Welt und der großen Stadtwelt aus, zum anderen den Versuch des Tramps, eine ungestörte Intimität zwischen ihm und einer Weiblichkeit herzustellen, die ihm im normalen Leben nicht zugänglich wäre. In der Mitte der Begegnungsszene zwischen dem Tramp und der Blumenverkäuferin erfolgt ein Schnitt, der mit dem aufgerichteten Eckpfosten der Straße, der in der Bildmitte in Naheinstellung die Trennung der Welten wieder deutlich macht[174]. Die Fortsetzung der Anschleichpantomime, deren Komik verhalten bleibt, erfolgt von Seiten des Tramps um diesen Trennpfosten herum[175] und wird ergänzt durch die Variation einer Situationskomik: Das blinde Mädchen schüttet dem für sie unsichtbaren Tramp das Blumenwasser mit einer abgehackten

[172] City Lights, 00:08:25
[173] Vgl. Winter, H. G.: Der Bart des Komikers Semiotische Überlegungen zur visuellen Erscheinungsform Charlie Chaplins, in: Radevagen, T. (Hrsg.): Charlie Chaplin …, a. a. O., S. 36-41, dort S. 37.
[174] City Lights, 00:08:34
[175] City Lights, 00:08:37 – 00:08:42

Armbewegung ins Gesicht[176]. Die Sequenz demonstriert, wie Chaplin in „City Lights“ Situationskomik und pantomimische Komik auf einer höheren Ebene zusammenführt.

Der Wasserguss von Seiten des Blumenmädchens impliziert die „metaphysische Bestrafung“ einer genau genommen wenig delikaten Anschleichhandlung, die der Tramp in seiner plötzlichen Verliebtheit unter Hintansetzung der Anstandsregeln unternimmt. Mit der situationskomischen Bestrafung des Anschleichakts durch den Wasserguss von Seiten des Blumenmädchens erreicht Chaplin in der Kombination von pantomimischer Komik und Situationskomik eine philosophische Dimension der „Comedy“, die sich mit den metaphysischen Elementen der Komik auseinandersetzt. L. Trahair stellt in diesem Sinne fest, dass Chaplin in „City Lights“ eine „vision“ der Realität präsentiere, die sich als paradigmatisch für zukünftige Formen der „Comedy“ betrachten lässt.[177]

Chaplins Herstellungsakt metaphysischer Sittlichkeitsbegründung (Anschleichen und Strafe) stellt auf der Ebene der Begegnung von Männlichkeit und Weiblichkeit die oben erwähnte allerdings illusorische „Intimität“ zwischen dem Tramp und dem Blumenmädchen her. Chaplin arbeitet in dieser ersten Sequenz der Begegnung mit haptischen Elementen, indem er das Anstecken der Blume dazu nutzt, den pathetischen Akt des Wiedererkennens durch die haptischen Elemente der letzten Sequenz des Films (Schaufensterszene mit dem wieder sehenden Blumenmädchen) sorgfältig vorbereitet. Die pathetisch-emotionalen Elemente der Berührung des Tramps durch das Blumenmädchen, indem es ihm die Blume auf der Höhe des Herzens in den Anzug steckt, werden in den Schlusssequenzen des Films in der Wiederbegegnung des Tramps mit dem nunmehr sehfähigen Mädchen systematisch wieder aufgenommen[178]. Die Wiederbegegnung des Mädchens mit dem Tramp, der wegen ihr im

[176] City Lights, 00:08:56 – 00:08:58
[177] Vgl. Trahair, L.: The Comedy of Philosophy Sense and Nonsense in early Cinematic Slapstick, 2007, S. 188, 189.
[178] City Lights, 01:21:05 – 01:21:32

Gefängnis saß, wird durch mehrere Schnitte vermittelt, welche abwechselnd aus dem Ladeninneren aus und aus dem Blickwinkel des Tramps aus das Geschehen darstellen. Chaplin sorgt in der Sequenz der Wiederbegegnung mit dem Blumenmädchen für Symboltiefe, während er das nun sehfähige Mädchen in ihrem inzwischen feinen Blumenladen durch das Schaufenster in faszinierter Überraschung anstarrt, durch das sich Entblättern der Blume in seiner rechten Hand: Mit dem Entblättern der Blume nimmt er den Erkenntnisakt auf Seiten des Mädchens voraus, die zu diesem Zeitpunkt noch nicht weiß, dass der vor ihr stehende Abgerissene ihr Wohltäter ist. Zugleich stellt Chaplin mit dem erneuten Überreichen einer Blume von Seiten des Mädchens die Beziehung zu der Eingangssequenz der ersten Begegnung her. Erst mit der Überreichung der Münze, die das Mädchen dem armen Tramps gibt, entsteht erneut die habtische Ebene und damit die Erkenntnis auf Seiten der Blumenverkäuferin[179]. Mit dem wachsenden emotionalen Pathos des Erkennens auf Seiten des Mädchens wechselt die Kameraeinstellung in die Naheinstellung[180]. Die eigentliche Komik konzentriert Chaplin in der Schlussszene in der Naheinstellung seiner Mimik, in der sich besonders die Augen, das Lachen und die emotionale Freude über die Heilung des Mädchens ausdrücken[181].

[179] City Lights, 01:21:05
[180] City Lights, 01:21:05
[181] City Lights, 01:21:40

[182]

Die Erkenntnisszene auf Seiten des Mädchens wird durch die Pantomime der beiderseits ausgestreckten Arme bei der Überreichung der Rose präzise vorbereitet[183]. Durch die Semantik der Gesten erzeugt Chaplin in „City Lights“ die Distanz zwischen den Geschlechtern, die die Unüberbrückbarkeit der sozialen und physischen Distanz etwas in den Hintergrund rückt.

Woody Allen geht in „Annie Hall“ mit seiner Darstellung des Geschlechterverhältnisses in Bezug auf die Möglichkeiten der Komik den umgekehrten Weg. Allen setzt seine Komik sowohl auf der filmsprachlichen als auch auf der konkret verbalen Ebene so ein, dass gerade im Intimverkehr zwischen Mann und Frau die Entfremdung sichtbar wird. In der oben angesprochenen Sequenz mit der jungen Popmusikjournalistin reibt Alvy „Annie Hall“ Singer, der neben der Darstellerin auf dem Rücken liegt, sich das scheinbar ausgerenkte Kinn, als habe der Geschlechtsakt aus einem Schlagabtausch bestanden[184]. Das komische Requisit, mit dem auf Seiten der Weiblichkeit der vollzogene Geschlechtsverkehr angedeutet wird, ist die Zigarette. Die Beziehungslosigkeit der Intimität, wie sie Allen darstellt, ist in „Annie Hall“ auch darin erkennbar, dass die Sequenz, die zur Bettszene

[182] City Lights, 01:21:38
[183] City Lights, 01:20:59
[184] Annie Hall, 00:54:27 – 00:54:32

mit der Musikjournalistin führt, ohne begründende Einleitung unmittelbar auf die Trickfilmsequenz folgt. Die Einstellungen der Bettszene beginnen mit einer Nahaufnahme der Musikjournalistin[185], die mit entblößtem Bauch neben Alvy im Bett sitzt und erklärt, der Sex mit ihm sei eine „kafkaesk experience“ gewesen[186]. Mit dieser Aussage wechselt die Kameraeinstellung in eine größere Entfernung, die etwa der Amerikanischen Einstellung gleichkommt. Die skurrile Komik der Bemerkung, Alvy verhalte sich in der Intimität „kafkaesk“, erhöht den Entfremdungseffekt, den Woody Allen in seiner Komikkonzeption anstrebt. Mit „kafkaesk experience“ leistet Allen eine Analyse der Intimität, die der Halbdunkelbeleuchtung der Sequenz entspricht. Der Bereich „kafkaesk experience“ und die verschattete Beleuchtung der Sequenz ergänzen einander, sodass das stereotype Verhalten zweier Menschen nach einer entfremdenden Intimität (Zigarette usw.) umso deutlicher wird.

Auch in dieser Szene operiert Allen mit einer äußerst sparsamen Mimik, die in völligem Gegensatz zu den Ausdrücken steht, wie sie Chaplin als Stummfilmer erzeugen muss, um die gefühlte Romantik des Verhältnisses zwischen dem Tramp und dem Blumenmädchen semantisch zu gestalten. Das filmsprachliche Prinzip, das Woody Allen auch in anderen Bettszenen von „Annie Hall“ verwendet, besitzt umfangreiche Variationsmöglichkeiten. In einer Sequenz zum Beispiel versucht Alvy die erotische Spannung durch das Einschrauben einer Rotlichtglühbirne in die Nachttischlampe des Paares zu steigern[187].

[185] Annie Hall, 00:54:21
[186] Annie Hall, 00:54:32 – 00:54:34
[187] Annie Hall, 00:40:48 – 00:40:52

[188]

Die Ironie der Szene, die hektisch-komischen Bewegungen Alvys weisen in analytischer Form darauf hin, dass der Geschlechtsakt zwischen den beiden auf der erotischen Ebene nicht funktioniert. Annie konstatiert, dass sie sich mit Hilfe von Gras high machen müsse, woraus Alvy schließt, dass sie sich gerade in der intimsten Konstellation möglichst weit von ihm entfernen möchte. Filmsprachlich-analytisch illustriert Woody Allen diese Entfremdung durch ein Herausmontieren der Gestalt Annies von unter der Bettkante[189]. Die ätherisch-gespenstisch sich dem Akt entziehende verdoppelte Gestalt Annies setzt sich neben das unter der Decke versteckte Paar auf einen Stuhl und fragt, wo ihr Zeichenblock geblieben sein könnte[190].

Solche filmsprachlich-komische Verfremdung der Intimsphäre bildet eine Komik, die naturgemäß weitaus komplexer ausfällt, als die in Chaplins „City Lights“. Allen unterstreicht in „Annie Hall“ mit dem Einsetzen des Rotlichts ironisch die die Atmosphäre eines Rotlichtviertels, das die sexuelle Erregung künstlich produzieren muss. Woody Allen nutzt also auch die Lichteffekte, um die verfremdete Stimmung der Intimsphäre analytisch-kritisch zu beleuchten. Die Mehrheit der Sequenzen dieser Szene schwankt hinsichtlich der Kameraeinstellung zwischen Nah, Halbah und Amerikanisch. Die Hektik der Szenerie steigert sich durch das permanente

[188] Annie Hall, 00:40:48
[189] Annie Hall, 00:41:09
[190] Annie Hall, 00:41:13 – 00:41:24

Umherirren sowohl Annies als auch Alvys, denen kurz vor Beginn der Zärtlichkeiten immer noch etwas einfällt, was herangeholt werden muss, um das erotische Fluidum zu stärken. Mit dieser Hektik wird jedoch, wie die Filmsprache demonstriert, das angestrebte intime emotionale Fluidum zerstört. Woody Allen arbeitet in „Annie Hall" systematisch mit solchen Gegensätzen, die die Unfähigkeit der Protagonisten zu einer dauerhaften emotionalen Beziehung miteinander ausdrückt. Der Hektik der Intimszenen stellt Allen in „Annie Hall" offensichtlich bewusst lange ungekürzte Einstellungen gegenüber, die sich auf das Stadtleben in New York beziehen. Allen gibt in entsprechenden Interviews zur Thematik „Der Stadtneurotiker" zu Protokoll, dass er mit solchen Einstellungen, die er „Master Shots" nennt, im „Der Stadtneurotiker" begonnen habe.[191]

Die Technik der „Master Shots" oder „langen Szenen", die sich in einer Woche fertig schneiden lassen, setzt Woody Allen auch in der psychologischen Gestaltung der Paarbeziehung zwischen Annie Hall und Alvy Singer ein.[192] Die Vertiefung der Analyse der Paarbeziehung („relationship") erfolgt mit der Split-Screen-Technik[193] und einer langen Einstellung in der Sequenz, in welcher Annie und Alvy über ihre Beziehung diskutieren, ohne sich im gleichen Raum zu bewegen. Alvy liegt auf der Couch (freudianische Position) vor einem Psychiater im Hintergrund (linkes Bild) und auf der rechten Screen-Seite spricht Annie über ihre Erfahrung der Beziehung mit Alvy. Auf diese Weise entsteht kein Dialog, sondern ein Durcheinandersprechen, das in der Form des „Master-Shots" durch den gesplitteten Screen die Chaotik der Beziehung auch filmsprachlich repräsentiert. Die Komik besteht hier darin, dass Alvy sich verbal darüber beklagt, in seiner Aufarbeitung der Beziehung hinter den Fortschritten Annies zurückzubleiben, obgleich er ihre Stunden bezahle.

