



HAL
open science

„Lachbomben’ - Ungleichzeitigkeit von Krieg und Burleske?“

Matthias Steinle

► **To cite this version:**

Matthias Steinle. „Lachbomben’ - Ungleichzeitigkeit von Krieg und Burleske?“. „All Quiet on the Genre Front?“ Zur Theorie und Praxis des Kriegsfilms, Schüren, pp.155-183, 2006, 978-3-89472-482-5. hal-03494505

HAL Id: hal-03494505

<https://hal.science/hal-03494505>

Submitted on 19 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Matthias Steinle

„Lachbomben“ – Ungleichzeitigkeit von Krieg und Burleske?

Chaplin, Sennett, Langdon, Keaton, Laurel & Hardy und die Marx-Brothers im Krieg

„Nicht immer war es möglich, diesen Krieg ernst zu nehmen. Vor allem konnte ich nicht verstehen, warum wir, die Franzosen und die Engländer gegen die Deutschen und die Österreicher kämpften.“ (Buster Keatons Erinnerung als Soldat an den Ersten Weltkrieg)¹

Krieg und Komik

Betrachtungen zum Verhältnis von Krieg und Komik wenden sich dem Thema zumeist unter der Frage nach der Unvereinbarkeit von der Katastrophe Krieg und dessen Repräsentation im Modus des Komischen zu.² Im Bereich des Films geraten dabei hauptsächlich der Zweite Weltkrieg mit zeitgenössischen Klassikern wie *The Great Dictator* (*Der große Diktator*, 1940) und *To Be or Not To Be* (*Sein oder nicht sein*, 1942) oder populäre Nachkriegsproduktionen wie *La grande vadrouille* (*Die große Sause*, 1966), *The Producers* (*Frühling für Hitler*, 1968), *Which Way to the Front?* (*Wo bitte geht's zur Front?*, 1970) und *Catch-22* (*Catch 22 – der böse Trick*, 1970) in den Blick. Am Ende des „Zeitalters der Extreme“ (Eric Hobsbawm) ist auch die Judenvernichtung ein mögliches Thema der Komödie geworden, wobei sowohl *La vita è bella* (*Das Leben ist schön*, 1997) als auch *Train de vie* (*Zug des Lebens*, 1998) bewusst auf burlesk-groteske Stilmittel rekurrieren. *Lachen über Hitler* und den Nationalsozialismus wird als *Streit über Kunst und Moral* unter der Frage: „Darf man darüber lachen?“ diskutiert.³ Darüber hinaus werden noch der Koreakrieg als Folie für den Vietnamkrieg dank *M*A*S*H* (1970, TV-Serie 1972-1983) und ansatzweise der erste Golf-Krieg mit *Three Kings* (1999) wahrgenommen, führen aber wie Komödien generell in Kompendien und Genredarstellungen zum Kriegsfilm bestenfalls eine Randexistenz.⁴ Die frühe Filmgeschichte bleibt dabei ebenso unterbelichtet wie der Erste Weltkrieg, dem eine komische Behandlung erst mit Mario Monicellis *La Grande Guerra* (*Man nannte es den großen Krieg*, 1959) und Richard Attenboroughs *Oh! What a Lovely War* (1969) zugespro-

1 Keaton 1986, 115.

2 Vgl. Schulz 2006.

3 Frölich 2003. TV-Dokumentation: *Lachen über Hitler. Ein Streit über Kunst und Moral* von Nathan Jariv (ZDF: 25.5.1988).

4 Selbst in Filmografien zum Ersten Weltkrieg sucht man die meisten Filme vergebens, auch wenn diese nach Genres und thematisch gegliedert sind wie bei Herman 1997.

chen wird.⁵ Freunden des britischen Humors mögen noch zahlreiche Sketche aus *Monty Python's Flying Circus* (1969-1974) oder Rowan Atkinsons *Blackadder Goes Forth* (*The Black Adder – An der Westfront 1917*, 1989) bekannt sein.

Doch bereits in klassischen Slapstick-Komödien wurde das Thema aufgegriffen. Mit diesen möchte ich nicht nur vor dem *Großen Diktator* ansetzen, sondern auch die Perspektive einmal umdrehen. Anstatt von einem generellen Widerspruch auszugehen, sei auf Parallelen zwischen Krieg und Burleske verwiesen: ein prinzipiell chaotischer Charakter, die Entwicklung einer Eigendynamik mit nicht kalkulierbaren Folgen, Kontrollverlust der vermeintlichen Akteure, maximale Zerstörung der Umwelt und Deformation/Destruktion des menschlichen Körpers⁶, Verselbständigung der Dingwelt und Maschinisierung des Lebendigen – Eigenschaften, die sowohl auf den Krieg wie auf Slapstick-Filme zutreffen.

Diese Ambivalenz spiegelt sich auch im Begriff ‚Lachbomben‘ wider. Dieser geistert nicht nur durch die Literatur zum Slapstick und dient einer Publikation sogar als Titel für die nostalgische Erinnerung an „Die großen Filmkomiker“.⁷ ‚Lachbomben‘ verweist auch auf die Kommunikation zwischen Film und Publikum, charakterisiert durch die notorische Unberechenbarkeit des Lachens, in das wir ausbrechen oder das gewaltsam aus uns herausplatzen kann.⁸ Den physiologischen Aspekt des Lachens hat Klaus Kreimeier dementsprechend als „Ekstase oder eine Katastrophe unseres Körpers“ beschrieben, eine zuweilen extremistische, ja terroristische Veranstaltung.⁹

Hat die Burleske bei den – auf den ersten Blick verführerischen – Analogien eine Kernkompetenz in der medialen Repräsentation des Krieges? Dafür spricht die zentrale These von Gerhard Paul, wonach die modernen Bildmedien versuchen, „das katastrophisch antizivilisatorische Ereignis des Krieges zu einem zivilisatorischen Akt umzuformen, ihm eine Ordnungsstruktur zu verpassen, die dieser per se nicht besitzt“, so dass „die medial generierten Bilder des Krieges zur immer wieder neuen Illusion seiner Plan- und Kalkulierbarkeit“ beitragen.¹⁰ Programmatisch betreibt die Burleske das Gegenteil, indem sie eine „als einheitlich unterstellte Welt zerstückelt“ und die Autorität des Staates und seiner Vertreter ebenso wie die Autorität konventioneller Narration und Repräsentation lustvoll unterläuft und hintertreibt.¹¹ Ist dementsprechend die an der Errettung des Burlesken arbeitende Slapstick-Komödie nicht nur der mögliche Anti-Kriegsfilm jenseits der Aporie, dem Kritisierten durch die Darstellung Struktur und Realität zu verleihen, sondern auch der eigentliche Kriegsfilm?¹²

Oder greift nicht auch eine Apologie der Burleske zu kurz? Bei aller narrativen und gestalterischen Freiheit ist auch diese durch Genre-Grenzen und Wahrnehmungskonventionen gerahmt. Genre-konstitutiv ist das Lachen des Publikums. Grundlage dafür

5 Es handele sich um „[...] burlesque stories, which, for the first time, made fun of the conflict.“ Sorlin 1999, 23.

6 Bereits Méliès löst Gestalten buchstäblich in Rauch auf und amüsiert sich bspw., seinen Kopf aufzupumpen und platzen zu lassen wie in *L'homme à la tête de caoutchouc* (*Der Mann mit dem Gummikopf*, 1901). Vgl. Michaud 2004, 61f.

7 Giesen 1991.

8 Visarius 1997, 10.

9 Kreimeier 1997, 32.

10 Paul 2004, 11.

11 Brandlmeier 1983, 20.

12 Siehe den Artikel von Burkhard Röwekamp im Band.

ist die „zeitweilige Anästhesie des Herzens“, wie Bergson jene notwendige „Gefühllosigkeit“ nennt, um über das Leid anderer lachen zu können.¹³ Das Komische wende sich an den „reinen Intellekt“, das Lachen vertrage „sich nicht mit Gemütsbewegung“.¹⁴ Billy Wilder hat diese Grenzen folgendermaßen auf den Punkt gebracht: „[E]in Mann, der die Straße langläuft, hinfällt und wieder aufsteht ist komisch. Einer der hinfällt und nicht mehr aufsteht, ist nicht mehr komisch. Das ist ein tragischer Fall.“¹⁵ Wilders treffende Definition verweist auf ein zentrales Tabu der Burleske in der Kombination von Krieg und Komik, das auf den menschlichen Körper und dessen Wahrnehmung zielt: Eine realistische Darstellung von Schmerz oder Tod ist mit dem Genversprechen nicht vereinbar: „Despite all the violence, the chases, the slug-gings, the caddishness, the deformities, the shootings, and all the improbable violation of natural laws – nobody is hurt, no one continues to suffer, no one goes hungry, no one cries, and no one ever dies.“¹⁶ Wie geht der Slapstick mit dem Widerspruch um, unverwüsthche Körper von comichafter Regenerationsfähigkeit mit einem Ereignis zu konfrontieren, das auf die reale Zerstörung von Leben zielt?