[191] Vgl. Björgmann, S.: Woody über Allen, Kapitel: Der Stadtneurotiker, a. a. O., S. 92-112, dort S. 96.
[192] Vgl. Björgmann, S.: Woody über Allen, a. a. O., S. 96.
[193] Annie Hall, 01:05:30

[194]

Die permanente Behandlung der Beziehung Annies und Alvys vor einem geduldig zuhörenden Psychiater lässt darauf schließen, dass auch in „Annie Hall“ eine bestimmte Art von Beziehungsblindheit herrscht. Auf dieser Ebene ergeben sich paradoxe Parallelen zwischen der Gestaltung von Beziehungen bei Chaplin und Allen. S. Girgus bringt in seinen Überlegungen zu „Annie Hall“ „desire and narrativity …“ in diesen Kontext die vollkommen unchronologisch verlaufende Montage der Zeitebenen in Woody Allens Film ein. Girgus schlägt vor, die Traumtheorie Freuds nutzbar zu machen, um die von Woody Allen in „Annie Hall“ konstruierten Zeitsprünge auf den Begriff des Begehrens („desire“) interpretatorisch beziehbar zu machen. Dies ist insofern sinnvoll, als die verwirrende Logik, die Freud den Träumen aufgrund ihrer Beziehung zur Sexualität zuschreibt, das chaotische Begehren wiederspiegelt, von dem Woody Allens Film handelt.[195] Die Sprunghaftigkeit der Zeitmontage, die Allen in seinem Film verwendet, hat bis zu hohen Graden Beziehung zur Todesthematik, von der Alvy Singer besessen ist, und die letztlich zur Trennung Annies von ihm führt. Der wiederholt eingesetzte Split-Screen, den Allen für seine Master Shots benutzt (lange Einstellung in der Halbnahen), weisen zusätzlich auf die Unvereinbarkeit der Charaktere Annies und Alvys hin.

[194] Annie Hall, 01:05:54
[195] Vgl. Girgus, S. B.: The Films of Woody Allen, 2002, S. 44, 45.

Die filmsprachliche Behandlung des Todesmotivs erfolgt bei Chaplin in „City Lights“ in anderer Form als bei Allen. Chaplin lässt das Todesmotiv im Selbstmordversuch des exzentrischen Millionärs zum Tragen kommen[196]. Bei Chaplin hat es einen indirekten Bezug zum Eros, denn der betrunkene Millionär hat, wie die Szene in seiner Wohnung zeigt, sich mit seiner Frau zerstritten. Auf das fortgeschleuderte Portrait der Ehefrau[197] folgt der zweite Selbstmordversuch des Millionärs mit der Pistole[198]. Dem Tramp gelingt es, die Pistole vom Kopf des gekränkten Ehemanns wegzuhalten[199]. Chaplin nutzt eine Zeigesemantik, um die metaphysische Bedeutung des Todes anzudeuten: Der Tramp zeigt mit dem Zeigefinger gen Himmel und schüttelt zugleich den Kopf[200]. Chaplin deutet damit entweder an, dass Gott den Selbstmord verboten habe oder aber, dass es sich auf Gottes schöner Erde zu leben lohne. Bei Chaplin besteht die Komik darin, dass mitten in der Demonstration dieser metaphysisch-religiösen Ebenen sich versehentlich der Pistolenschuss löst[201]. In Chaplins Komikkonzeption ist nicht genauer erkennbar, ob sich diese „Unterbrechung“ der metaphysischen Zusammenhänge auf einen Skeptizismus bezieht, was religiöse Dinge angeht. Es liegt nahe zu vermuten, dass Chaplin das Handlungsethos seines Tramps gegenüber dem Blumenmädchen nicht von höheren Dimensionen abhängig macht, sondern von der romantisch-erotischen Anziehung, die von dem Mädchen ausgeht. Obgleich sich die Komikdimension bei Woody Allen in „Annie Hall“ nahezu ausschließlich auf die verbale Ebene übersetzt, sind die unterschiedlichen Komikformen in Bezug auf Religiosität und Metaphysik in beiden Filmen nur schwer vergleichbar. Um die philosophische Dimension der Todeskomik bei Woody Allen zu vertiefen, lässt sich anmerken, dass sich Alvy mit seiner Todesbesessenheit gemäß den existentialen Kategorien aus Heideggers „Sein und Zeit“ verhält. Heidegger bezeichnet den Tod in „Sein und Zeit“ als „eigenste Möglichkeit des

[196] City Lights, 00:10:37 – 00:12:22
[197] City Lights, 00:15:38
[198] City Lights, 00:18:14 – 00:18:19
[199] City Lights, 00:18:20
[200] City Lights, 00:18:32 – 00:18:35
[201] City Lights, 00:18:35

Daseins“. Mit dem Tod erschließt sich das Dasein „sein eigenstes Sein Können“.[202] Da mit Heideggers Kategorien das Vorlaufen auf die Todesmöglichkeit zugleich den Ruf des Gewissens impliziert, der sich im Schweigen ausdrückt, ist Alvy mit philosophischen Kategorien durch eine besondere Form des metaphysischen Gewissens ausgezeichnet, die sich auf komische Weise in seiner erotischen Hektik ausdrückt. Heidegger bezeichnet andererseits „dieses existential mögliche Sein zum Tode existentiell“ als „eine fantastische Zumutung“.[203]

Diese „fantastische Zumutung“ ist es, die sich offensichtlich für Annie in ihrer Beziehung zu Alvy nicht leben lässt. Genau genommen ist Alvy in Allens Film der wichtigere Charakter, weshalb sich im deutschen Rezeptionsraum der Filmtitel wahrscheinlich mit „Der Stadtneurotiker“ nach dieser Bedeutung richtet.

5. Vergleich der Komiktypologie in Chaplins Film „Limelight“ und Woody Allens „Midnight in Paris“: Sozialromantische Tragikomik versus Paarbeziehungsanalytik auf dem Hintergrund nostalgischer Zeitversetzung

5.1 Zur Vergleichbarkeit von Chaplins „Limelight“ und Woody Allens „Midnight in Paris“ allgemein

Chaplins Film „Limelight“ (deutscher Titel „Rampenlicht“) wurde in den Jahren 1951/1952 gedreht und gelangte 1952 in die Kinos. Die Laufzeit

[202] Vgl. Heidegger, M.: Sein und Zeit, 1926, S. 262, 263.
[203] Vgl. Heidegger, M.: Sein und Zeit, a. a. O., S. 266.

beträgt 132 Minuten. Chaplin schrieb wie in nahezu allen seinen Filmen sowohl das Drehbuch als auch die Musik für den Film selbst. Die Führung der Kamera lag bei K. Struss. Chaplin verlegt die Spielhandlung des Films in das London vor 1914[204], entfernt also die Ereignisse weit aus der historischen Perspektive, die zur Drehzeit in der Mitte des vorigen Jahrhunderts (1952) vorlag. Woody Allens Film „Midnight in Paris“ wurde in den Jahren 2010/2011 gedreht und gelangte 2011 in die Kinos. Das Drehbuch stammt von Allen, er führte auch Regie. Die Länge des Films liegt bei 94 Minuten, das Produktionsteam bestand aus L. Aronson, S. Tenenbaum und J. Roures. Die Musik schrieb S. Wrembel. Die Kameraführung lag bei D. Khondji und J. Debas.

[205]

Auf den ersten Blick scheinen diese beiden Filme kein großes Ausmaß an Gemeinsamkeiten aufzuweisen. Andererseits rechtfertigt sich der Vergleich der beiden Filmkonzeptionen durch die auffallende Gemeinsamkeit der Betonung und der expliziten Konzeption des kunstvollen Ineinanderschaltens von Gegenwart und Vergangenheit. Beide Filme stellen Paarbeziehungen dar, die scheitern: In Chaplins Film finden der alternde Clown, der Protagonist Calvero und die junge Tänzerin Terry, nicht

[204] Limelight, Regie: Charles Chaplin, US 1952; DVD, Rampenlicht, Hamburg: Warner Home Video 2003. 00:01:26.
[205] Limelight, 00:01:26

zueinander, in Allens Film „Midnight in Paris“ scheitert die Beziehung Gil Penders (gespielt von Owen Wilson) und seiner Verlobten Inez. In beiden Filmen werden die Protagonisten in die Vergangenheit zurückversetzt: Der der alternde Clown Calvero (gespielt von Chaplin) erlebt die Vergangenheit in seinen Träumen und Albträumen als erfolgloser Clown, Gil Pender, ein kalifornischer Drehbuchautor, der in Hollywood arbeitet, erlebt die Vergangenheit in der Form von Zeitsprüngen, die ihn zunächst in die 20er Jahre des vorigen Jahrhunderts und sodann in die Belle Epoque zurückversetzen. In beiden Filmen greifen die Bedeutungen vergangener Ereignisse in die Gegenwart ein und verändern ihre Struktur: Calvero zieht aus den Träumen über seine Vergangenheit die Lehre, wie er seine Darstellungskunst verändern muss, um in der Gegenwart wieder Erfolg zu haben, Pender zieht aus den Illusionen seiner Zeitsprünge die Konsequenz, seine Verlobte zu verlassen, nicht nach Hollywood zurückzukehren, sondern in Paris ein neues Leben anzufangen, da er sich von der Stadt einen kreativen Schub für seine ernsthafte literarische Produktion erhofft, die ihn über die bloße Drehbuchschreiberei hinausträgt.

Beide Filme thematisieren also Künstlerbiografien, indem sie die Bedingtheit von Vergangenheitsentwicklungen und aktuellen Anforderungen miteinander verknüpfen: Calvero besinnt sich seiner Fähigkeiten als Komiker und als Clown, Pender besinnt sich seiner Möglichkeiten, sich als seriöser Schriftsteller in Paris weiter zu entwickeln. In beiden Filmen verlaufen die Zeitsprünge auf paradoxe Weise willkürlich: Die Traumerinnerungen Calveros, mit denen er in die Vergangenheit springt, sind von den Frustrationsgefühlen seines erfolglosen Alters geleitet, die Zeitsprünge in Woody Allens Film führen dorthin, wo die schriftstellerische Produktivität amerikanischer Autoren, vertreten durch Ernest Hemingway, Gertrud Stein und Scott Fitzgerald in den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts in Paris besonders konzentriert war. In beiden Filmen entwickelt sich die Vergangenheitskonzeption als gegenläufige Bewegung zur gegenwärtigen Lage der Protagonisten: In Chaplins

„Limelight“ wird aus dem erfolglosen Calvero der Vergangenheit der wieder beim Publikum arrivierende Komiker der gegenwärtigen Zeit, in Woody Allens „Midnight in Paris“ löst sich aufgrund der Zeitsprünge die Beziehung von Inez und Pender auf, da der Drehbuchautor die gegenwärtigen Ereignisse, also den flachen Paris-Tourismus der Familie seiner Verlobten nicht mitmacht. In beiden Filmen spielt der familiäre Hintergrund eine nicht zu unterschätzende Rolle: In Chaplins Film bewirkt die vergangene Eigenschaft von Terrys Schwester als „Streetgirl“ die hysterische Lähmung der Protagonisten[206], in Woody Allens „Midnight in Paris“ setzt der Vater der Verlobten John einen Detektiv auf Pender an[207], um herauszufinden, wo letzterer sich in seinen Zeitsprüngen auffällt. In beiden Filmen spielen touristische Highlights und die Interieurs von Paris und London eine atmosphärisch bedeutsame Rolle, in beiden Filmen liegt ein mehr oder minder offener Schluss vor. Beide Filme betonen deutlich eher den romantisch-melodramatischen Effekt als eine explizit humoristische Konzeption. In diesem Sinne konstruieren sie eine nostalgische Atmosphäre, die sich aus der romantischen Verklärung der Vergangenheit speist: in Chaplins Film wird die Nostalgie der Music Halls und der Vaudeville-Varietees der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert betont. In Woody Allens Film spielt die Nostalgie der 20er Jahre des vorigen Jahrhunderts eine große Rolle. Beide Filme operieren mit einer weitgehend reduzierten Konzeption von Komik: In Chaplins „Limelight“ realisieren sich Slapstick und clowneske Komik weitgehend in den Vergangenheitsauftritten Calveros, in Allens Film „Midnight in Paris“ ergibt sich die Komik eher aus dem Sprachwitz der Dialoge, die die Protagonisten über ästhetische Probleme in Bezug auf Literatur und Malerei führen.

[206] Limelight, 00:43:36 – 00:44:12

[207] Midnight in Paris, Regie: Woody Allen, US 2011; DVD, Midnight in Paris, Grünwald: Concorde Home Entertainment GmbH 2011. 00:57:31 – 00:58:04

[208]

In beiden Filmen existiert eine parodistische Sichtweise auf die Ambitionen, Erfolgsaussichten und Selbstverwirklichungsintentionen der Künstler: Calvero erzielt den Lacherfolg beim Publikum im Varietee nur noch, wenn er sich betrunken hat und herumschwankt, Pender erregt mit seinem Roman über ein Nostalgiegeschäft Unverständnis und sucht überall verzweifelt nach der Beurteilung der literarischen Qualität seines Projekts.[209]

Der Filmschluss bei Allen ist offen, ob sich aus Penders Ambitionen in einer ernst zu nehmenden Belletristik jemals etwas Positives entwickeln wird, bleibt unklar, was Chaplins Calvero aber kurz vor seinem Tod im Fall Terrys noch erleben darf. Der Vergleich der beiden Filme ergibt auch deshalb sinnvolles Material, weil die Differenzen zwischen Chaplin und Allen schon aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Filmepochen eminent sind. So operiert Chaplin hinsichtlich der Darstellung seiner Paarbeziehungen mit einer sozialromantischen Konzeption, die sich in der Unmöglichkeit des Zueinanderkommens der hysterisch kranken jungen Tänzerin Theresa Ambrose und dem ewig betrunkenen erfolglosen alten Komiker Calvero manifestiert. Chaplin betont den Edelmut des alten

[208] Limelight, 00:43:43

[209] Vgl. zu Parodien bei Woody Allen siehe: Perlmutter, R.: Woody Allen's Zelig an American Jewish parody, in: Horton, A. (Hrsg.): Comedy / Cinema / Theory, 1991, S. 206-222.

Clowns, der freiwillig einem für Therezas Alter adäquaten Gefährten Platz macht, auf sentimentaler Basis, wie die Fachliteratur feststellt.[210]

W. Allen leistet dagegen in „Midnight in Paris“ eine relativ nüchterne Analyse der Beziehung zwischen Gil und Inez auf der Basis ihres zunächst nur touristischen Aufenthalts in Paris und seiner städtischen Attraktionen. Bei Chaplin finden sich der Tänzer und der Clown auf Grund der Ähnlichkeit ihrer künstlerischen Intentionen, in Allens Film entzweit sich das Paar aufgrund der künstlerischen Differenzen zwischen beiden Charakteren. In Chaplins „Limelight“ verbleiben die Unterschiede zwischen Gegenwart und Vergangenheit innerhalb der Biografie Calveros, d.h. die Vergangenheitsepisoden repräsentieren sich als traumvermittelt. Allen geht in seinem Film mit den Zeitsprüngen radikaler vor: Die Versetzung Gil Penders in die Vergangenheit bedarf keiner biografischen Erklärung, sondern ergibt sich aus dem Flair der Stadt Paris und der Bedeutung ihrer kulturellen Vergangenheit. In Chaplins Film spielen realbiografische Kontexte eine Rolle, da der ewig betrunkenen Clown Calvero an die Trunksucht von Chaplins Vater erinnert, der mit 37 Jahren starb, und wie Calvero ein Varieteekünstler war.[211]

Bei Allen gestaltet sich die Vermischung der Ebenen von Vergangenheit und Gegenwart komplexer als bei Chaplin, da zwischen beiden Ebenen ein Informationsaustausch stattfindet, der rational nicht erklärbar ist, so die Szene in der die Liebeserklärung Adrianas aus der Vergangenheit in der Gegenwart Gil Penders stattfindet[212]. Die Rolle des städtischen Ambientes von Paris ist bei Allen deutlich stärker betont als die Londons in Chaplins „Limelight“. Insgesamt bilden die dargestellten Gemeinsamkeiten und

[210] Vgl. Kimber, J.: The Art of …, a. a. O., S. 178.
[211] Vgl. Chaplin, C.: My autobiography, 1964, S. 62ff.
[212] Midnight in Paris, 01:02:33 – 01:02:38

Differenzen eine Grundlage, die den Vergleich der beiden Filme lohnenswert macht.

[213]

5.2 Die Tragikomik der Beziehung zwischen dem alternden Clown und der jungen Ballerina in Chaplins „Limelight“ und die Analytik der Beziehungskomik in Allens „Midnight in Paris“

In einer inhaltlichen Zusammenfassung, die Chaplins „Limelight“ einleitet, und die an die Inhaltstafeln seiner Stummfilme erinnert, heißt es: „The glamour of Limelight from which age must pass as youth enters“[214]. Es folgt eine weitere schriftliche Einschaltung, die die Geschichte als die eines alternden Clowns und einer jungen Ballerina beschreibt „A story of a ballerina and a clown“[215]. Diese Einführung wird von einer von Chaplin komponierten beschwingt romantischen, konzertanten Musik begleitet[216] die

[213] Midnight in Paris, 01:02:31
[214] Limelight, 00:01:13 – 00:01:24
[215] Limelight, 00:01:20 – 00:01:24
[216] Limelight, 00:00:05 – 00:01:29

dann in die diegetische Musik des Drehorgelspielers und seinem Affen übergeht[217].

[218]

Mit der schriftlichen Inhaltsangabe sind zugleich die tragikomischen aber auch sozialromantischen Kontraste angezeigt, die die Beziehung zwischen dem Clown Calvero und der jungen Ballerina Thereza Ambrose (gespielt von Claire Bloom) ergeben. Die sozialromantischen Elemente des Films ergeben sich bereits am Anfang der Handlung aus der Tatsache, dass Calvero immerhin ein erfolgreicher sehr bekannter Clown-Darsteller ist, also über eine Reputation verfügt, während Terry, die Ballerina, aus der Londoner Unterschicht stammt. Der sozial negative Unterschichtstatus, die Armut, mit der Terrys Familie zu kämpfen hatte und hat, wirken sich konkret auf ihre aktuelle Verfassung aus: Die Not führte dazu, dass sich Terrys Schwester prostituierte, was im Verlauf der Filmhandlung zu der hysterischen psychosomatischen Einbildung einer Beinlähmung führt, die die Karriere einer Ballerina normalerweise zerstört.

[217] Limelight, 00:01:29 – 00:02:47
[218] Limelight, 00:01:37

Die mögliche Überwindung dieses Gegensatzes wird durch den betont bewussten Einsatz romantischer Elemente durch die Chaplinsche Regieführung in „Limelight“ weiter verstärkt. Diese Tendenz zieht sich bis in die konkreten Sprachsequenzen hinein, mit denen der Clown in seinen rückwärtsgewandten Träumereien zusammen mit der Ballerina auf der Bühne auftritt. In der zweiten Traumsequenz[219] heißt es: „Even flies are romantic …“[220]. Die ebenfalls in dieser Sequenz vorkommende Wendung: „Why should poetry have to make sense?“[221] erinnert an die in der theoretischen Einleitung der Arbeit zitierte Forderung des romantischen Dichters Novalis, die Welt müsse romantisch werden. Novalis suchte mit seiner Poesie genau diese romantische Programmatik zu realisieren. In der Therapie, die Calvero der sich von ihrem Selbstmordversuch erholenden Terry anbietet, ist von „imagination“ die Rede[222]. Auch dieser Begriff bildet eines der Leitmotive romantischer Programmatik, die auf Gefühlswerten beruht. Unmissverständlich kommt die romantische Konzeption der Lebensphilosophie Calveros zum Tragen, als er Terry, um sie zum Leben zu motivieren, die Dimensionen einer möglichen zukünftigen Liebesbeziehung zu ihrem noch nicht gefundenen romantischen Lebenspartner beschreibt: „And all London will be dreamy and beautiful“[223]. Der Begriff des Traums, den Calvero zur Beschreibung positiver Liebeserfüllung für die junge Ballerina benutzt, bildet ein wesentliches Element in der romantischen Philosophie, die mit ihrer Nachtzugewandtheit die sich dort abspielenden Träume als Brücke zum Unbewussten betrachtete.

[219] Limelight, 00:28:10 – 00:33:22
[220] Limelight, 00:32:03 – 00:32:05
[221] Limelight, 00:31:09 – 00:31:12
[222] Limelight, 00:49:25
[223] Limelight, 00:48:57 – 00:49:01

[224]

In der Sequenz der Darstellung dieser Liebeserfüllung für Terry setzt Calvero sich am Fenster in Positur, der symbolisch die in der theoretischen Einleitung dargestellten Elemente der romantischen Unendlichkeit und der Transzendenz verkörpert[225]. Weitere Elemente der Philosophie Calveros, die letzterer einsetzt, um am Bett der nach ihrem Selbstmordversuch allmählich wieder zu Kräften gelangenden Terry, diese zum Lebensmut zu motivieren, sind offensichtlich der Lebensphilosophie entnommen, wie sie Henri Bergson (1859-1941) besonders in seiner Veröffentlichung „Die schöpferische Entwicklung“ entwarf.[226] Bergson, der mit seiner philosophischen Darstellung der Life Force an die Lebensphilosophie von Friedrich Nietzsche und Wilhelm Dilthey anknüpfte, betrachtet den Lebensimpuls (elan vital) als schöpferische Entwicklung, die sich mechanischen Gesetzen entzieht und als kontinuierlicher Bewusstseinsstrom sich weitgehend in der Intuition als schöpferischer Entwicklungsfähigkeit, die jedem Individuum innewohnt, manifestiert. In diesem Sinne betont Bergson die Bedeutung des Lebensdranges, mit dem das Individuum an einer universalen Lebenskraft teilhabe. Calveros Tröstungen zur Erweckung neuen Lebensmuts in Terry sind dieser

[224] Limelight, 00:48:28
[225] Limelight, 00:48:14 – 00:49:31
[226] Vgl. Bergson, H.: Die schöpferische Entwicklung, Paris 1959 (Erstausgabe Paris 1907).

Philosophie sehr ähnlich. Calvero betont mit dramatischer Geste die Bedeutung von „Life! Life! Life!“[227]. Die Universalität des Lebensdranges illustriert Calvero mit dem Ausspruch: „Life is a beautiful magnificent thing, even to a jelly fish“[228]. Im weiteren Verlauf der Argumentation erscheint der Begriff Lebenskraft in Calveros Ausführungen im Ausdruck „power“: „Think of the power that is in the universe, moving the earth, growing the trees and that’s the same power within you“[229].

230

Die tragikomischen Elemente von „Limelight“ kommen in der Tatsache zum Tragen, dass Calvero selbst das paradoxe Gegenbild seiner positiven romantischen Lebensentwürfe eines scheinbar unbesiegbaren Lebensdranges (elan vital) repräsentiert: Er ist permanent betrunken, da er in seinem Alter im nüchternen Zustand nicht mehr komisch ist und daher seit längerer Zeit keine Arbeitsaufträge von seinen Agenturen mehr erhält. Die Eingangsszene des Films demonstriert Calveros Zustand: Aufgrund seiner Trunkenheit findet Calvero nicht einmal das Schlüsselloch der Tür, die zu seiner Pension führt[231]. Das Lexikon definiert den Begriff der Tragikomödie als „Verbindung von Tragik und Komik im gleichen Stoff,

[227] Limelight, 00:50:25 – 00:50:27
[228] Limelight, 00:49:57 – 00:50:01
[229] Limelight, 00:50:28 – 00:50:34
[230] Limelight, 00:49:54
[231] Limelight, 00:02:38 – 00:03:09

der nicht zu einem lockeren Nebeneinander sondern zur Durchdringung beider Elemente zur wechselseitigen Erhellung führt, indem tragische Zusammenhänge und komische Motiven zu eindrucksteigernder Kontrastwirkung verbunden werden, oder, indem komische Sachverhalte in tragischer Beleuchtung erscheinen und so die Zwiespältigkeit der Welt offenbaren und die Komik auf eine höhere Stufe heben, in der aus dem Spott ein tragischer Unterton hervorklingt“.[232] Im Sinne der obigen Definition erhält die Lebensermutigung, die Calvero der todessüchtigen Ballerina zuteilwerden lässt, eine „Kontrastwirkung“, da der Clown selbst in seiner desperaten Lage als verzweifelter permanenter Trunkenbold das genaue Gegenteil seiner Philosophie verkörpert.

[233]

Der tragische Aspekt seiner Altersexistenz, den Calvero in den Traumsequenzen mit relativ verkrampftem Humor zu überspielen versucht, steigert sich durch die Erwartung des Todes, die Calvero besonders in seiner kontinuierlichen Arbeitslosigkeit erkennt. R. Payn macht darauf aufmerksam, dass Chaplin in über 30 Einstellungen des Films in Großaufnahme den verzweifelten Gesichtsausdruck Calveros zeigt.[234] Andererseits handelt es sich bei diesen Naheinstellungen jedoch auch um

[232] Vgl. Wilpert, v. G.: Sachwörterbuch …, a. a. O., S. 795.
[233] Limelight, 00:02:50
[234] Vgl. Payn, R.: Der große Charly, a. a. O., S. 249.

die „Maske des Clowns, der entschlossen ist, seinen eigenen Tod zu überwinden, …“.[235]

Der tragikomische und zugleich sozialromantische Überwindungsversuch des nahenden Todes besteht in „Limelight“ in dem Versuch Calveros, eine Beziehung zu der jungen Ballerina aufzubauen, von der er jedoch zunächst nur unbewusst weiß, dass sie einen illusorischen Charakter hat. Ihre Beziehung vollzieht sich auf zwei unterschiedlichen Ebenen: Zunächst gelingt es Calvero, den Lebensmut Terrys zu erwecken, so dass sich ihr erneut eine berufliche Zukunft als Tänzerin eröffnet. Auf der privaten Ebene überwindet sie mit Hilfe Calveros ihre hysterisch-psychosomatische Beinlähmung. Auf der professionellen Ebene entwickelt sich sodann aufgrund der Erfolge Terrys als Ballerina eine Kooperation zwischen Calvero und ihr in der Form einer erfolgreichen Aufführung einer Harlequinade, an der auch der junge Komponist Neville (gespielt von Chaplins Sohn Sydney) beteiligt ist. Neville wird der jugendliche Liebhaber, zu dessen Gunsten sich Calvero später edelmütig aus dem Lebensbereich Terrys zurückzieht, um das Entstehen der Liebesbeziehung zwischen den beiden nicht zu stören. Zentrale Motive in der Darstellung der Beziehung zwischen Calvero und Terry bestehen also in der selbstlosen Hilfe des Clowns für eine Künstlerin, deren professionelles Ziel er schätzt, in den romantischen Träumen einer möglichen Verbindung mit ihr (repräsentiert in den geträumten Bühnentänzen zwischen ihm und Terry), im Edelmut des selbstlosen Rückzugs des Clowns aus ihrem Leben zu Gunsten des jungen Komponisten Neville, obgleich Terry Calvero ihre Liebe kund tut und sie ihn bittet, sie zu heiraten[236].