Fragmentarischer Rückblick

Bereits 1897 bot Méliès den Film *Corvée de quartier accidenté* als „scène militaire comique“ an.¹⁷ Eine komische Behandlung des Krieges selbst ist allerdings im frühen Kino nicht ausfindig zu machen. Was sich heute noch finden lässt sind anekdotisch-heitere Darstellungen des Militärischen, wie sie dann genrekonstitutiv für den Militärschwank geworden sind. Im Militärschwank wird generell die eigentliche Funktion des Militärs, ganz banal Kriegführen und Töten, nicht thematisiert und das Soldatendasein als lustiges Kasernenleben mit amourösen Abenteuern romantisiert. Mit Blick auf den deutschen Militärschwank hat Knut Hickethier das Militärische als den „schwarzen Bodensatz des Kinos“ beschrieben, was auf „die Dominanz des militärischen Geistes, des alltäglichen Befehlstons und Gehorsams, der Uniformen und des Kasernenhofdrills im normalen Leben“ zielt.¹⁸ Aber auch in anderen nationalen Kinematografien sind Filme, die militärische Abenteuerromantik und Männerbilder ironisch-subversiv brechen, wie beispielsweise Ernst Lubitschs *Die Bergkatze* (1921) oder Jean Renoirs *Tire-au-flanc (Drückeberger)*, 1928) die Ausnahme.¹⁹

Komische Darstellungen in Kriegszeiten galten unter den Vorzeichen der Verunglimpfung zumeist dem Gegner. Im Ersten Weltkrieg verbreiteten vor allem russische²⁰, französische²¹ und US-amerikanische Filme „Hate-the-Hun propaganda“²², die die Deut-

13 Bergson 1948, 8f.

14 Ebd., 77.

15 Zit. nach Marschall 1999, 756.

16 Sufrin 1956, 22. Vgl. Mast 1979, 50.

17 Filmografie in Malthête 1996.

18 Hickethier/Bier 2000, 71.

19 Vgl. die französischen „vaudevilles militaires“, die vor allem in den 1930er Jahren populär waren. Moine 2002, 143f.

20 Gheorghiu-Cernat 1983, 85f.; Youngblood 1999, 174.

21 Daniel 1972, 37ff.

schen als barbarische Hunnen mit Pickelhaube anprangerte. Dieser Gräuelpropaganda zufolge zogen die wilhelminischen Truppen heimtückisch mordend, belgische Nonnen vergewaltigend und Babys aus dem Fenster werfend durch die besetzten Länder.²³ Groteske Elemente und komische Effekte dienten dazu, den Gegner zu diffamieren und der Lächerlichkeit preiszugeben. Die britische staatliche Filmpropaganda enthielt sich solcher Feindbilder.²⁴ Ebenso die deutsche, wobei „feldgraue Humoresken“ wie *Ulanenstreiche* (1914), *Ein Unteroffizier und zwei Mann* (1914) sowie *Wir Barbaren* (1915) explizit Klischees der gegnerischen Gräuelpropaganda aufgriffen, um „in satirischer oder ‚heiterer Form‘ die dort gezeigte Brutalität der deutschen Soldaten als Vorurteil und Lüge zu entlarven.“²⁵ Pathetisch-heroische Dramen dominierten die nationalen Filmproduktionen. Allerdings spielten die Leinwandkomiker in den romanischen Ländern auch mit dem und im Krieg: In Italien beispielsweise André Deeds in *Cretinetti e le aeromobili nemiche* (*Cretinetti and the Enemy Planes*, 1915) oder Raymond Frau als Kri Kri in *Kri Kri contro I gas asfissianti* (*Kri Kri against the Poison Gas*, 1916).²⁶ In Frankreich inszenierte Louis Feuillade Ende 1914 den jungen René-Georges Poyen in der Lausbubenfigur des Bout-de-Zan, der sich zum Militär melden will (*Bout-de-Zan veut s'engager*), als Krankenpfleger arbeitet (*Bout-de-Zan infirmier*), in den Krieg zieht (*Bout-de-Zan s'en va-t-en guerre*) und dort weitere Abenteuer besteht (*Bout-de-Zan et l'espion*, sowie 1915: *Bout-de-Zan et l'embusqué*, *Bout-de-Zan et le poilu*).²⁷ Max Linder kämpfte zunächst als Soldat und nach mehrfacher Verwundung an der Propagandafont weiter: auf Tourneen sowie im Film *Max et l'espion* (1917) gegen einen feindlichen Spion.²⁸

Shoulder Arms (1918): Chaplins Modell für den Grabenkrieg

Charles Chaplins Haltung zum Krieg war widersprüchlicher als die seines ‚Professors/Lehrers‘, so seine berühmte Widmung an Max Linder. Einerseits litt er unter der ‚Religion des Krieges‘ und der bellizistischen ‚Hysterie‘ in den Vereinigten Staaten, die er rückblickend in seiner Autobiografie anprangert, andererseits beteiligte er sich aktiv an der offiziellen Propaganda.²⁹ Dieser Widerspruch hat sich auch in *Shoulder Arms* (*Gewehr über*, 1918) eingeschrieben, der nicht nur unter der Fragestellung Krieg und Komik ein Schlüsselfilm ist, sondern darüber hinaus Grundlagen der Narration und der *mise-en-scène* für Filme über den Ersten Weltkrieg generell entwickelt hat.

Weil der Brite Chaplin sich nicht freiwillig melden wollte, wurde bereits 1914 der Vorwurf des Drückebergers laut und mit dem Kriegseintritt der USA 1916 setzte sogar

22 DeBauche 1997, 36; DeBauche 1999, 140f. Zum Krieg in Nachkriegskomödien ebd., 153f. Siehe auch die vom SDR produzierte Dokumentation *Der Deutsche als Hunne. Hollywoods Feindbild im Ersten Weltkrieg* (1995) von Hans Beller.

23 Zur Realität der Vorwürfe siehe die detaillierte Studie von Horne/Kramer 2004.

24 Reeves 1999, 32ff.

25 Korte 1994, 311.

26 Auch *Farulli si arrulo* (*Farulli Enlists*, 1916). Vitelleschi 1999, 163ff.

27 Daniel 1972, 43; Inhaltsangaben in Lacassin 1995, 178, 181ff.

28 Daniel 1972, 49; Gheorghiu-Cernat 1983, 78.

29 Chaplin 1977, 221, 227.

eine politisch motivierte Kampagne gegen ihn ein. Um dies zu konterkarieren unterstützte Chaplin die britischen Kriegsanstrengungen finanziell. Auch ließ er in einer Presseerklärung im Juni 1917 verlauten, dass er vom Rekrutierungsbüro wegen Untergewicht wieder nach Hause geschickt worden sei. Vor allem aber war er an der Heimatfront aktiv, indem er an Kampagnen zur Unterzeichnung von Kriegsanleihen mitwirkte³⁰: Auf einer Liberty-Bond-Tournee im April 1918 mit Douglas Fairbanks, Mary Pickford und Rob Wagner erklärte Chaplin bei einer Ansprache in New York: „In dieser Minute sind die Deutschen in der stärkeren Position, und wir müssen die Dollars zusammenkriegeln. Das Geld muß unbedingt rüber, damit wir diesen alten Teufel von einem Kaiser aus Frankreich vertreiben können!“³¹ Im Mai drehte Chaplin *The Bond*, einen zehnminütigen Werbefilm für Kriegsanleihen, den er der Regierung kostenlos zur Verfügung stellte. Dieser „seltsame kleine Film“ mit „proto-expressionistische[m] Anstrich“ endet mit Charlie, der den Kaiser von hinten mit einem überdimensionierten Hammer außer Gefecht setzt (Abb. 1-3).³² Für *The Bond* nutzte Chaplin u. a. die Kostüme aus *Camouflage*, wie der Arbeitstitel zu *Shoulder Arms* lautete, dessen Dreh er Anfang Mai 1918 begonnen hatte.