[235] Vgl. Payn, R.: Der große Charly, a. a. O., S. 249.
[236] Limelight, 01:13:04 – 01:13:37

[237]

Der Tod des Clowns durch einen Herzinfarkt[238] bildet die Lösung des Problems zweier nicht miteinander kompatibler Lebenspartner für Terry. Chaplin behandelt jedoch in den Darstellungen der zweiten Traumsequenz, in welcher Calvero als Clown und Terry als Ballerina mit einem Sonnenschirm auf einer imaginären Bühne eine Art Liebesduett mit Tanz aufführen, die unbewussten Wunschvorstellungen des alten Clowns durchaus. (Timecode siehe oben) Der Name Sigmund Freuds wird in „Limelight“ einmal wörtlich zitiert, und zwar von Calvero selbst, der um das Unbewusste seiner Liebesproblematik als Protagonist nicht viel zu wissen scheint[239]. Chaplin selbst ist sich als Regisseur und Drehbuchschreiber dieser Problematik unbewusster Wünsche, die sexuelle Inhalte haben, durchaus bewusst. In der zweiten Traumsequenz Calveros wird die Thematik des Frühlings mit dem Erwachen von erotischen Gefühlen zwischen Calvero und Terry deutlich thematisiert. In dem von Calvero gesungenen Refrain des Liedes kommt das Wort „Love“ etwa 50 mal vor[240], wenn auch im Parodieren der Gesangsform. Die Hand der geträumten Ballerina landet im Laufe des Duetts in Calveros Hosentasche, was mit „pure magnetism“ erklärt wird. Auf Seiten Calveros stellt sich die Traumszene als eindeutiges Liebeswerben des Clowns um Terry dar. Am Schluss tanzen die beiden in synchronen Körperbewegungen unter Applaus

[237] Limelight, 01:13:33
[238] Limelight, 02:09:00
[239] Limelight, 00:42:28 – 00:42:30
[240] Limelight, 00:29:19 – 00:29:36

von der Bühne. Die Fachliteratur zu Komödienphilosophie merkt an, dass Freud in seiner Traumdeutung der Rolle der Visualität („visuality“) große Bedeutung beimaß. Die von Calvero in der Traumsequenz geleistete Traumarbeit visualisiert gewissermaßen mit der Synchronisierung der Rhythmik der Körperbewegungen der beiden Tänzer und den entsprechenden Zitaten („hand in my pocket“) das verdrängte Begehren Calveros.[241]

[242]

Die besondere Kunstfertigkeit, die Chaplin in „Limelights“ für die Darstellung der Situation des alternden Clowns aufwendet, besteht darin, Calvero von seinen unbewussten Wünschen als Protagonist der Handlung nicht erkennen zu lassen. Der scheinbare Edelmut seines Verzichts auf Terry erhält dadurch eine zusätzlich tragikomische Ebene. Die Traumsequenzen, in denen Chaplin seinen Clown einerseits in die Vergangenheit, andererseits in seine Fantasie- bzw. Wunschwelt versetzt, demonstrieren, dass Chaplin als Regisseur die Beziehung zwischen Calvero und der Ballerina durchaus einer Analyse unterzieht, jedoch den sozialromantischen Aspekt eines edelmütigen Verzichts, wie Calvero ihn gegenüber Terry betreibt, am Schluss den Vorzug gibt. Chaplin stellt mit

[241] Vgl. Trahair, L.: The Comedy of Philosophy, Kapitel: Figural Vision: Freud, Lyotard and City Lights, a. a. O., S. 169.
[242] Limelight, 00:31:18

seiner Analyse der Doppelbödigkeit bewusster Inhalte also eine komplexe Analyse der Beziehung zwischen Calvero und Terry in den Raum, der in Allens Film „Midnight in Paris“ nicht durchgeführt wird.

Die Gegensätze sind trotz der in Punkt 5.1 dargestellten Vergleichsebenen zwischen „Limelight“ und „Midnight in Paris“ deutlich, da W. Allen sich in seiner Analyse der Paarbeziehung zwischen Pender und Inez um eine Pragmatik bemüht, die die Familienbande der weiblichen Seite mit der relativ ausführlichen Darstellung der Elternbindung von Inez und ihrem Einfluss auf sie einbezieht. Auch der Drehbuchautor Gil Pender begegnet im Paris der 20er Jahre, das er in Zeitsprüngen persönlich erlebt, seiner Traumfrau Adriana, die zugleich die Geliebte vieler Künstler war und ist. So wie Terry in dem Bühnenduett einer Wunschvorstellung Calveros entspricht, so entspricht die imaginäre Adriana aus den 20er Jahren einer Wunschvorstellung Penders. In der Begegnung mit Adriana begreift Pender, was ihm an der extrem nüchtern auftretenden, sehr eindimensional strukturierten Inez, die sich zu dem Universitätsdozenten Paul (gespielt von Michael Sheen) hingezogen fühlt, fehlt.

[243]

C. Gosselink bezeichnet in ihrer Besprechung von „Midnight in Paris“ die Beziehung zwischen Inez und Pender von Anfang an als eine „impossible

[243] Midnight in Paris, 00:37:09

liaison“.[244] Gosselinks Beobachtung besitzt ihre Berechtigung, denn fast sämtliche Diskussionssituationen, die sich in den Zusammenkünften der Protagonisten des Films von Allen abspielen, drehen sich um die Frage, ob sich die Beziehung zwischen Pender und Inez harmonisch entwickeln wird oder ob die beiden nicht zueinander finden. Pender hat zwar keine Karriere als erfolgreicher Clown-Darsteller aufzuweisen, ist aber in Hollywood ein erfolgreicher Drehbuchschreiber, eine Karriere, die nach der Rückkehr von Inez und Gil mit einem Wohnsitz in Malibu fortgesetzt werden soll. In der sich abzeichnenden besonderen Wertschätzung von Gils Verlobter Inez für den Universitätsdozenten an der Sorbonne Paul gerät der leicht lethargisch aber locker auftretende Gil im Laufe des Films mehr und mehr zur tragikomischen Figur. In den Diskussionen über die französische Baukunst, die französische Kultur allgemein und über Gils Nostalgia-Shop lässt Inez ihrem Verlobten kaum eine Möglichkeit, sich in irgendeiner Form positiv zu profilieren. Sie stellt Paul als absolute Autorität dar (Sequenz vor der Denkerplastik Rodins[245]), schneidet ihrem Verlobten permanent das Wort ab (Sequenz in der Monet- Ausstellung[246]), weist seine körperlichen Annäherungen zurück (Sequenz im Hotelzimmer[247]) und gibt gegen Ende des Films zu, ein paar Nächte mit Paul verbracht zu haben[248].

[244] Vgl. Gosselink, C. A.: Golden age myths debunked, in: psyc CRITIQUES, Bd. 56/42, 26.10.2011, S. 1-14, dort S. 4.
[245] Midnight in Paris, 00:11:44 – 00:13:00
[246] Midnight in Paris, 00:42:58 – 00:43:30
[247] Midnight in Paris, 00:56:14 – 00:56:29
[248] Midnight in Paris, 01:22:13 – 01:22:26

[249]

Die Außenseiterrolle, in die Gil sich gedrängt sieht, führt zu seinen nächtlichen Wanderungen und letztere führen in die Mehrdimensionalität der Zeitabläufe, mit denen Woody Allen die Thematik der Beziehung zwischen Gil und Inez jedoch konsequent fortsetzt. Der tragische Aspekt, der den Protagonisten betrifft, besteht in „Midnight in Paris“ darin, dass er sich mit dem Erlebnis seiner Zeitsprünge in die 20er Jahre des vorigen Jahrhunderts seiner Verlobten weiter entfremdet. Der komische Aspekt ergibt sich aus der Verwirrtheit Gils, der sich zunächst auf einer Art Kostümparty wähnt, sich permanent genarrt fühlt, bis er die Prominenz der 20er Jahre, angeführt von den literarischen Größen Ernest Hemingway (gespielt von Cory Stoll) und Scott Fitzgerald (gespielt von Tom Hiddleston) als tatsächliche Realität akzeptiert[250].

[249] Midnight in Paris, 00:12:41
[250] Midnight in Paris, 00:18:22 – 00:22:41

[251]

Allen nutzt in seinem Film die Einführung der Vergangenheitsdimension deutlich konkreter, um die Qualität der Beziehung zwischen Gil und Inez zu erhellen und sie hinsichtlich ihrer Zukunftstauglichkeit zu klären. Alle bedeutenden Künstler der Vergangenheit, mit denen Pender zu einer individuelle Begegnung gelangt, erteilen ihm eine Lehre, die direkt oder indirekt seine Beziehung mit Inez betrifft. Das prominente Schriftstellerpaar Zelda (gespielt von Alison Pill) und Scott Fitzgerald führen Pender in der Vergangenheitsdimension vor, wie intensiv eine Paarbeziehung sich gestalten kann. Eine Sequenz in der Vergangenheitsdimension demonstriert, wie Zelda Fitzgerald sich ins Wasser stürzen will, weil sie sich von ihrem Partner nicht mehr geliebt glaubt[252]. In den Szenen mit der Museumsführerin (gespielt von Carla Bruni) dreht sich die Streitfrage um die Beziehung, die der Bildhauer Rodin mit seiner Ehefrau Rose und mit seiner Geliebten Camille führte[253]. In einer späteren Sequenz begegnet Gil der Museumsführerin erneut und stellt ihr die Frage, ob es für einen Mann möglich ist, ein Leben mit zwei Frauen zu führen[254]. Die unmissverständlichste Lektion in Bezug auf seine Beziehung mit Inez erhält Pender von der imaginären Figur Hemingway. Hemingway erklärt Gil: „All cowardness comes from not loving or not loving well which is the same

[251] Midnight in Paris, 00:23:53
[252] Midnight in Paris, 00:50:12 – 00:51:30
[253] Midnight in Paris, 00:11:44 – 00:13:00
[254] Midnight in Paris, 00:56:55 – 00:57:08

thing“[255]. Hemingways radikale Sichtweise der Bedeutung von Liebesbeziehungen lässt Pender zumindest ansatzweise erkennen, dass seine Existenz sich im Raum einer Unentschiedenheit und Unverbindlichkeit bewegt, die auch seine Beziehung mit Inez betrifft. Hemingway leistet eine Art moralischer Aufrüstung für Pender, indem er ihn darauf aufmerksam macht, dass er seine Todesangst, von der er geplagt wird, nur mit echtem Liebesaufwand erfolgreich bekämpfen kann: „Love with sufficient passion to push death out of their minds …“[256]. Hemingway beendet seine heroische Tirade über die Heiligkeit der Liebe mit der Ermahnung: „... Think about it“[257].

[258]

Penders Existenz reduziert sich angesichts solcher Absolutheitsforderungen mehr und mehr auf einen Alltagsclown, der seine Lebensrichtung verliert. Allen repräsentiert diese Thematik in der zunehmenden Gestikulation, die Owen Wilson in den weiteren Szenen mit seinen Händen ausführt. Die wie immer gearteten clownesken Anspielungen bleiben jedoch extrem reduziert. Pender drückt sie auch in seiner Mimik aus, indem er sich zum Beispiel selbst vergewissern muss, dass er wirklich diese Personen, wie etwa

[255] Midnight in Paris, 00:33:41 – 00:33:45
[256] Midnight in Paris, 00:33:47 – 00:33:57
[257] Midnight in Paris, 00:34:05 -
[258] Midnight in Paris, 00:33:17

Picasso, kennt und über sie redet [259].[260] Der fundamentale Unterschied zwischen der Einführung der Vergangenheitsdimension bei Chaplin und Woody Allen liegt darin, dass ersterer diese Dimension in ihrer Bedeutung auf die biografische Vergangenheit Calveros reduziert, während Allen seinem Protagonisten die Vergangenheit vorführt, um ihn anhand der dort auftretenden Prominenz seine eigene Kläglichkeit und Unbedeutendheit vorzuführen, andererseits ihn jedoch zu einer Entscheidung hinsichtlich seiner Beziehung mit Inez zu bringen, die ihn aus der Unentschiedenheit befreien kann. Obgleich auch solche Charaktere wie Hemingway als kraftstrotzende permanent trinkende Supermänner bei Allen ironisiert werden, lassen sich ihre moralischen Hinweise für die Beziehung zwischen Inez und Pender doch als bedeutungsvoll betrachten. Die moralische „cowardness" (Zitat des imaginären Hemingway), die Pender der permanent zickigen Inez gegenüber an den Tag legt, führt nicht zuletzt am Schluss des Filmes dazu, dass er ihr den Laufpass gibt. Penders Entschluss, in Paris zu bleiben, bildet eine moralische Selbstertüchtigung, die der Drehbuchschreiber gegen die gesamte Familie, Vater, Mutter und Inez selbst durchsetzen muss. Mit diesem Entschluss zu einer eigenen Existenz widerlegt Pender auch die traditionsfeindlichen Erklärungsversuche Pauls, der den Begriff Nostalgie als Flucht in eine vermeintlich problemlose Vergangenheitsdimension deutet[261]. Paul denunziert Nostalgie als „denial of the painfull present"[262]. Den Begriff, den Paul für diese von ihm so genannte Gegenwartsverweigerung Penders kreiert, lautet „golden age thinking"[263].