Abb. 1-3

„De Mille sagte: ‚Es ist gefährlich, sich in dieser Zeit über den Krieg lustig zu machen.‘ Gefährlich oder nicht, ich fand den Gedanken aufregend.“³³ Trotz der Warnung von Freunden drehte Chaplin eine Komödie im Krieg über den Krieg, die zwei Wochen vor Unterzeichnung des Waffenstillstands in New York anlief.³⁴ *Shoulder Arms* wurde einer der erfolgreichsten Filme Chaplins und war in mehrfacher Hinsicht stilbildend: Dies betrifft vor allem die narrative Struktur, die zentrale Stationen markiert: Gezeigt wird der Weg vom Ausbildungslager in den Kriegsalltag, der Kampfeinsatz im Graben, die Bewährungsprobe im Niemandsland, der Kontakt mit der lokalen Bevölkerung bis hin zum gefeierten Kriegsende.³⁵ Die Rahmenhandlung, die die Fronterlebnisse als Traum eines einfachen Rekruten markiert, rechtfertigt die Wunschfantasie ebenso wie das Heldentum des komischen Anti-Helden, der den Kaiser gefangen nimmt. *Shoulder Arms* präsentiert eine Reihe von Themen mit spezifischen Darstellungsformen, die

30 Maland 1989, 35f.; DeBauche 1997, 155f.

31 Zit. nach Robinson 1989, 285.

32 Ebd., 292.

33 Chaplin 1977, 221.

34 Hintergründe zur Aufführung und Werbung für den Film in den letzten Kriegstagen in DeBauche 1997, 148ff.

35 Die ursprüngliche Struktur sah drei Akte vor, beginnend mit einer Szene im Zivilleben, wobei die Ehe mit einem Hausdrachen das – nicht gerade patriotische – Motiv für die Meldung zur Front ist. Vgl. Robinson 1989, 289. Eine Sequenzgrafik findet sich in Korte 1994, 316.

sich im Folgenden zu Genrebausteinen des (Anti-)Kriegsfilms verfestigt haben: den militärischen Drill der Ausbildung, die unmenschlichen Lebensbedingungen im Krieg speziell im Schützengraben (Ungeziefer, schlechtes Essen, Heimweh, Scharfschützen, Schlamm, Überschwemmung), Post aus der Heimat, den unfreiwilligen Einsatz für ein Himmelfahrtskommando, den ‚guten‘ Geheimagenten hinter den feindlichen Linien, die heimtückisch-primitiven Feinde, die Lovestory mit der schönen Einheimischen, Sieg gegen die Überzahl dank List usw.

Dass der Film so breit anschlussfähig ist, liegt an der Kombination aus realistischen und absurd bis surrealistischen Elementen bei gleichzeitig humanistischem Pathos. Der Realismus von Chaplins Grabenrepräsentation wurde von ihm selbst betont, als er den Film nach mehr als 50 Jahren neu herausbrachte und diesem dokumentarische Bilder voranstellte, um die authentische Qualität der Kulissen vorzuführen.³⁶ Weniger authentisch ist die Darstellung der Deutschen, die den Feindbildern alliierter ‚Hunnenfilme‘ entsprechen: Einerseits die hünenhaften, vollbärtigen und leicht tumben Soldaten mit Pickelhaube (die im Grabenkrieg längst der weniger auffällige Stahlhelm abgelöst hatte), die von Charlie gefangen genommen werden – auf die Frage, wie Charlie 13 Gegner alleine überwinden konnte, antwortet er: „I surrounded them.“ – und sich von seiner Verkleidung wahlweise als Baum oder deutscher Chauffeur hinters Licht führen lassen. Andererseits die Offiziere: der eine klein und gemein, wie der Führer der gefangenen genommenen Gruppe, der andere lüstern und auf die Vergewaltigung des Mädchens aus (Abb. 4). Und nicht zuletzt der naive Kaiser, der sich so einfach entführen lässt (Abb. 5). Dabei sind die Figuren so überzeichnet, dass die Grenze zwischen Klischee und der Karikatur des Klischees schwer zu bestimmen ist³⁷ – wovon entscheidend die Wahrnehmung als Kriegs- oder Antikriegsfilm abhängt. Die eingangs erwähnte widersprüchliche Haltung Chaplins zum Ersten Weltkrieg findet in dem Nebeneinander zwischen Antikriegspathos und kriegs-kompatiblen Feindbildern ihren Ausdruck. Diese Polyvalenz, die im Werk – bewusst oder unbewusst – angelegt ist, zeigt sich auch darin, dass im Zweiten Weltkrieg die US-Army um Kopien von *Shoulder Arms* nachsuchte. „Chaplin war sehr erfreut, daß man sich von diesem fünfundzwanzig Jahre alten Film immer noch einen Wert für die Kampfmoral ver-



Abb. 4



Abb. 5

36 Robinson 1989, 291.

37 Helmut Korte sieht in der „maßlosen Übersteigerung eine satirische Umkehrung der offiziellen ‚Hunnenfilme‘“. Korte 1994, 320.

sprach“.³⁸ In der Weimarer Republik blieb *Shoulder Arms* verboten und in der Bundesrepublik wurde er erst Anfang der 1970er Jahre gezeigt.³⁹ Ein deutscher Pädagoge merkte dazu – noch 1984! – an: „Und außerdem finden sich in ‚Gewehr über‘ einige Szenen, in denen die Deutschen wirklich nicht gut wegkommen und so beim Publikum lächerlich gemacht werden.“⁴⁰

Neben den Feindbildern, die Chaplin ironisch bricht und/oder affirmativ bedient, steht das Motiv des ‚kleinen Mannes‘, der zum Opfer der Mächtigen wird. Deutlich zeigt dies die Szene mit dem ‚Gartenzweig-Offizier‘, der nach der Gefangennahme die von Charlie angebotene Zigarette nur annimmt, um sie verächtlich wegzuerwerfen, worauf Charlie ihn zur Freude der deutschen Soldaten übers Knie legt.⁴¹ Damit etablierte Chaplin einen diskursiven Topos des Anti-Kriegsfilms: Über die Schützengräben hinweg herrscht Mitgefühl unter den einfachen Soldaten, die dem Geschehen und der Willkür ihrer Vorgesetzten hilflos ausgeliefert sind. So war es dann möglich, dass Milestone in *All Quiet on the Western Front* (*Im Westen nichts Neues*, 1930) Deutsche, obwohl laut Versailler Vertrag die ‚Schuldigen‘ des Krieges, als universelle Opfer zum Sinnbild des Anti-Kriegsfilms erheben konnte. Und die Figur des Landsers als Opfer der Nazis war auch nach dem zweiten Weltkrieg in Deutschland perfekt anschlussfähig, so wie das Motiv des guten Krieges mit schlechten Führern die zeitlos reaktionäre Seite des Kriegsfilm-Genres bildet.

In der Szene, die ein Zwischentitel mit „Two of a kind“ ankündigt, sieht man Charlie, wie er das gegnerische Gewehrfeuer zum Weinöffnen und Zigaretteanzünden nutzt, um dann umgeben von Explosionen ungestört zu essen. Chaplin verwendet hier die Methode burlesker Funktionsverkehrung, um damit Herr einer fremdbestimmten Situation zu werden. Was in dieser Szene das Potential des Slapstick kreativ nutzt, ist zum Klischee des coolen Kriegers geronnen, wie ihn beispielsweise Humphrey Bogart in der Eingangssequenz von *The Roaring Twenties* (*Die wilden Zwanziger*, 1939) gibt, in der er als Soldat Zigarette rauchend und Sprüche klopfend im Bombentrichter den Kugelhagel über sich ergehen lässt.

Was *Shoulder Arms* einen reflexiven Charakter verleiht, ist das Vorführen von Wahrnehmungsdispositiven des modernen Krieges, der vor allem durch den Verlust jeglicher (vor allem visueller) Erkenntnismöglichkeit charakterisiert ist: Gerade der Grabenkrieg entzog sich der filmischen Abbildbarkeit und Chaplin geht soweit, die Szenerie vollkommen in Staubwolken explodierender Granaten zu hüllen (Abb. 6), so dass der Zuschauer ähnlich den Protagonisten nichts mehr erkennen kann. Dementsprechend ist es unmöglich, einen Überblick zu gewinnen und der Film gewährt auch keinen Blick aus dem Graben heraus – eine Perspektive vom Feldherrenhügel ist nicht mehr möglich.⁴² Der Angriff wird elliptisch gezeigt, was zwischen dem Sturm aus dem eigenen und dem eroberten

38 Robinson 1989, 599.

39 Korte 1994, 320.

40 Baier 1984, 99.

41 Dabei handelt es sich um ein Argument der Kriegspropaganda auf beiden Seiten: So zeigt sowohl der britische Film *Battle of the Somme* (1916) wie auch die deutsche Antwort auf diesen *Bei unseren Helden an der Somme* (1917) Soldaten, die den Gefangenen Zigaretten reichen. „Die Botschaft war und ist eindeutig: Sobald der Kampf zu Ende ist, ist auch die Feindschaft vorüber.“ Brandt 2001, 271.