[259] Midnight in Paris, 00:37:18 – 00:37:23
[260] Vgl. hierzu: Porter, A.: Midnight in Paris: A moveable feast, in: Queen's Quarterly, 119/1, April 2012, S. 27-36, dort S. 34.
[261] Midnight in Paris, 00:10:10 – 00:11:12
[262] Midnight in Paris, 00:10:44 – 00:10:46
[263] Midnight in Paris, 00:10:56 – 00:10:58

[264]

Mit seiner Beendung seiner Beziehung zu Inez, die ihm in unfreundlicher Weise in der Schlusssequenz die Hoteltür weist, lässt Gil erkennen, dass sein Abtauchen in die Vergangenheit ihn moralisch gestärkt hat[265]. Pender findet unter den Schriftstellerkollegen, die er in der Vergangenheit trifft, hilfreiche Lehrer wie Gertrud Stein, die nicht nur sein Buch beurteilen, sondern auch sein „Schicksal“ wenden helfen. Bei Woody Allen erreicht den Protagonisten also aus der Vergangenheitsdimension eine Lebenshilfe, die mit der existenzphilosophischen Hintergrundbedingung für Pender gewissermaßen den eigenen Lebensentwurf (Sartre) erleichtert. Chaplin verfährt dagegen in „Limelight“ umgekehrt. Der alternde Clown erlebt in den Träumen von seiner Vergangenheit nur seinen beruflichen Niedergang. Chaplin geht in der Gestaltung der Beziehung den umgekehrten Weg: Während die Vergangenheitsdimension den Clown frustriert, gestaltet sich seine Gegenwart in der allmählichen Festigung der Beziehung mit Terry positiver. Beide finden zu einer Kooperation, mit der Calvero die schlechte Vergangenheit auslöscht und wieder beruflichen Erfolg erfährt. Mit der Rückkehr des beruflichen Erfolges kehrt für Calvero auch die Rolle des Clowns zurück, womit Chaplin in „Limelight“ die clownesken Partien in der Darstellung eines Theaterstücks im Film wieder einführt.[266]

[264] Midnight in Paris, 00:10:42
[265] Midnight in Paris, 01:23:26 – 01:23:47
[266] Vgl. Galli, J.: Clown: Die Lust am Scheitern, 1999, S. 72ff.

Die Moral von Woody Allens Geschichte über Paris ist jedoch nicht so simpel, wie K. Maio in ihrer Filmkritik feststellen zu können glaubt. Maio erklärt das Problem Penders und seiner Nostalgiesehnsucht sowie das etlicher anderer Charaktere wie Adriana, die sich in die Belle Epoque zurückwünscht, bestehe darin, dass keiner mit seiner Gegenwart zufrieden sei und die allgemeine Haltung so verlaufe, die Vergangenheit als besonders schön zu romantisieren.[267] In der Paarbeziehung Zeldas und Scott Fitzgeralds erkennt Pender wie in einem Vergangenheitsspiegelbild die Unzulänglichkeiten seiner eigenen Beziehung, in der überdimensionalen Männlichkeit Hemingways und seiner Literatur erkennt Pender die Anstrengungen, die er literarisch noch unternehmen muss, um seine Ambitionen zu erreichen. Die Humorebene besteht bei Allen in der rationalen Verschränkung der vergangenen und gegenwärtigen Informationsebenen. So teilt Gertrud Stein, die Penders Nostalgiebuch beurteilt, letzterem mit, dass Inez ihm mit Paul untreu geworden sei[268]. Allen durchbricht mit seinen Vergangenheitsdimensionen das konventionelle Zeitkontinuum und setzt zwischen Vergangenheit und Gegenwart eine virtuelle Durchlässigkeit an, die die globale Verfügbarkeit von Informationen und Wissen ironisiert. Es ist nicht zuletzt diese Information Gertrud Steins, die das Ende der Vergangenheitsnostalgie Penders einleitet und zu seiner Trennung von Inez führt. Die Darstellung macht klar, dass Allen gegenüber Chaplin eine erheblich komplexere Dimension der Vergangenheit und ihrer Auswirkungen sowohl in kultureller als auch in persönlicher Hinsicht (Schicksal Penders) anstrebt. Bei Allen ist die Vergangenheitsdimension ein analytisches Fluidum, das Pender zu seiner Selbstfindung verhilft, bei Chaplin ist die Vergangenheit eher nur eine Erinnerung an den persönlichen Niedergang des Clowns. Andererseits existiert in „Limelight“ auch die Dimension einer Vergangenheit von 1914 gegenüber der Entstehungszeit des Films von 1951/52. In Chaplins Film kommt keine ausgelassene Stimmung befreienden Humors zum Tragen, da der Niedergang und schließlich der Tod des Clowns die Handlung

[267] Vgl. Maio, K.: The Lure of an Imagened Past, in: Films … (weitere Angaben fehlen).
[268] Midnight in Paris, 01:21:09 – 01:21:21

beherrschen. Allen ist in „Midnight in Paris“ so sehr in die nostalgisch getönte Selbstfindung Penders vertieft, dass sich die humoristischen Elemente seiner früheren Filme an den Rand und in kleinere Gestik mit dem entsprechenden Sprachwitz abgedrängt finden. Diese Elemente werden im Folgenden verglichen.

[269]

5.3 Zum Vergleich filmsprachlicher Komik unter sozialromantischen Aspekten von „Limelight“ und paarbeziehungsanalytischen Aspekten in Woody Allens „Midnight in Paris“

In Chaplins „Limelight“ erscheint mit den ersten Einstellungen und Kameraführungen das tragikomische Schicksal des erfolglosen Clowns Calvero in der Form des betrunken heranstolpernden Darstellers Chaplin. Die Kamera folgt ihm bis vor die Tür seiner Pension[270], wo er aus einer amerikanischen Einstellung gefilmten Position vergeblich den Schlüssel in das Schlüsselloch einzuführen versucht[271]. In Allens Film „Midnight in Paris“ beginnen die Einstellungen mit einer postkartenähnlich geschnittenen weitgehend auf die Totale konzentrierten touristischen Highlights von Paris mit denen Woody Allen die im Titel des Films vertretene bedeutende Rolle

[269] Midnight in Paris, 01:21:22
[270] Limelight, 00:02:20 – 00:02:40
[271] Limelight, 00:02:47 – 00:02:52

der Stadt und ihrer Atmosphäre einführt[272]. Mit dem dargestellten Selbstmordversuch der Ballerina Terry und den am Bett der Rekonvaleszentin von Calvero systematisch vorgenommenen Ermutigungsversuchen zum Leben reduziert sich naturgemäß die komödiantische Filmsprache bei Chaplin zunächst auf ein Mindestmaß. Erst in der ersten Traumsequenz[273], in der Calvero von seinem früher erfolgreichen Auftreten als Flohzirkusdirektor träumt, ergeben sich wieder clowneske Effekte, die mit Slapstick-Elementen vermischt sind. Die Kamera zeigt Calvero aus der Normalperspektive eines leicht erhöht sitzenden Publikums, wie er als Flohzirkus-Performer pantomimisch mit entsprechenden Kopfverdrehungen die Sprünge vermutlich nicht vorhandener Flöhe darstellt[274]. In diesen Flashbacks finden sich die einzigen clownesken und slapstickhaften Elemente, die Chaplin in „Limelight" produziert. Die Kamera steht in diesen Vorführungen des Clowns fast gänzlich still, sodass eine Identität von Handlungsachse und Kameraachse entsteht. Die Traumsequenzen vermitteln den Eindruck der Isoliertheit, da Chaplin für die Bühnenhandlung alle Geräusche außer den Befehlen an die Flöhe vollkommen ausschaltet.[275] Mit dem Sprung der Kameraperspektive in den Point of View des Clowns, erklärt sich die seltsame Stille, da der Zuschauer in diesem Augenblick erfährt, dass es sich um eine Traumsequenz handelt, in der der Clown vor leeren Rängen auftritt, womit Chaplin seinen beruflichen Niedergang filmsprachlich umsetzt[276].

[272] Limelight, 00:00:44 – 00:03:47
[273] Limelight, 00:15:21 – 00:21:10
[274] Limelight, 00:17:57 – 00:19:28
[275] Vgl. Kimber, J.: The Art of …, a. a. O., S. 179.
[276] Limelight, 00:20:59 – 00:21:06

[277]

Die sozialromantische Komponente dieser Filmsprache bereitet die Begegnung des Clowns mit der jungen Ballerina vor, denn ohne die filmsprachliche Darstellung des Niedergangszenarios und ihre entsprechende Umsetzung wäre die Tragikomik der Beziehung zwischen dem alten Clown und der jungen Ballerina nur wenig glaubwürdig. In der Gestalt Penders reduziert Woody Allen in seinem Film die komischen Elemente zunächst auf ein Minimum, jedoch in einer Form, die Pender von Anfang an als unentschlossen, unentschieden und in sich gekehrt erscheinen lassen. So läuft er in den Gruppenbildern in den meisten Sequenzen am Anfang des Films mit den Händen in den Taschen, den Kopf leicht gesenkt und grübelnd hinter den anderen Protagonisten her, sondert sich von ihnen ab und verweigert die Kommunikation, als Inez ihm anbietet, sein Buch von dem Dozenten Paul beurteilen zu lassen[278].

In den Anfangssequenzen des Films, in denen Inez, Paul und seine Freundin lebhaft miteinander kommunizieren, schreiten sie nahezu die gesamte Front des Schlosses von Versailles ab[279], das im Hintergrund die französische Kultur und wieder auch die Atmosphäre der Pariser Grandeuer repräsentiert. Die Objektbewegungen der Kamera verlaufen hier so, dass die Protagonisten sich parallel zur Blickrichtung des Zuschauers vor dem Palast

[277] Limelight, 00:20:17
[278] Midnight in Paris, 00:08:50 – 00:10:07
[279] Midnight in Paris, 00:08:50 – 00:11:12

von rechts nach links bewegen, so dass mit diesen Bewegungen die Architektur des Palastes als visueller Verweis auf die Filmthematik „Paris“ betrachtet werden kann. Das Gegenstück zu Penders passiver „Clownerie“ bildet der Dozent Paul, der mit unaufhörlichen Redefluss und weit ausholenden Schritten die Gruppe gestikulierend anführt und sich selbst damit bis zu hohen Graden pedantischer Lächerlichkeit preisgibt. Die versteckte Komik gipfelt in „Midnight in Paris“ darin, dass Paul, der angeblich an der Sorbonne doziert, seine offenkundigen kunstgeschichtlichen Irrtümer nicht einmal einzusehen und einzugestehen im Stande ist. Allen arbeitet in diesem Zusammenhang mit anspielungsreichen Kontrastwirkungen: Der Irrtum Pauls in Bezug auf den Bildhauer Rodin findet vor der Plastik des sitzenden Denkers statt, den Paul in seiner überheblichen Art der Kulturvermittlung gerade nicht repräsentiert. Die Kamera führt die Denkerskulptur Rodins in einer Unten-Oben-Perspektive vor[280], womit die Bildcodierung die Überhöhungsabsicht der Regie in Bezug auf die französische Kultur verdeutlicht. Die Unten-Oben-Perspektive der Kamera entrückt die bekannte Denkerplastik in den Hintergrund eines azurblauen Himmels, der an die Unendlichkeitsromantik der Fenstersequenz aus Chaplins „Limelight“ mit der liebespoetischen Schilderung Calveros für die künftige Beziehung zwischen der Ballerina und dem Komponisten erinnert. Diese Art versteckter Parallelität lässt erkennen, das Allen von bestimmten Filmsequenzen Chaplins gelernt haben muss.

Vor der überhöht dargestellten Denkerfigur wirken sodann die Protagonisten, auf die sich das Kamerabild langsam herabsenkt, umso unbedeutender und unfertig.[281] Mit der systematischen Einblendung der architektonischen Pariser Highlights bereitet Allen die Bedeutung der Cameo-Auftritte der Künstlergrößen der 20er Jahre vor, denen Pender später auf seinen nächtlichen Streifzügen durch die Stadt immer wieder begegnet.

[280] Midnight in Paris, 00:11:44 – 00:11:51

[281] Vgl. hierzu: Denby, D.: The better Life, in: The New Yorker, 23.5.2011, S. 88-90, dort S. 88.