42 Köppen 2005.

deutschen Graben passiert, bleibt ausgeblendet. Das entspricht der Wahrnehmung zeitgenössischer Kameramänner an der Front, weswegen auf nachgestellte Bilder zurückgegriffen werden musste, wollte man Kampfszenen zeigen. Um überhaupt einen Blick auf das Schlachtfeld werfen zu können, benötigt Charlie als technische Sehhilfe eine Art Periskop (Abb. 7), um dann via Zielfernrohr auf Distanz zu töten (Abb. 8). Auch hier wird das Resultat nur durch seine Treffer markierenden Kreidestriche angedeutet, der Tod bleibt den Genrekonventionen gemäß ausgeblendet.



Abb. 6-8

Nicht wahrnehmbar zu sein ist von vitaler Bedeutung, wie auch die Sequenz hinter den deutschen Linien verdeutlicht: In seiner Tarnung als Baum bleibt Charlie für die Deutschen unsichtbar bzw. als er sich dann zu erkennen geben muss und flieht, erkennt der ihn im Wäldchen verfolgende Deutsche sprichwörtlich den Wald vor lauter Bäumen nicht. Verlust des Überblicks, technische Wahrnehmungshilfen, Camouflage – Paul Virilio hätte auch *Shoulder Arms* als Beleg für seine These heranziehen können, dass im Ersten Weltkrieg als erstem „mediatisierte[n] Krieg der Geschichte“, die Realität der Kriegslandschaft kinematisch und der Gegner unsichtbar geworden ist.⁴³

***Yankee Doodle in Berlin* (1918): Sennetts patriotischer Knallfrosch**

In der Endphase des Krieges 1918 drehte F. Richard Jones für Mack Sennett mit dessen Truppe (u. a. Marie Prevost, Ben Turpin, Ford Sterling, Edgar Kennedy, Chester Conklin) *Yankee Doodle in Berlin*. Wahrscheinlich scheute Sennett die Gleichzeitigkeit von Krieg und Burleske, so dass der Film erst Anfang 1919 in die Kinos kam.⁴⁴ Die Tatsache, dass der Stoff nicht im Format eines *two-reelers* verarbeitet wurde, sondern als *five-reeler* von 58 Minuten Länge, spricht für das Potential, das der *King of Comedy*⁴⁵ dem Projekt zumaß. *Yankee Doodle in Berlin* erregte allerdings keine große Aufmerksamkeit und findet auch in Sennetts Autobiografie keine und in der Literatur bestenfalls nur cursorische Erwähnung, was angesichts des Themas und Sennetts filmhistorischer Bedeutung überrascht.⁴⁶

43 Virilio 1989, 156f.

44 Anlaufdatum: 20.3.1919. Sherk 1998, 225.

45 Sennett 2000, 135. Zur Rolle Sennetts vgl. Mast 1979, 45.

46 Von einer gut aufgenommen Vorführung berichtet die Zeitschrift *Variety* (14.3.1919), in: < www.silentsaregolden.com > (17.1.2006). Vgl. Sennett 2000; Luvish 2003, 190. Längere Ausschnitte des Films finden sich in den Dokumentationen *The Moving Picture Boys in the Great War* (1975) von Larry Ward und *Der Deutsche als Hunne* (1995) von Hans Beller.

Die Story klingt krude – und der Film ist es umso mehr: Die Amerikaner schicken einen Spion nach Deutschland, der die Kriegspläne auskundschaften soll. Dabei handelt es sich um Captain Bob, gespielt von Bothwell Browne, seinerzeit ein bekannter Frauendarsteller. Bobs Plan ist es, sich in Frauenkleidern in den Kaiserpalast einzuschleichen und die gegnerischen Pläne herauszufinden. Der Husar(inn)enstreich gelingt – nebenbei befreit der amerikanische Held eine versklavte junge Belgierin –, so dass die USA am Ende auf dem Schlachtfeld einen glorreichen Sieg erringen können.

Die Handlungselemente sind dem Genre des Spionagefilms entlehnt, das im Ersten Weltkrieg bei allen beteiligten Staaten Konjunktur hatte. Sennett bedient dabei sämtliche Klischees des Deutschen als Hunnen: Der leicht dümmliche Kaiser mit adlerbesetzter Pickelhaube schummelt beim Cricket (Abb. 9), seine matronenhafte Ehefrau leert riesige Bierhumpen zum „five o'clock Bier“ (Zwischentitel, Abb. 10), der Kronprinz ist ein schwächling-hinterhältiger Kerl und streitet sich mit „Hindy“ Hindenburg und seinem Vater um die schöne Unbekannte, in der natürlich keiner den verkleideten Spion ahnt. Das omnipräsente Eiserne Kreuz ist überdimensional groß, wird inflationär verliehen und zwischendurch sogar von einem Bauchladenverkäufer angeboten – allerdings nur zweiter Klasse (Abb. 11).



Abb. 9-11



Die deutschen Soldaten sind einfältig und/oder feige und/oder brutal und/oder hinterhältig, peitschen wehrlose Frauen aus, wenn sie sich nicht gerade notgeil auf diese stürzen, und die Offiziere vereinigen als ordenüberladene Hampelmänner sämtliche Stereotype (Abb. 12-14).



Abb. 12-14

Den Großteil des Films machen die Karikaturen der Hohenzollern und des Oberkommandos der Wehrmacht aus. Zumeist prügeln sie sich in bester Slapstick-Tradition untereinander, wobei schon mal der Kronprinz die Kaiserin festhält, damit der Kaiser ihr mit einem Faustschlag ins Gesicht beweisen kann, wer der Herr im Hause ist – meist flieht er aber vor der sämtliches Mobiliar zerstörenden Matrone. Szenen wie diese ver-

weisen auf das verstörende Potential der Burleske, die austestet, wie weit sie zu weit gehen kann. Auf dem Exzess gründen einige komisch-abstruse Bilder im bewussten Anschluss an die nicht-sinnhafte Struktur der Slapstick-Filme vorheriger Jahre.⁴⁷ So werden zwar sämtliche Feindbilder bedient, aber es stellt sich ähnlich wie bei Chaplin die Frage, inwieweit diese überzeichneten Karikaturen als Feindbilder taugen.

Im Gegensatz aber zu Chaplin sind Komik und Lächerlichkeit einseitig verteilt: Den tumben Deutschen stehen die wackeren Alliierten gegenüber: allen voran der mutig-listige Held Bob mit seinem furchtlosen Helfer, die auf deutsche Hiebe zurückschlagende Belgierin (Zwischentitel: „The spirit of Belgium“) und nicht zuletzt der gefangene irische Soldat, der respektlos die Deutschen beleidigt und sich in die Reichskriegsflagge schnäuzt. Es ist diese manichäische Gegenüberstellung von positiven und negativen Klischees, die der burlesken Subversion die Spitze nimmt. Gibt es bei Chaplin eine zivile Eigenlogik, die sich gegen das Militärische sperrt sowie einen humanistischen Diskurs, der auch die stereotyp gezeichneten Feinde einschließt, werden der Krieg und seine Mittel in *Yankee Doodle in Berlin* nicht in Frage gestellt oder zum Gegenstand des Spottes. Im Gegenteil, die Zwischentitel präsentieren die US-Soldaten als „messengers of democracy“ und verherrlichen die Kampfhandlung.

Der Krieg auf dem Schlachtfeld wird nur in einer kurzen, knapp zweieinhalb-minütigen Szene gezeigt, die aber den ästhetischen und propagandistischen Höhepunkt des Films darstellt: Während Chaplin den Grabenkrieg nur elliptisch und den Kampf Mann gegen Mann als Kunst der Tarnung und Verstellung inszeniert, zeigt *Yankee Doodle in Berlin* den Krieg als großes Schlachtengemälde, bei dem in hoher Schnittfrequenz verschiedene Ebenen geschickt miteinander verbunden werden: Nachdem ein Zwischentitel „Americas answer“ ankündigt, sind aus Obersicht vorwärts stürmende US-Soldaten zu sehen, Bilder von Flugzeugen in Augenhöhe und aus der Froschperspektive sowie Blicke auf das Schlachtfeld aus der Vogelperspektive und Totalen mit kämpfenden Soldaten. Während die ästhetisierten Bilder der Flugzeuge und der Voranstürmenden – am Ende wird auch noch die US-Flagge durchs Bild getragen – den Krieg glorifizieren, zeigen die Totalen, wie die Burleske das Tabu des Todes respektiert: Die Kämpfe der miteinander ringenden Soldaten werden durch Tritt in den Hintern oder K.O.-Schlag zugunsten der Amerikaner entschieden. Mehrfach wird eine Szene im Zeitraffereffekt eingeblendet, in der ein amerikanischer Soldat hinter zwei fliehenden Deutschen herrennt, kommentiert zunächst mit dem Zwischentitel „Leaving France“ und kurz darauf „Twenty-five miles nearer Berlin“. Die wohl bekannteste Szene aus dem Film bringt dann die bisher getrennt voneinander stattfindenden Kämpfe durch ein paralleles Motiv und gleiche tricktechnische Bearbeitung zusammen: Der Palast wird bombardiert und Kaiser, Kronprinz und Hindenburg fliehen aus diesem, verfolgt von einer waagrecht hinter ihnen fliegenden Granate mit der Aufschrift „U.S.“ (Abb. 15). Die drei rennen seitenverkehrt zur vorherigen Fluchtszene ebenfalls filmtechnisch beschleunigt davon. Als sie Schutz in einer Hütte suchen, explodiert die Bombe darin, worauf sie den Gesetzen des Genres folgend leicht lädiert aus den Trümmern schauen und ein Zwischentitel ironisch verkündet: „Going to a warmer climate.“ (Abb. 16)“



Abb. 15



Abb. 16

Sind nur die ‚Bösen‘ lächerlich, haben die ‚Guten‘ zumindest ein Anrecht auf einige komische Effekte, die vor allem mit dem Travestie-Motiv⁴⁸ verbunden sind, dass *Yankee Doodle in Berlin* für beide Geschlechter durchspielt: Wie bei Chaplin verkleidet sich auch hier die junge Frau auf der Flucht als deutscher Soldat. Als sie Bobs Gehilfen aufsucht, sitzt dieser gerade auf einem Baum und beim Herabsteigen stößt er mit seinem Hinterteil an die Bajonettspitze ihres Gewehres. Nach dieser Verkehrung von phallischer Symbolik und angedeuteter Kastrations-/Penetrationsangst erfolgt quasi als Antwort auf diese Erniedrigung des Männlichen in der nächsten Szene eine sexuell aufgeladene Rache am Gegner: Zwei vorbeikommende deutsche Soldaten werden von der Belgierin und dem US-Soldaten gefangen genommen, woraufhin der Amerikaner ihnen die Hosenträger abschneidet, jeweils eine scharfe Bombe (Zwischentitel „Ten second bombs“) in die Hose schiebt und sie so gehandicapt zurücklaufen lässt. Diese Sequenz ist charakteristisch für den Humor des Films, der seinem subversiven Potential die Spitze nimmt, indem die Triebabfuhr einseitig über die ‚Bösen‘ erfolgt.

Der Kleidertausch der Frauen hat bei Chaplin und Sennett nur die Funktion der taktischen Verkleidung. Provokant ist das Travestie-Motiv demgegenüber in *Yankee Doodle in Berlin*, indem es der Mann souverän als Geschlechtertausch spielt (Abb. 17-19). Um den *gender trouble*, den ein als – äußerst attraktive – Frau verkleideter Kriegsheld provozieren könnte, zu relativieren, betonen Zwischentitel mehrfach, dass Bob wisse, was er tue und dies der einzige Weg sei, an die Pläne im Kaiserpalast zu gelangen. Die Erklärung des Geschlechtertauschs als rein strategisches Mittel steht teilweise konträr zur Bildebene, etwa wenn Bothwell Browne seinen berühmten Salome-Tanz aufführt und seine Performanz als ‚Frau‘ eindeutige Geschlechtszuweisungen ad absurdum führt.



Abb. 17-19

48 Rex Ingrams *The Four Horsemen of the Apocalypse* (*Die vier apokalyptischen Reiter*, 1921) enthält eine der bekanntesten Travestie-Szenen im Kriegskontext, allerdings sind es hier deutsche Soldaten, die sich als Frauen verkleidet einem grotesk-widerwärtigen Spektakel in Tradition der ‚Hate the Hun‘-Propaganda hingeben.

Trotz dieser Irritationen und ins Surreale gesteigerten Feindbilder sind in *Yankee Doodle in Berlin* fast alle Elemente und Gags funktional in die Logik vorgefertigter Propagandadiskurse eingebunden. Es scheint, als hätte Sennett Angst vor der eigenen Courage und hat dementsprechend in vorausweisendem Patriotismus die burleske Sprengkraft auf nationales Knallkörperniveau entschärft. Statt die Klischees vorzuführen und im besten Fall zur Kenntlichkeit zu entstellen, reitet der Film sie – wenn auch lustvoll – tot.

Langdon im Kriegsetting: formale Experimente jenseits nationaler Ranküne

Mack Sennett nannte Harry Langdon einen größeren Künstler als Chaplin⁴⁹, aber als *forgotten clown* sind auch seine Filme, die im und mit dem Krieg spielen, in Vergessenheit geraten – und kein anderer Komiker findet sich so oft im Setting des Ersten Weltkriegs wieder wie Langdon. Auch dies ein Hinweis auf die „dunkle Seite“ des stillen Clowns.⁵⁰

1924 produziert Mack Sennett den zehnten *two reeler* mit Langdon: *All Night Long* (*Eine ganze Nacht*) unter Regie von Harry Edwards, für den Frank Capra und Arthur Ripley die Story entwickelt hatten. Die Rahmenhandlung zeigt Harry Hall, wie er um ein Uhr morgens im Theatersessel aufwacht. Auf seiner Brust ein Zettel: „Dear Hubby: Pleasant dream a widewake gentleman bring me home. Nanette.“ Als Harry das Kino verlassen will, trifft er auf Einbrecher und erkennt in einem seinen ehemaligen Vorgesetzten Sergeant Gale Wyndham (Vernon Dent) aus dem Krieg. Ihre Erinnerungen an die gemeinsame Soldatenzeit füllen als eigentlicher Filminhalt eine ganze Nacht.

Die Binnenhandlung folgt den Stationen von der Etappe an die Front, wobei auf Genrebausteine aus Kriegsromanze und Militärschwank zurückgegriffen wird, wie z. B.:

- der Küchendienst als Strafe und Erniedrigung – die Kriegsepisode beginnt mit Harry, der vor einem riesigen Berg zu schälender Kartoffeln sitzt;
- der Brief aus der Heimat mit einem Foto der Freundin;
- Kommunikationsschwierigkeiten mit der einheimischen Bevölkerung, was für komische Effekte genutzt wird (z. B. ein Zwischentitel: „Can you parley voo?“);
- Romanze zwischen Soldaten und schöner Belgierin;
- und nicht zuletzt die Heldentat, die zur Beförderung und definitiven Eroberung der Frau führt.