So erkennt man in der Weinprobesequenz im Bildhintergrund in der Ferne den Eiffelturm[282], der die atmosphärische Aussageebene der Degustation französischer Weine symbolisch vertieft und der situativen Handlungsebene die Bedeutung verleiht, die Woody Allen mit seinen visuellen Kodierungen der Bilder den gesamten Film hindurch anstrebt. In solchen Sequenzen wie der der Weinprobe ist in Woody Allens Film zu sehen, dass der Regisseur eine Sonnenuntergangsatmosphäre abendlicher Dämmerung einzufangen versucht, die den romantischen Charakter des Films ins Bild bringt. Von den sozialromantischen Kontrasten, wie sie in Chaplins „Limelight" die filmischen Zeichensysteme beherrschen, ist bei Allen kaum etwas zu finden. Im Gegensatz zu Chaplin entwickelt Allen in „Midnight in Paris" eine Kontrastkomik, die sich aus den unterschiedlichen Dimensionen der Gegenwart und der Vergangenheit speist. Dies lässt sich an der Bildinterpretation eines Gemäldes demonstrieren, welches Pender zunächst im Salon von Gertrud Stein begegnet, wo Pender in seinen zeitversetzten Begegnungen in eine aufgeregte Kunstdiskussion über ein Bild des Malers, das Picassos Geliebte Adriana darstellen soll, gerät[283]. Das Gemälde entspricht in seiner abstrakten Darstellung der figuralen Repräsentation in etwa den Figuren des Picasso-Gemäldes „Am Strand" von 1937.[284] Die Kamera zeigt den Salon Gertrud Steins teils in der Amerikanischen (A) teils in der Halbnahen (HN). Der Salon ist über und über mit bekannten Gemälden von Picasso ausstaffiert, das bekannteste unter ihnen ist das Porträt von Gertrud Stein aus den 20er Jahren. In einer späteren Sequenz erscheint dieses Bild in einem Museum in der Jetztzeit erneut, wobei die Kamera es in einem harten Schnitt direkt in die Sichtachse des Zuschauers verlegt[285]. Woody Allen erreicht hiermit einen humoristischen Effekt, indem er Pender in leicht clownesk gestikulierender Form genau die Bildinterpretation bzw. Bildkritik herunterhaspeln lässt, die er in seiner

[282] Midnight in Paris, 00:13:41 – 00:13:59
[283] Midnight in Paris, 00:34:27 -00:35:41
[284] Vgl. O'Mahony, M.: Picasso, 2006, S. 283.
[285] Midnight in Paris, 00:43:35

nächtlichen Begegnung mit Gertrud Stein und Picasso erstere hat äußern hören[286].

[287]

Die Quintessenz der Steinschen Interpretation der abstrakten Darstellung Adrianas besteht darin, Picasso eine kleinbürgerliche Sexualisierung der Frau vorzuwerfen. Mit dem Bild habe Picasso, so Stein, Adriana zu einer Frau des Pigalle, eines bekannten Rotlichtviertels in Paris, herabgewürdigt[288]. Die aufgeregte Reproduktion dieser Interpretation durch Pender in einem Pariser Museum in Anwesenheit von Inez, Paul und seiner Freundin, stößt bei den Protagonisten auf größte Verwunderung. Die vier Figuren stehen in der Museumsszene frontal im Bild, so dass ihre erstaunte Reaktion auf die clowneske Tirade Penders sich dem Zuschauer unmittelbar mitteilt. Die Reaktion von Inez auf die Ausführungen Penders ist eine der wenigen, in denen Woody Allen der Verlobten des Protagonisten einen Anflug von Komik zubilligt. Sie fragt ihn in erstauntem Entsetzen, ob er bekifft sei Zitat: „What have you been smoking“[289].

[286] Midnight in Paris, 00:43:44 – 00:44:37
[287] Midnight in Paris, 00:43:57
[288] Midnight in Paris, 00:35:19 – 00:35:23
[289] Midnight in Paris, 00:44:19 – 00:44:21

Die Nostalgieelemente, die Woody Allen in „Midnight in Paris“ seine filmische Darstellung dominieren lässt, bilden ein mögliches Vergleichsmoment mit dem Romantikzitaten, die Chaplin in „Limelight“ zum Beispiel mit der Aufführung der Harlekinade ins Bild setzt. Bei Chaplin dominiert jedoch in den Nahaufnahmen die Präsentation des Gesichts des verzweifelten Clowns, der sich in einer frustrierenden Gegenwart an seine erfolgreiche Vergangenheit als Clown-Darsteller im Vaudeville erinnert. Die oft in der Naheinstellung (N) gefilmten Gesichter der Pariser Künstlergrößen aus den 20er Jahren bei Woody Allen sprühen dagegen vor Energie und Tatendrang und bilden damit einen deutlichen Kontrast zur Melancholie vieler Kameraeinstellungen in Chaplins „Limelight“. Zugleich entsteht bei Woody Allen mit der Darstellung der personalen Intersubjektivität zwischen Pender und den Cameo-Auftritten der Künstlergrößen der 20er Jahre ein deutlicher visueller Kontrast, was schon die Mimik Penders und der Schriftstellergrößen der 20er Jahre wie Hemingway und Fitzgerald angeht. Denby bezeichnet in seiner Besprechung von „Midnight in Paris“ Pender als einen „stumbling contemporary neurotic thrown in among artists with seemingly dauntless strength“.[290] Denby trifft mit dieser Charakterisierung eines der wesentlichen Entstehungsmomente der Kontrastkomik, die Woody Allen mit der Gesichtsmimik der Figuren in seinem Film umsetzt: Eine ziellose und mehr oder minder gesichtslose ansatzweise clowneske Gesichtsmimik bei Pender steht in humoresker Form den angespannten und bis ins Extrem durchgestyltem Gesichtsmilieu der Schriftstellergrößen der 20er Jahre in Paris gegenüber. Auch diese Größen entgehen jedoch nicht der Ironisierung, die Chaplin in seiner Gesichtsmimik in „Limelight“ vollkommen auslässt. Die Gesichtsmimik des erfolgreichen Clowns Calvero erstarrt in den Traumsequenzen der Bühnenaufführungen bis zu hohen Graden unter einer Maske, die der Blick der Kamera nicht durchdringt. Die Maske des Clowns erhält in Chaplins „Limelight“ nur Individualität und Zugänglichkeit, wenn man Calvero in seiner wenig Clownesken Alltagswelt erlebt, etwa in den immer zwischen Halbnah (HN) und Halbtotal (HT) präsentierten Gruppenbildern mit dem Protagonisten

[290] Vgl. Denby, D.: The better Life, a. a. O., S. 88.

und der jungen Tänzerin. Woody Allen ironisiert dagegen in seinen gesichtsmimischen Darstellungen besonders die Macho-Männlichkeit Hemingways in einer Weise, die wiederum von Pender vollkommen ernst genommen und in keiner Weise hinterfragt wird. Auf diese Weise entsteht auch zwischen den Cameo-Figuren und dem Protagonisten Pender ein komischer Kontrast, den letzterer später in seiner Argumentation gegen Inez einsetzt, indem er behauptet: „You can't fool Hemingway"[291]. Hemingways überbordende Männlichkeit äußert sich am Schluss einer seiner Cameo-Auftritte mit dem stoßweise Austrinken einer halben Flasche Wein und seinem anschließenden aggressiven Ausruf: „Who wants a fight?"[292].

293

In einer Information über seinen Film nennt Woody Allen seinen Protagonisten Owen Wilson „a blonde Texan kind of Everyman's hero, the kind of hero oft he regiment in the old war pictures, with a great flair for being amusing".[294] Mit dieser Charakterisierung steht Gil Pender in einem offensichtlichen Kontrast zur alternden Clownsfigur in Chaplins „Limelight". Mit Owen Wilson verfolgt Allen naturgemäß auch eine ganz andere Komikkonzeption als Chaplin, der das Clowneske, mit dem Calvero schließlich Erfolge feierte, auch in der Slapstick-Sequenz mit Buster Keaton

[291] Midnight in Paris, 01:22:09 – 01:22:11
[292] Midnight in Paris, 00:48:07 – 00:48:08
[293] Midnight in Paris, 01:22:10
[294] Vgl. Allen, W.: About the production, http://www.sonyclassics.com/midnightinparis/production.html, download 24.9.2011.

auf den Höhepunkt treibt. Solche Sequenzen, wie sie Buster Keaton und Chaplin in der Musiziereinlage mit Keaton am Klavier und Chaplin auf der Geige vorführen[295], sind bei Allen undenkbar, da letzterer die Komik und die Humoreske weitgehend in den Sprachwitz seiner Drehbücher verlegt. Eine der komischsten Aussagen in „Limelight“ besteht in Keatons einleitender Aussage in seiner Kooperation mit Calvero und letztere fällt in der Maske, in der beide vor dem Spiegel sitzen. Keaton äußert: „I never thought we’d come to this.“[296] R. Foster merkt an, dass Keaton mit dieser Aussage offensichtlich auf die historische Bedeutung der Zusammenarbeit der beiden prominenten Komiker im Alter anspielt, eine Kooperation, die Foster als historisch bezeichnet.[297]

298

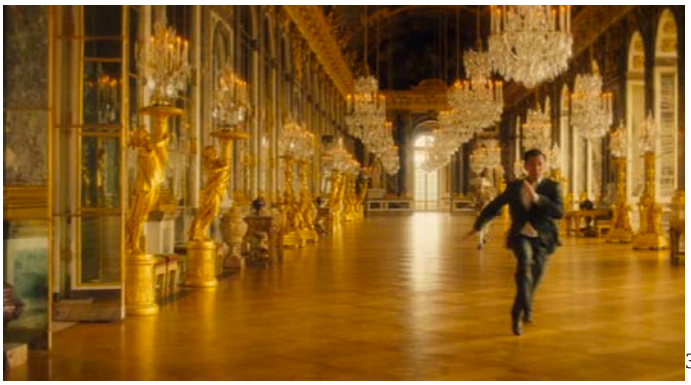
Auch die Slapstick-Komik dieser Szene, in welcher aus einem kaputten Klavier und einer kaputten Geige schließlich doch Musik ertönt[299], ist von Endzeitstimmung überschattet, da sie den Todesauftritt Calveros vorbereitet. Die Kameraführung blickt aus der Zuschauerperspektive auf die Szene, die

[295] Limelight, 01:56:32 – 02:03:54
[296] Limelight, 01:48:17 – 01:48:19
[297] Vgl. Foster, R.: Chaplins „Limelight“ – A critical Appreciation (including the Keaton scenes), in: http://itsrobfoster-laughterwax.blogspot.de/2009/12/chaplins-limelight-critical.html.
[298] Limelight, 01:48:53
[299] Limelight, 01:56:32 – 02:03:54

auf der Bühne stattfindet. Chaplin gibt in „Limelight“ das Trampformat weitgehend auf, in welchem sich die Kameralinse immer wieder auf ihn und seine komischen Aktionen konzentrierte und die übrigen Protagonisten mit Ausnahme der weiblichen Teilnehmer sich weitgehend um seine Aktionen herum gruppierten. Die teilweise aus der Totalen gefilmten Ballettszenen rücken Calvero fast ganz aus der Aufmerksamkeit des Zuschauers heraus und konzentrieren sich weitgehend auf die Ballettkunst Terrys. Letztere wurde von Chaplins Frau Oona gedoubelt. Mit der Feenhaftigkeit der Ballett-Choreografie betont Chaplin noch einmal das Märchenhaft-Romantische der Aura, in der Calvero als Harlekin den Tod seiner geliebten Colombina mit ansehen muss. In der Harlekin-Szene operiert Chaplin erneut mit dem Fenstermotiv vor dem offenen Himmel, in den Colombina vor ihrem Hinscheiden noch einmal blicken möchte[300]. Auch damit wiederholt sich das romantische Motiv der Unendlichkeit bzw. der Unendlichkeitssehnsucht bzw. der Vereinigung mit dem Unendlichen, wie es Novalis programmatisch forderte. Die Schlusssequenz in Woody Allens „Midnight in Paris“ endet dagegen mit einer strafenden Satire, die in der historischen Perspektive stattfindet: Der Detektiv, den Inez’s Vater auf Gil Pender ansetzt, findet sich in einem endlosen Korridor des Palastes von Versailles, wo er auf den Sonnenkönig und seine Gemahlin zu treffen scheint, die seine sofortige Enthauptung durch die Wächter fordern. Die Kamera zeigt den Detektiv in panischer Flucht in der Totalen. Mit dieser Satire verabschiedet Woody Allen die historischen Dimensionen von „Midnight in Paris“[301]. Auch Allen verzichtet jedoch keineswegs auf die nostalgisch-romantischen Effekte, die das mitternächtliche Paris für Pender attraktiv machen: So trifft er nach der Trennung von Inez auf Gabrielle, die Antiquitätenverkäuferin, die seine Nostalgiesehnsucht durch den Verkauf von Cole Porter-Schallplatten befriedigt hat. Die aus dem Off ertönenden mitternächtlichen Glockenschläge leiten diese Begegnung ein, in der sich

[300] Limelight, 01:19:04 – 01:19:18
[301] Midnight in Paris, 01:24:06 – 01:24:22

zuletzt beide Protagonisten aus dem Blick der Kamera über den Pont Neuf in die Weite entfernen[302].

 [303]

6. Resümee der Resultate und Fazit

In der vorliegenden Interpretation der drei Filme Chaplins „The Circus“, „City Lights“ und „Limelight“ musste es methodisch zunächst darum gehen, die Bedeutung der Figur des Tramps bzw. des Tramp-Clown auf der Basis einführender Romantikdefinitionen zu deuten. Die romantische Konstellation, die der Tramp mit seiner Ruhelosigkeit und Ziellosigkeit verkörpert, findet sich in der Romantik in dem Wandertrieb, den typische Unruhefiguren wie Eichendorffs „Taugenichts“ zeitlich vorwegnehmen. Auch die sozial niedrige Stellung des „Taugenichts“, der als Sohn eines Müllers in die Welt hinauszieht, lassen diesen Typ als Vorläufer des sozial schlecht gestellten Tramps als angemessene Vergleichsfigur aus der romantischen Tradition erscheinen.