Zusätzlich zur kindlich-femininen Figur Harry Langdons, die das militärische Männerhandwerk der Lächerlichkeit preisgibt, werden die meisten Motive ironisch gebrochen, wie etwa die Kriegspost, in der die Freundin in den USA erklärt, stolz auf Harry zu sein und berichtet, beim Ausgehen mit der *homeguard* nur an ihn zu denken. Außergewöhnlich und besonders interessant ist die Inszenierung des Krieges sowohl auf der narrativen wie auf der visuellen Ebene: Harry und sein Vorgesetzter finden sich an

49 Dreiser 1928, 126.

50 Siehe das Kapitel „Footnote: Arthur Ripley and the Dark Side of Langdon's Comedies“ in Rheuban 1983. Zu kurz greift auf jeden Fall die verniedlichende Charakterisierung von Langdon als „kleine Elfe“, wie es der Grundtenor ist bei Schelly 1982, 34ff.

vorderster Front in typischer Erster Weltkriegs-Ikonografie mit Stacheldraht, Gräben, Bombenkratern, ödem Niemandsland, zerstörten Gebäuden und dem Aufblitzen von Geschossen wieder. Die technischen Möglichkeiten des Mediums werden für komische Effekte genutzt, wenn die auf allen Vieren kriechenden Soldaten im Zeitraffer sich im Bombentrichter in Sicherheit bringen. Die burlesk-surreale Verkehrung der Funktionalität von Gegenständen regiert, wenn Harry versucht, sich mit Hilfe einer scharfen Handgranate vom Stacheldraht zu befreien (Abb. 20). Als diese explodiert, sieht man ihn in einem Erdhaufen stecken, aus dem fast senkrecht vor seinem Oberkörper Beine herausragen (Abb. 21). Zunächst entsteht der Eindruck, dass Harrys Körper in Mitleidenschaft gezogen wurde, und die aus der Erde ragenden Beine zu ihm gehören – nach der Logik des Slapstick ließe sich das wieder ‚einrenken‘, dann aber wird ein zweiter, lebloser Körper herausgezogen, zu dem die Beine gehören – doch ein Toter? –, der sich letztendlich als sein noch lebender Vorgesetzter entpuppt (Abb. 22). *All Night Long* verweist mit schwarzem Humor auf die Zerstörung des Körpers im Krieg und treibt diesbezüglich ein zynisches Spiel mit den Genrekonventionen und der Zuschauerwahrnehmung.⁵¹



Abb. 20-22

Um sich an Harry zu rächen, weil der ihm Nanette ausgespannt hat, schickt der Sergeant ihn auf einen Posten, den das Schild „Suicide Post“ krönt. Auf seinem Weg dorthin wird er von einem Scheinwerfer erfasst, worauf er einen Stein in dessen Richtung schmeißt. Als Antwort fliegt eine Rakete an ihm vorbei. Auf der Flucht klettert Harry auf einen Pfahl, der mit Granaten beschossen wird, die diesen beschädigen und schließlich zu Fall bringen. (Abb. 23-25) – Diese Szene ist auch als „Selbstkastration“⁵² beschrieben worden, ein symbolischer Akt, in dem Langdons Angst vor Frauen zum Ausdruck komme⁵³. – Ähnlich wie *Shoulder Arms* charakterisiert *All Night Long* Wahrnehmungsdispositive im Krieg: Harrys Versuch, einen Überblick zu gewinnen, scheitert und macht ihn im Gegenteil zur Zielscheibe des Gegners. Der Feind ist in *All Night Long* nur immateriell durch die Lichtkegel der Scheinwerfer oder kinetisch in Form von vorbeifliegenden Granaten präsent. Auffällig in dieser Szene wie für den ganzen Film ist die völlige Abwesenheit von Feindbildern.

Der Krieg entzieht sich jeder raum-zeitlichen Logik und damit jeder verstehenden Wahrnehmung, wie die folgende Szene verdeutlicht, die sich erst nach mehrmaligem

51 Joyce Rheuban spricht sogar im bewussten Rekurs auf den später entstandenen Genrebegriff von „film noir“. Rheuban 1983, 226.

52 Král 1986, 251f.

53 McBride 1993, 150.



Abb. 23-25

Sehen erschließt: In völliger Dunkelheit lassen Lichtblitze Truppenbewegungen erahnen. Als eine Bombe Harrys Posten trifft wird er durch die Luft gewirbelt und im Flug fällt ihm ein Colonel auf den Rücken, den Harry darauf in der Waagerechten rennend an fünf weiteren Explosionen vorbei trägt. Dies ist fast nur als „musikalisch-rhythmisiert aufblitzende helle Flächen“⁵⁴ wahrzunehmen. In den Worten Alfred Polgars könnte man sagen: „Die Schwerkraft ist ziemlich aufgehoben... Der Terror der Wahrscheinlichkeit ist gebrochen.“⁵⁵ – das Prinzip der Burleske siegt über die Realität des Krieges.

Ungewöhnlich sind auch die Geschlechterkonstruktionen: Kontrastierend zu Langdons Eigenschaften, die traditionell Frauen zugeschrieben werden – Zurückhaltung, Passivität, Stille – sind die weiblichen Rollen sichtbar, aktiv und laut.⁵⁶ So auch Nanette (Natalie Kingston), die als erste Harry küsst und selbstbewusst mit ihm flirtet. Auch wird sie nicht zum Opfer vergewaltigungslüsterner Hunnen wie bei Chaplin. Vielmehr blickt sie souverän auf eine infantile Männerwelt hinab, wie es das Filmende auf den Punkt bringt: Nachdem der Sprengstoff der Einbrecher explodiert ist, zeigt eine Ellipse die beiden Männer am ganzen Körper bandagiert in einem von Nanette geschobenen Kinderwagen-ähnlichen Gefährt. Begleitet werden sie von drei Kindern, von denen eines Harrys Kriegskameraden, d. h. ihrem vorherigen Liebhaber, ähnelt und sogar nach diesem benannt ist, was einen souveränen Umgang mit fremder Vaterschaft signalisiert.

Nachdem die Filmhandlung Kriegsheldentum als akzidentell vorgeführt hat, wird auch das Militärische bzw. dessen glorifizierende Präsentationsform visuell lächerlich gemacht: Die Schlussequenz zeigt Dokumentaraufnahmen einer Militärparade, zu der die beiden ‚Verwundeten‘ sich erheben und aufgrund verbundener Gliedmaßen vogelscheuchenhaft salutieren (Abb. 26-28). Ein intellektueller Montageeffekt vereinigt dokumentarische Bilder vom Militär und verwundete Körper, was in den Kampfhandlungen noch als Gag umgangen wurde.

Die Szene liest sich wie ein ironischer Kommentar auf die Parade, die King Vidor 1925 zum Ausgangspunkt von *The Big Parade* (*Die große Parade*) machte. Auf die Spitze getrieben hat das Motiv Ernst Lubitsch 1931 in *The Man I killed / Broken Lullaby* (*Der*

54 Ellenbruch 2005, 61f. Peter Ellenbruch weist in diesem Zusammenhang auf die Nähe der Slapstick-Komödie zum Experimentalfilm hin, da es „weniger um eine nachvollziehbare Handlung geht, sondern um eine mitvollziehbare Bewegungskomposition, die den Betrachter fesselt“ (ebd.).

55 Zit. nach Brandlmeier 1983, 26.

56 Rapf 2005, 31f. Gerald Mast beschreibt Langdon als „a combination of clown, infant, and hermaphrodite“. Mast 1979, 166.



Abb. 26-28

Mann, den sein Gewissen trieb) mit Bildern einer Militärparade, die die Kamera hinter der am Straßenrand jubelnden Bevölkerung auf Kniehöhe einfängt und die nur zu sehen ist, weil das fehlende Bein eines Kriegsversehrten den Blick auf die Vorbeiparadierenden freigibt. Für den Erfolg von *All Night Long* spricht ein Remake aus dem Jahr 1935 von Arthur Ripley als Columbia-Kurzfilm: In *The Leather Necker* spannt Harry diesmal als *marine* in Südamerika dem Sergeant die Frau aus.⁵⁷

1926 drehte Langdon mit dem gleichen Produktionsteam einen *three reeler*, dessen Titel auf den Inhalt verweist: *Soldier Man*. Der Film verwendet den Ersten Weltkrieg allerdings nur als Ausgangspunkt der Handlung: Harry ist bei seinem ersten Fronteinsatz gleich von den Deutschen gefangen genommen worden, wie aus seinen Tagebucheinträgen hervorgeht. Am Tag des Waffenstillstands gelingt ihm die Flucht, so dass er vom Kriegsende nichts mitbekommt. Obwohl er seine Truppe nicht mehr findet – Zwischentitel: „Hey army!“ – hält er monatelang die Stellung. Harry befindet sich im Königreich Bomania (vgl. Chaplins Tomania im *Great Dictator*, in *Soldier Man* verweist das Setting aber eher auf die Donau-Monarchie) und setzt den Kampf fort, jetzt gegen einen Bauern, der Sprengstoff benutzt, um Baumwurzeln aus der Erde zu entfernen. Im Palast des versoffenen King Strudel, gespielt von Langdon in einer Doppelrolle, gerät Harry in eine Intrige des Militärs. Die Armee will verhindern, dass der König eine Revolte stoppt, denn sonst „We all have to go to work“, wie ein Zwischentitel ironisch das parasitäre Selbstverständnis der Offiziere präsentiert. Harry findet sich auf dem Platz des Königs wieder und erobert die mordlüsterne Königin, bevor sich die Handlung als Traum entpuppt. Von seiner Freundin geweckt, bekommt er die Gamaschen geschnürt, um an einer großen Siegesparade teilzunehmen. Vor der operettenhaften Kulisse von *Soldier Man* stechen die visuellen Schockbilder, formalen Experimente und narrativen Freiheiten von *All Night Long* umso mehr hervor. Beim Publikum erwies sich *Soldier Man* als „box-office hit“.⁵⁸

Im gleichen Jahr wie *Soldier Man* realisiert Langdon jetzt als sein eigener Produzent unter Regie von Frank Capra den abendfüllenden Film *The Strong Man* (*Der starke Mann*). Auch dieser wählt den Ersten Weltkrieg als Ausgangspunkt der Handlung und setzt ein mit typischen Kriegsbildern (zerstörte Häuser, angreifende Soldaten im Feld, Kanonen, Fliegerstaffel) unter Verwendung zeithistorischer Dokumente. An vorderster Front im Niemandsland steht Langdon als belgischer Soldat Paul Bergot einem bulligen

57 Rheuban 1983, 52.

58 Schelly 1982, 46.

Deutschen (Arthur Thalasso) gegenüber, der mit einer Pistole auf ihn schießt. Doch anstatt mit dem Maschinengewehr zu antworten, beschießt Paul den Feind per Steinschleuder mit Zwieback und Zwiebeln aus der Verpflegungstasche und vertreibt ihn zunächst (Abb. 29-30).



Abb. 29-31

Der deutsche Soldat mit Stahlhelm und grimmigem Blick wird dem Hunnen-Klischee entsprechend inszeniert, bis eine überraschende Wendung erfolgt: Dem Deutschen gelingt es, sich von hinten an Harry/Paul heranzuschleichen, ihn gefangen zu nehmen und mit ihm unter dem Arm sich hinter die eigene Front zurückzuziehen (Abb. 31). Schnitt: ein Zwischentitel kündigt das Kriegsende an und Schlüsselbilder aus New York signalisieren einen Ortswechsel. Die beiden ehemaligen Kriegskontrahenten befinden sich in den USA, wo der Deutsche als ‚starker Mann‘ Zandow the Great assistiert von Paul auftreten will. Letzterer ist zudem auf der Suche nach der attraktiven Autorin von Briefen, die sie ihm als Rote Kreuz-Post an die Front geschickt hatte. Da er nur ihr Foto hat und nicht mehr als ihren Namen kennt, ist der Weg zum Glück mit allerlei burlesken Komplikationen verbunden. Überraschend ist, wie natürlich die anfangs zitierten Feindbilder der Gräuelpopaganda als gegenstandslos vorgeführt werden. In der eigentlichen Filmhandlung spielt dann weder der Krieg noch die Kriegserfahrung eine Rolle.

Auch Langdons letzter, verloren gegangener Film in eigener Regie *Heart Trouble* (1928) spielt im Krieg: Harry Von Housen, Sohn deutscher Einwanderer, will seiner Angebeteten beweisen, dass er ein echter Amerikaner ist, indem er in die Armee eintritt. Aufgrund seiner Größe, zu geringem Gewicht, Kurzsichtigkeit, Plattfüßen und Schuppen wird er aber abgewiesen. Versehentlich stößt der niedergeschlagene Harry auf eine von Agenten betriebene U-Boot-Basis der Deutschen. Dort rettet er dem Rekrutierungsoffizier, mit dem er sich zuvor angelegt hatte, das Leben und sprengt den Spionagering nebst Basis in die Luft, um am Ende als hochdekorierter Kriegsheld in Uniform dazustehen.⁵⁹ Die Feier ihm zu Ehren verpasst er, weil er zu sehr mit seinem Mädchen beschäftigt ist.⁶⁰ Wie schon in *All Night Long* sind die Heldentaten ein Produkt des Zufalls und gelingen eher trotz als Dank der Fähigkeiten der Hauptperson. Auch von *Heart Trouble* wurde unter Regie von Jules White 1943 ein Remake produziert, *The Blitz on the Fritz*, das nun im Zweiten Weltkrieg spielte.

59 Ebd., 133ff. Filmstills in Rheuban 1983, 60f., 98ff., 186f.

60 Kommunales Kino 1972, 85.

Die neuen Möglichkeiten des Tons wurden 1930 dann auch für eine Musikkomödie genutzt: In seinem ersten Tonfilm für Warner Bros. *A Soldier's Plaything* spielte Langdon unter Regie von Michael Curtiz einen jungen Soldaten im Ersten Weltkrieg und hinter Ben Lyon die zweite Geige. Der Film zeigt die unterschiedlichen Motivationen junger Männer in den Krieg zu ziehen, kam aber weder beim Publikum noch bei der Kritik an.⁶¹

Mitte der 1920er Jahre setzt in der filmischen Auseinandersetzung mit dem Krieg, angefangen mit King Vidor's *The Big Parade*, die „nostalgische Periode“ ein, in der Liebesgeschichten im Kriegssetting das Genre romantisieren und mit Glamour versehen.⁶² Ob dies einer burlesken Behandlung des Themas entgegenstand, sei dahingestellt, auf jeden Fall verschwand damit der Erste Weltkrieg als Sujet im Slapstick bis Anfang der 1930er Jahre.

Dafür wurde der amerikanische Bürgerkrieg als Thema entdeckt: 1926 entstand *The Old War-Horse* von Hal Roach, in dem sich zwei Freunde auf den entgegengesetzten Seiten der Front wiederfinden. Im gleichen Jahr erschien zum gleichen Thema auch *Hands Up!* von Clarence Badger mit Raymond Griffith über einen konföderierten Spion, der auf eine scheinbar hoffnungslose Mission geschickt wird. Und mit *The General* drehte Buster Keaton 1927 einen Klassiker der Stummfilmkomödie.

Keaton: vom geordneten Bürger zum chaotischen Grabenkrieg

Obwohl Keaton Soldat im Ersten Weltkrieg war, kannte er diesen nur aus der Etappe. Nachdem er sich schon zum Kriegseintritt der USA freiwillig gemeldet hatte, wurde er aufgrund von Plattfüßen und eines verkrüppelten Abzugsfingers erst im Juni 1918 eingezogen und nach Frankreich geschickt, wo er jedoch nicht mehr zum Einsatz kam.⁶³

Bereits der Filmtitel *The General* transportiert – zumindest in der heutigen Wahrnehmung – das Genreversprechen Kriegsfilm. Ironischerweise verweist der Titel aber auf die erste Liebe der Hauptperson: Seine „General“ getaufte Lok, die Rudolf Arnheim aufgrund ihrer Rundungen als „tuntige Maschine“⁶⁴ charakterisiert hat, was ein Licht auf den zweischneidigen Charakter des kriegerischen Gehalts von *The General* wirft. Wenn man das Kriegsfilm-Genre mit „den Darstellungen der Schlachten des 20. Jahrhunderts und deren Auswirkungen“ verbindet⁶⁵, fiel *The General*, der im amerikanischen Bürgerkrieg 1861 spielt, aus der Betrachtung heraus. Ein, zumindest nach Robert Stam, besseres Argument für einen Ausschluss wäre das Wie seiner Darstellung des Krieges.⁶⁶ So entwirft der Film ein Bild vom Krieg, das nicht dem Wahrnehmungsdispositiv moderner Kriege entspricht: Auf der geometrisch angeordneten Jagd von Johnnie nach seiner von Nordstaatlern entführten Lok, in der sich zudem auch noch

61 “[...] an unfortunate doughboy comedy with an oddly suggestive title. [...] The critics blasted it, and the public stayed away.” Schelly 1982, 157.

62 Butler 1974, 32.

63 Tichy 1983, 28. Keaton 1986, 114ff.

64 Arnheim 1977, 190.

65 Stiglegger 2002, 322.

66 Stam 2000, 151.

seine Geliebte befindet, gibt es klare Fronten und eine klare Frontlinie. Dem Zuschauer ist – nicht zuletzt durch den Einsatz der Tiefenschärfe – ein klarer Überblick über die Truppenbewegungen und das Geschehen gegeben, ganz im Gegensatz etwa zum Orientierungsverlust vor allem in den nächtlichen Kampfszenen von *Birth of a Nation* (1915).⁶⁷ Mit Griffiths Film verbindet *The General* hingegen die Konstruktion des, wohlgemerkt weißen, Gegners: Man bekämpft und tötet sich, aber man respektiert sich. Dementsprechend ist die versehentlich entführte Frau auch nicht Objekt lüsterner Männer, wie für Griffiths Schwarze oder Chaplins Hunnen.