Die Gestalt des Tramps hatte, wie nachzuweisen war, Chaplin lange vor der Entstehungszeit seines ersten größeren Films „The Circus“ (1928)

[302] Midnight in Paris, 01:24:55 – 01:25:29
[303] Midnight in Paris, 01:24:22

konzipiert. Der Tramp als typischer Underdog verkörpert zugleich die soziale Problematik seines Standes, seine permanente Arbeitslosigkeit, seine Stellung als Outlaw gegenüber der Zivilisation, zugleich aber auch einen Freiheitsdrang, der einen gewissen sozialen Idealismus des sich nicht Vereinnahmenlassens repräsentiert. Auf der Basis der Definition von Sozialromantik war sodann in der Arbeit zu entwickeln, wie Chaplin in seinen Filmen seine ungute soziale Lage, seine Abgerissenheit als Tramp und zugleich doch seinen sozialen Idealismus, der aussichtslos erscheint, zu realisieren versucht. Dies geschieht in der Mehrheit der Filme Chaplins weitgehend in Bezug auf die Möglichkeit, sich der Weiblichkeit anzunähern. Die Illusion, die Chaplin in seinen Filmen in Bezug auf diese Problematik einsetzt, ließ sich insofern als sozialromantisch betrachten, als sie die Überwindung sozialer Gegensätze implizierte, andererseits die aus der Vergeblichkeit dieser Versuche resultierende Komik zum zentralen Thema machte. In den drei besprochenen Filmen „The Circus“ usw. wiederholt sich, was die Handlungsstruktur betrifft, die Grundkonstruktion eines Tramps bzw. eines alternden Clowns, der sich der Weiblichkeit anzunähern versucht und damit scheitert. Lediglich in „Limelight“ wird der soziale Unterschied zwischen dem Clown und der Ballerina umgekehrt, ist jedoch immer noch vorhanden, da in „Limelight“ die Ballerina gegenüber dem ehemals erfolgreichen Clown Calvero die schwache Sozialstellung einnimmt. Chaplin wiederholt jedoch auch in diesem Film, der nahezu 25 Jahre nach „The Circus“ gedreht wird, das gleiche Handlungsschema: Die Erfüllung der Beziehung zwischen dem Clown-Tramp und der Weiblichkeit erfüllt sich nicht. Der Tod ereilt den Clown, bevor eine solche mögliche Beziehung sich materialisieren kann.

In Woody Allens Filmen „Play it again, Sam“, „Annie Hall“ („Der Stadtneurotiker“) sowie „Midnight in Paris“ vollzieht sich, was die Handlungsstruktur und letztlich auch die Komik angeht, ein deutlich ähnliches Schema, wie es bei Chaplin vorliegt. Auch die Komikfiguren Allens verkörpern in den drei Filmen eine Außenseiterposition, die lediglich

bei dem Protagonisten Gil Pender, einem erfolgreichen Drehbuchschreiber in Hollywood, etwas abgemildert wird. Die Annäherungsversuche des Protagonisten an die Weiblichkeit, in deren Rahmen Allen seine Komikkonzeption entwickelt, scheitert meist wie bei Chaplin. Hier bieten sich Vergleichsmöglichkeiten, die sich als fruchtbar erwiesen. Andererseits entwickelt Allen seine Plots auf einer deutlich anderen, nämlich einer intellektual-analytischen Ebene, die mit psychoanalytischen Elementen durchsetzt ist, was die Darstellung der Beziehungen zwischen männlich und weiblich angeht.

Die Komikkonzeption bei der Regisseure speist sich aus den kuriosen und teilweise absurden Versuchen, die Weiblichkeit zu beeindrucken und für sich einzunehmen. Die Parallelen sind also deutlich, die Unterschiede der Konzeptionen des Humors und der Komik jedoch ebenso. Auch auf dieser Ebene ließ sich infolgedessen ein sinnvoller Vergleich der Konzeptionen beider Regisseure anstellen. Auf der anderen Seite ergaben auch die deutlichen Differenzen beider Komikkonzeptionen eine Vergleichsmöglichkeit: Chaplin bezieht seine komischen Elemente weitgehend aus den rührenden aber vergeblichen Versuchen, die weiblichen Charaktere für seine abgerissene Person als Tramp einzunehmen. Dies geschieht unter der romantisch-idealistischen Voraussetzung, dass der Tramp trotz seines permanenten Geldmangels zu nahezu unbegrenzter Hilfsbereitschaft gegenüber den weiblichen Charakteren in der Lage ist. Dies ist der Fall in „City Lights“. Allen analysiert dagegen seine diesbezüglichen Versuche permanent auf eine nervöse Art und Weise, sodass sie sich in der Selbstbefragung und Selbstbetrachtung auflösen, was dazu führt, dass die weiblichen Charaktere sich letztendlich von den männlichen zurückziehen. Dieses Schema hält Allen selbst noch in einem Alterswerk wie in „Midnight in Paris“ konsequent durch: Die halluzinatorische Überzeugung des Hollywood-Drehbuchschreibers Gil Pender, nachts mit den Kulturgrößen der Pariser 20er Jahre

zusammengetroffen zu sein, führt zur Auflösung der Beziehung zwischen ihm und Inez, seiner Verlobten.

Beide Regisseure, Chaplin und Allen, variieren also, was die Vergleiche ergeben, in den dargestellten Filmen, aber auch in anderen Werken, fast immer wieder das gleiche Grundschema: Die Annäherung zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit wird angestrebt, misslingt, eine dauerhafte Beziehung stellt sich nicht ein, die Komikkonzeption ergibt sich mit nahezu sämtlichen Effekten aus dieser Vergeblichkeit. Die Milieus, in denen die Filme Chaplins und Allens spielen, sind selbstverständlich von extremer Unterschiedlichkeit. Der Zirkus aus „The Circus“ ist ein extrem anderes Milieu, als es Allen in seiner Großstadtvision von Paris entwickelt. Andererseits ergeben sich sinnvolle Vergleichspunkte, da auch Chaplin sich in „Lichter der Großstadt“ wie auch in dem Film „Moderne Zeiten“ mit dem Großstadtmilieu und seinen Arbeitsbedingungen auseinandersetzt. Zugleich verwenden beide Regisseure in ihren Filmen oft „künstliche“ Umwelten, so Allen in seinem Film „Play it again, Sam“. So wie in Chaplins „The Circus“ das artistische Ambiente des Zirkus eine künstliche Umwelt bildet, so bilden in Allens Film das Kino und seine Künstlerpersonen ein nicht weniger künstliches und illusorisches Ambiente. Der Vergleich der Komikkonzeptionen bei Chaplin und Allen war auch insofern sinnvoll, als sich bei beiden Regisseuren die Entwicklung der Komik aus den relativ verzweifelten Bemühungen der männlichen Protagonisten entwickelt, die weiblichen Charaktere zu beeindrucken bzw. für sich zu gewinnen. Chaplins Tramp legt es in „The Circus“ darauf an, den Seiltänzer Rex mit seiner halsbrecherischen Akrobatik zu übertreffen und produziert in diesem Bereich seine Komikeffekte weitgehend auf Slapstick-Basis. Die analoge Struktur findet sich in „Play it again, Sam“. Der Hauptcharakter versucht hier wie Chaplins Tramp seinem Männlichkeitsideal, verkörpert durch Humphrey Bogart aus dem Film Casablanca (1942), nachzueifern. Woody Allen geht mit seiner Darstellung dieser Nachahmungsversuche deutlich weiter als Chaplin, da er analytisch und nicht romantisch arbeitet. Die

Einschaltung der Kinofigur Rick Blaines aus „Casablanca“ in die konkrete Handlungsebene des Films lässt eine Komikebene entstehen, die bei Chaplin so nicht existiert. Woody Allen bedient sich mit der Einbeziehung des Kinoidols Humphrey Bogart / Rick Blaine einer konkreten Personifizierung, die die Probleme des Hauptdarstellers in Bezug auf die weiblichen Charaktere permanent analysiert. Bei der Analyse bleibt es jedoch nicht, denn der imaginäre Humphrey Bogart im Lodenmantel tritt zusätzlich als Liebesberater auf und gibt konkrete Hinweise, was der Hauptdarsteller in bestimmten Situationen zu tun und zu lassen habe. Bis zu gewissen Graden existieren bei Allen auch Slapstick-Elemente, so in der Sequenz, in der der Hauptdarsteller einen Bourbon zu trinken versucht, wie es Blaine in „Casablanca“ permanent tut, sich dabei jedoch permanent übergibt.

Was nicht übersehen werden darf, ist allerdings, dass auch in „Play it again, Sam“ romantische Elemente der Beschwörung einer illusorischen Vergangenheit existieren. So ist die Idealfigur Bogarts zwar in ihrer macho-männlichen Auftretensweise leicht ironisiert, als Filmzitat bildet sie jedoch einen Rückgriff auf eine heroische Tradition des Kinos, die mit der Epoche des Film Noir abgeschlossen war. Das Zitat „Humphrey Bogart“ bei Allen lässt sich insofern eher als romantische Reminiszenz deuten. Die Vergleichsmomente der beiden Regisseure reduzieren sich bis zu gewissen Graden dadurch, dass Chaplins Filme „The Circus“ und „City Lights“ noch der Stummfilmära angehören, während Woody Allens Filme als „Soundies“ in jeder Hinsicht eher vom Sprachwitz der Dialoge profitieren. Andererseits findet sich Sprachwitz auch in Chaplins „Limelight“. Insofern bieten sich hier über Einstimmungsmomente, die einen Vergleich der beiden Regisseure sinnvoll erscheinen lassen. Als ein wesentliches Resultat der Vergleichsarbeit lässt sich feststellen, dass sowohl die Grundlagenstruktur der Handlungen, wie sie die beiden Regisseure vornehmen, erstaunlich viele Parallelen aufweist, wie auch die sich aus den Spannungsmomenten der Handlung ergebende Komik, die sich auf die vergebliche Annäherung im

„Battle of the Sexes“ bezieht. Woody Allen geht, was die Komikkonzeption angeht, naturgemäß deutlich radikaler vor als Chaplin, der die Begegnung zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit weitgehend auf die idealistische Romantikebene verlegt. So schenkt der Protagonist aus „Annie Hall“ seiner angebeteten Reizwäsche zu Weihnachten, um die wechselseitige sexuelle Frustration in der Beziehung zu beheben. Woody Allen kritisiert mit solchen Effekten offensichtlich die konsumorientierten Versuche, die Sexualität künstlich zu kommerzialisieren. Von solchen humoristisch-kritischen Ansätzen ist Chaplin als Sozialromantiker weit entfernt. Die Tatsache, dass die von ihm geliebte Primaballerina in „Limelight“ dem alternden Clown in die Hosentasche greift und damit in die Nähe einer sexuellen Dimension gerät, lässt Chaplin nur in der Traumsequenz Calveros zu. Zugleich wird diese Art des „pure magnetism“ (Zitat aus „Limelight“) in ein Tanz-Duo eingekleidet, sodass die sexuellen Wünsche, die im Traum Calveros ausgedrückt werden, so gut wie möglich kaschiert bleiben. In der Radikalität humoristischer „Aufklärung“ sind beide Regisseure, wie in der vorliegenden Arbeit demonstriert werden konnte, infolgedessen weit voneinander entfernt. Die sozialromantische Komikfassung, wie Chaplin sie verkörpert, ist mit der analytischen Variante, die Allen vorstellt, kaum vereinbar. Das Vergleichsmaterial lässt andererseits deutliche Fortschritte erkennen, die das Kino und seine Komik mit Woody Allens Filmen erreicht haben.

Literaturverzeichnis

Filme

The Circus, Regie: Charles Chaplin, US 1928; DVD, Der Zirkus, Warner Brothers GmbH 2003.
Play it again Sam, Regie: Herbert Ross, US 1972; DVD, Mach's noch einmal Sam, Paramount Pictures 2003.
City Lights, Regie: Charles Chaplin, US 1928; TV-Ausstrahlung, Lichter der Großstadt, arte 07.01.2010.
Annie Hall, Regie: Woody Allen, US 1977; DVD, Der Stadtneurotiker, Frankfurt/Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment 2012.
Limelight, Regie: Charles Chaplin, US 1952; DVD, Rampenlicht, Hamburg: Warner Home Video 2003.
Midnight in Paris, Regie: Woody Allen, US 2011; DVD, Midnight in Paris, Grünwald: Concorde Home Entertainment GmbH 2011.

Bücher

Koch, W.: Nachwort, in: Payne, R.: Der große Charlie, Frankfurt am Main 1979, S. 275.
Bohrer, K. H.: Die Kritik der Romantik, Frankfurt am Main 1989, S. 7ff.
Glaser, H. / Lehmann, J. / Lubos, A.: Wege der deutschen Literatur Eine geschichtliche Darstellung, Berlin 1968, S. 153; Kapitel: Die Romantik.
Bodmer, J.: Von dem Wunderbaren in der Poesie, Halle 1740.
Wilpert, G. v.: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1973, Stichwort Romantik, S. 657.
Schlegel, F.: Athenaeum-Fragment 116., in: Behler, E. et al. (Hrsg.): Friedrich Schlegel. Kritische Ausgabe 1. Abt. Bd. II, München 1983, S. 182f.
Rehm, W. (Hrsg.): Novalis; Auswahl, Hamburg 1974 – Novalis: Fragmente, S. 134.

Hobsbawm, E.: Die Banditen – Räuber als Sozialrebellen, München 2007.
Kimber, J.: The Art of Charlie Chaplin, Sheffield 2000, S. 19.
Payne, R.: Der große Charlie Eine Biographie des Clowns, Frankfurt am Main 1979, S. 17.
Giesenfeld, G.: Das wundervolle Märchen, in: Radevagen, T. (Hrsg.): Charlie Chaplin Ein Hauch von Anarchie, Berlin 1989, S. 16-23, dort S. 16.
Freud, S.: Psychologische Schriften, Bd. IV (Conditio Humana), Frankfurt am Main 1970, S. 9-221, dort S. 219.
Dick, B. F.: The Anatomy of Film, New York 1978, S. 58.
Baxter, J.: Woody Allen A Biography, 1998, S. 165.
Schischkoff, G. (Hrsg.): Philosophisches Wörterbuch, Stuttgart 1994, S. 23 – Stichwort: Analyse.
Leonard, M.: Great Movie Comedians from Charlie Chaplin to Woody Allen, New York 1982, S. 233.
Jacobs, D.: … but we need the eggs: The magic of Woody Allen, New York 1982, S. 24.
Frye, N.: Anatomy of criticism, Princeton 1973, S. 182.
Laplanche, J. / Pontalis, J. B.: Das Vokabular der Psychoanalyse, Bd. 1, Frankfurt am Main 1983, S. 325 – Stichwort „Neurose.
Freud, S.: Der Realitätsverlust bei Neurose und Psychose (1924): Freud, S.: Psychologie des Unbewussten, Bd. III (Conditio Humana), Frankfurt am Main 1975, S. 356-361, dort S. 360.
Gehring, W. D.: Woody Allen and Fantasy / Play it again, Sam, in: Silet, C. L. P.: The Films of Woody Allen Critical Essays, Lanham, Merryland, Oxford 2006, S. 89-99, dort S. 92.
Freud, A. / Grubrich-Simmitis, I.: Einleitung, in: Freud, S.: Werkausgabe in zwei Bänden, Bd. 1: Elemente der Psychoanalyse, Frankfurt am Main 1978, S. 14.
Björgman, S.: Woody über Allen, Köln 1995, S. 68 – Interview: „Mach's noch einmal, Sam" und Diane Keaton.
Robinson, D.: Chaplin. Sein Leben seine Kunst, München 1986, S. 17ff.
Blake, R. A.: Woody Allen profane and secret, Folkestone 1995, S. 67.

Lust, A. B.: From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond. Mimes Actors, Pierrots and Clowns. A Chronicle of the Many Visages of Mime in the Theatre, London 2000.
Kerr, W.: The Silent Clowns, New York 1990, S. 24ff.
Fitzgerald, S.: The Great Gatsby, Erstausgabe New York 1925.
Kummer, F.: Eines Arbeiters Weltreise, 1913, in: Radevagen, T. (Hrsg.): Charlie Chaplin …, a. a. O., S. 74-80, dort S. 80.
Spottiswoode, R. R.: A Grammar Film, Berkeley 1950, S. 27ff.
Maland, C. J.: Chaplin and American Culture, New Jersey, Princeton 1989, S. 11ff.
Lynn, K. S.: Charlie Chaplin and his Times, New York 1997, S. 337.
Dale, A. S.: Comedy is a Man in Trouble: Slapstick in American Movies, University of Minnesota Press 2000, S. 17ff.
Neake, S. / Krutnick, F.: Popular Film and Television Comedy, London 1990, S. 127.
Hickethier, K.: Lexikon der Grundbegriffe der Film- und Fernsehsprache, in: Paech, J. (Hrsg.): Film- und Fernsehsprache. Texte zur Entwicklung, Struktur und Analyse der Film- und Fernsehsprache, Frankfurt, München, Berlin 1978, S. 45-57, dort S. 47.
Kandorfer, P.: Dumonts Lehrbuch der Filmgestaltung theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde, Köln 1991, S. 268.
Hehlmann, W.: Wörterbuch der Psychologie, Stuttgart 1992 (Kröner), Stichwort Hedonie.
Ascione, L.: Dead Sharks and Dynamite Ham: The Philosophical Use of Humor in Annie Hall, in: Conard, M. T. / Skoble, A. J.: Woody Allen and Philosophy, Chicago and Lasalle 2004, S. 132-151, dort S. 137.
Cowie,P.: Annie Hall, London 1996 (British Film Institute), S. 89ff.
Krenn, G.: Philosophische Eklektik als Kunstprinzip am Beispiel des Komischen, Tragischen und Absurden im Werk von Woody Allen, Wien 1990, S. 84ff.
Lax, E.: Woody Allen Wie ernst es ist, komisch zu sein, München 1980, S. 118.

Harness, K.: The Art of Charlie Chaplin: A Film-by-Film Analysis, Jefferson 2008, S. 58.
Winter, H. G.: Der Bart des Komikers Semiotische Überlegungen zur visuellen Erscheinungsform Charlie Chaplins, in: Radevagen, T. (Hrsg.): Charlie Chaplin …, a. a. O., S. 36-41, dort S. 37.
Trahair, L.: The Comedy of Philosophy Sense and Nonsense in early Cinematic Slapstick, New York 2007, S. 188, 189.
Girgus, S. B.: The Films of Woody Allen, Cambridge 2002, S. 44, 45.
Heidegger, M.: Sein und Zeit, Tübingen 1926, S. 262, 263.
Perlmutter, R.: Woody Allen's Zelig an amrican jewish parody, in: Horton, A. (Hrsg.): Comedy / Cinema / Theory, Oxford 1991, S. 206-222.
Chaplin, C.: My autobiography, London 1964, S. 62ff.
Bergson, H.: Die schöpferische Entwicklung, Paris 1959 (Erstausgabe Paris 1907).
Galli, J.: Clown: Die Lust am Scheitern, Freiburg im Breisgau 1999, S. 72ff.
O'Mahony, M.: Picasso, München 2006, S. 283.

Fachzeitschriften
Gosselink, C. A.: Golden age myths debunked, in: psyc CRITIQUES, Bd. 56/42, 26.10.2011, S. 1-14, dort S. 4.
Porter, A.: Midnight in Paris: A moveable feast, in: Queen's Quarterly, 119/1, April 2012, S. 27-36, dort S. 34.
Maio, K.: The Lure of an Imagened Past, in: Films … (weitere Angaben fehlen).
Denby, D.: The better Life, in: The New Yorker, 23.5.2011, S. 88-90, dort S. 88.

WWW-Einträge

Unverwüstliche Sozialromantik, Deutschlandradio Kultur, 5.8.2007; http://www.dradio.de/d/kultur/sendungen/buchtipp653442, S. 1-2, dort S. 1, 24.6.2012.

Chaplin kontra Hollywood – in: Arbeiter-Zeitung, Wien, 11.12.1947, S. 4 – http://www.arbeiter-zeitung.at/cgi-bin-archiv/flash.pl?seite=19471211_A04;html=1.
Snider, E. D.: What's the Big Deal: City Lights – http://www.seattlepi.com/ae/movies/article/What-s-the-Big-Deal-City-Lights-1931-883942.php.
Allen, W.: About the production, http://www.sonyclassics.com/midnightinparis/production.html, download 24.9.2011.
Foster, R.: Chaplins „Limelight" – A critical Appreciation (including the Keaton scenes), in: http://itsrobfoster-laughterwax.blogspot.de/2009/12/chaplins-limelight-critical.html.

Fachzeitschriften

Variety, 21.6.1932, S. 1 – http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/7_v_32_4.htm.
Hall, G.: Charlie Chaplin attacks the Talkies, in: Motion Picture, Mai-Ausgabe 1929, S. 29.
„Begegnung mit Woody Allen im Manhattan Film Center", in: cinema plus, Nr. 3; IV, 1986, S. 59.
Gosselink, C. A.: Golden age myths debunked, in: psyc CRITIQUES, Bd. 56/42, 26.10.2011, S. 1-14, dort S. 4.
Porter, A.: Midnight in Paris: A moveable feast, in: Queen's Quarterly, 119/1, April 2012, S. 27-36, dort S. 34.
Maio, K.: The Lure of an Imagened Past, in: Films … (weitere Angaben fehlen).
Denby, D.: The better Life, in: The New Yorker, 23.5.2011, S. 88-90, dort S. 88.

7. Anhang

7.1 Abstract

Die vorliegende Arbeit über Charly Chaplin und Woody Allen vergleicht den sozialromantischen Typus der Komik mit den psychoanalytisch-intellektuellen Darstellungsweisen, wie sie Woody Allen in seinen Filmen überwiegend einsetzt. Die grundsätzliche Zielstellung der Arbeit besteht darin, herauszuarbeiten, wie sich aus den sozialromantischen Komikideen Chaplins im Vergleich mit der neurotischen Intellektualität des Komiktypus bei Allen die Verschiedenartigkeit und Variabilität der konkreten Umsetzung in eine Kinofassung ergibt. Am Beispiel der Filme Chaplins „The Circus“, „City Lights“ und „Limelight“ wird die sozialromantische Ideengrundlage der Drehbücher Chaplins und ihrer kineastischen Umsetzung untersucht: Bei Chaplin findet sich die sozialromantische Typologie des Tramps bzw. des alternden Clowns, der ohne Aussicht auf Belohnung den Protagonistinnen des Filmgeschehens großherzig zur Seite steht. Woody Allens Filme bauen dagegen den intellektuellen, neurotisch geprägten Stadtmenschen auf, der seine Gefühle und sein Versagen permanent analysiert. Während Chaplin die Komiktypologie seiner Helden in die Hilfsaktionen für das weibliche Filmpersonal integriert, setzt Allen seine Protagonisten der permanenten Selbstbefragung aus, was sich in solchen Filmen wie „Mach`s noch einmal, Sam“ in konkrete Komik umsetzt: Ein Double des Helden aus „Casablanca“ spielt den Lehrmeister für den ungeschickt-komischen Protagonisten, der gegenüber der Weiblichkeit vergeblich eine männliche Heldenrolle einzunehmen versucht.
Die vorliegende Arbeit unternimmt es, die beiden verschiedenartigen Komiktypen, die dennoch eine Reihe von Elementen gemeinsam haben, systematisch vergleichend zu analysieren. Dabei wird auch auf technische Details wie den von Allen in seinen Filmen verwendeten Split Screen eingegangen, um die Verschiedenartigkeit, zugleich aber auch die parallelen

Elemente in den Komiktypologien Chaplins und Allens darstellen zu können. Weiter achtet die Arbeit auf die kritischen Elemente, die den chaplinesken Tramp trotz seiner sozialromantischen Hintergrundbedeutung grundsätzlich auszeichnet. So wie der Tramp bei Chaplin sich für eine mechanisierte Arbeitswelt, wie sie in „Modern Times“ dargestellt wird, als nicht verwendbar erweist und damit den Mechanismus dieser Arbeitswelt zugleich bloßstellt, so ist der neurotische Intellektuelle bei Allen den Anforderungen der bürgerlichen Integration nicht gewachsen. Solche Parallelen des Versagens der Helden gegenüber sozialen Anforderungen untersucht die Arbeit auch unter dem Aspekt der filmsprachlichen Komik: Wo in Chaplins „City Lights“ das Glas des Schaufensters den ewigen Tramp von der zarten Welt des Blumenmädchens trennt und auf diese Weise Komik erzeugt, so verwendet Allen in „Annie Hall“ Rotlichtglühbirnen im privaten Schlafzimmer des Paares, um die erotische Frustration des Protagonisten zu konstellieren. Die vorliegende Arbeit stellt also einerseits die deutlichen Kontraste der Komiktypologien von Chaplin und Allen dar, weist andererseits jedoch auch auf die hintergründigen Gemeinsamkeiten hin, die den Regiekonzeptionen beider Künstler für die Umsetzung ihrer Komikideen zugrunde liegen.

7.2 Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name	Heikel Ben Bouzid
Geburtsdatum	28. April, 1981 in Mainz, Deutschland
Nationalität	Deutsch

Ausbildung

Seit 10/2006	Universität Wien, Österreich Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
10/2001 - 10/2006	Johannes Gutenberg Universität Mainz, Studium der Rechtswissenschaft
07/1994 - 03/2001	Integrierte Gesamtschule Kurt Schuhmacher, Ingelheim, Deutschland

Berufliche Tätigkeiten

Seit 06/2013	Konzeption, Produktion und Regie „Der Wandel kommt“
01/2011 – 03/2013	Konzeption, Produktion und Regie „Hello Democracy“
08/2010 – 10/2010	Freibeuter Film, Vienna, Austria
06/2010 – 08/2010	Wiener Klappe – Filmproduction, Vienna, Austria 03/2010 – 05/2010 Pi5 Advertising, Vienna, Austria

01/2010 – 03/2010	Freibeuter Film, Vienna, Austria
04/2009–10/2009	adidas Global Brand Communication Men´s Training Herzogenaurach, Deutschland Praktikum - Projects: - Konzeptentwicklung - Kampagnenentwicklung