Aus zwei Gründen soll *The General* an dieser Stelle ausführlicher erwähnt werden: Erstens ist die Reaktion auf das Projekt charakteristisch für den angenommenen Widerspruch von Krieg und Komödie: Der Film sollte in Tennessee an Originalschauplätzen spielen – die Geschichte basierte auf einer authentischen Begebenheit –, doch als bekannt wurde, dass die legendäre Episode als Stoff einer Komödie diene, wurden alle Drehgenehmigungen wieder entzogen und Keaton musste nach Oregon ausweichen.⁶⁸ Zweitens zeigt der Film auf der Inhaltsebene als einzige Slapstick-Komödie das Töten und Sterben im Krieg. Der Akt des Tötens wird von Keaton nicht nur elliptisch angedeutet – wie bei Charlies Einsatz als Scharfschütze – sondern konkret im Bild unter komischen Vorzeichen ausgespielt: Die Schlacht am Fluss tobt. Während Johnnie neben einer Kanone verzweifelt versucht seinen Säbel zu ziehen, erschießt ein im Zwischenschnitt eingeblendeter gegnerischer Soldat einen Kanonier nach dem anderen, die wie Schießbudenfiguren umfallen. Als Johnnies Säbel endlich aus der Scheide gleitet, fliegt im Schwung der Bewegung die Klinge von dannen und landet gut sichtbar im Rücken des Scharfschützen (Abb. 32-34). Wie sämtliche Heldentaten des Protagonisten ist auch hier der Akt des Tötens – und dadurch des eigenen Überlebens – Zufall.



Abb. 32-34

Das Sterben der Soldaten ist durch den Schießbuden-Charakter relativ abstrakt gehalten und Johnnies Säbelrasseln ironisiert die Szene, verwirrt aber als Bruch mit den Konventionen des Slapstick, nach denen der (Hin-)Gefallene wieder aufstehen muss. So brachte dieser „mörderische Gag“ Keaton den Vorwurf der blasphemischen Überschreitung von Stilgrenzen ein gemäß der Logik: „Wenn sich der Komödiant auf ein wirkliches Schlachtfeld verliert, beginnt die Glaubwürdigkeit zu leiden.“⁶⁹ Auch filmimmanent stellt diese Szene einen Bruch dar, ist Keaton ansonsten doch um größt-

67 Vgl. Köppen 2005.

68 Tichy 1983, 74, S. 128.

69 Penelope Huston in *Sight and Sound*, Juni/April 1953, zit. nach Benayoun 1985, 21. Vgl. die zeitgenössische Kritik von Robert Sherood in *Life*, 24.2.1927, in Kaufmann 1972, 183.

möglichen Realismus bemüht: Die meisten Szenen wurden in realen Dekors gedreht und nicht nur bei den Kostümen hatte er Wert auf Authentizität gelegt; auch waren echte Soldaten als Statisten engagiert worden.⁷⁰ „Gerade diese Ambivalenz ist es aber, die den Film heute so modern erscheinen läßt, während der naive Humor vieler anderer Stummfilmgrotesken veraltet wirkt und oft eher belächelt wird als Gelächter erzeugt.“⁷¹

Mit dem Zivilisten, der sich in einen Uniformierten verwandelt hat und nun endlich sein Mädchen im Arm hält, scheint vordergründig *Top Gun*-Ideologie bedient zu werden. Gleichzeitig macht sich der Film aber auch über den Uniformfetischismus von Annabelle Lee lustig, indem die Austauschbarkeit von Uniformen durch deren strategischen Wechsel von den Lok-Entführern ebenso wie von Johnnie vorgeführt wird. Der Krieg erscheint in *The General* eher als „ein fröhliches Durcheinander, als ein Zweikampf von Mann zu Mann“⁷², seine Kriegsdarstellung erscheint „unparteiisch und distanziert“⁷³, wobei Keaton auf dehumanisierende Feindbilder verzichtet. Stattdessen gibt er das Militär in Form seiner Führer der Lächerlichkeit preis: Etwa den Nordstaaten-General, der die brennende Brücke für stabil erklärt oder den Südstaaten-General, dem Johnnie mit der eigenen Fahne im wörtlichen Sinn auf dem Kopf rumtanzt. Vor allem aber führt der Film den Krieg als eine Unterbrechung der Ausgangssituation und damit für den Helden als Zeitverschwendung vor, was formal in die Kreisstruktur angelegt ist: „Wenn hier also der Anfang auch schon das Ziel markiert, dann gähnt hinter dem Mechanismus, der die Geschichte gleich einer Feder wieder in die Ruheposition zurückzieht und der sich in den Symmetrien von Handlungsablauf und Gegaufbau spiegelt, [...] die Vergeblichkeit, die Sinnentleertheit, das Absurde.“⁷⁴ Vielleicht war *The General* auch deswegen kein Erfolg beim zeitgenössischen Publikum.

1930 begab sich Buster Keaton mit *Doughboys*⁷⁵, seinem zweiten MGM-Tonfilm unter Regie von Edward Sedgwick, in den Ersten Weltkrieg. Auch dieser Film folgt den etablierten Stationen: Heimat, Ausbildungslager, Front, zurück in der Heimat. Ausgangspunkt ist aber nicht der ‚kleine Mann‘, sondern mit Elmer J. Stuyvesant ein reicher, schnöseliger Fabrikantensohn, der sich beim Versuch einen neuen Chauffeur einzustellen ungewollt freiwillig meldet. Im Ausbildungslager fühlt er sich entsprechend unwohl – „I don’t think I stay in the army. They don’t recognize my social position.“ – und aus der sozialen Schieflage resultieren einige Gags, wobei das Szenario die Figur nicht der Lächerlichkeit preisgibt und statt der Gesellschaftssatire den Ton der *romantic comedy* wählt. Dementsprechend folgt die obligatorische Lovestory mit den MGM-üblichen Großaufnahmen im Weichzeichner: Dank der Uniform findet eine Frau, natürlich heißt sie Mary (Sally Eilers), Gefallen an Elmar, der ihr im zivilen Leben zuvor erfolglos den Hof gemacht hatte. Und natürlich konkurriert sein Ausbilder um die Gunst von Mary, mit dem er sich dann in der Frontetappe eine Schlamm Schlacht im Tor-

70 Vgl. Jansen/Schütte 1975, 118; Magny [o.J.], 6.

71 Tichy 1983, 79.

72 Ebd., 123.

73 Magny [o.J.], 17.

74 Stiasny 2005, 79.

75 ‚Doughboy‘ ist die Bezeichnung für Infanterie-Soldaten.

tenschlacht-Stil liefert. Und natürlich ‚kriegt‘ Elmar die Frau am Ende, das ihn als Ukulelen-Fabrikanten zeigt.

Einer der raren komischen Höhepunkte des Films ist eine Travestienummer, in der Keaton seine stummfilmbewährte Körperkomik ausnahmsweise ausspielen kann: Um Mary begegnen zu können, schmuggelt sich Elmar in die Tanznummer eines Fronttheaters, die von Männern in Frauenkleidern bestritten wird. Im kurzen Röckchen stept er über die Bühne, um dann mit einem Mann eine Solonummer zu tanzen, die in eine surreale Prügelszene ausartet (Abb. 35-37). Dabei wirft er seinen Partner wie einen Strohsack durch die Luft und gegen die Wand. Es scheint, als ob sich hier durch die Zwänge des Militärischen (ebenso wie die des Tonfilms?) aufgestaute Wut und unterdrückte Energien als unkontrollierter Protest gegen eine (uni-)formierte Körperlichkeit Bahn brechen. Ansonsten sind die Geschlechterrollen im Gegensatz etwa zu Langdon festgefügt.



Abb. 35-37

Wie bei Chaplin ist auch in *Doughboys* die existentielle Unfähigkeit des Individuums zum Militärischen ein zentrales Element, was sich nicht auf den reichen und verzärtelten Elmar beschränkt: Beim Exerzieren wird in jede nur nicht die richtige Richtung marschiert und als der derbe Spieß erklärt, wie man mit dem Bajonett den Bauch des Gegners korrekt aufschlitzt, fallen alle Rekruten in Ohnmacht. Die kriegerische Inkompetenz setzt sich an der Front fort, wenn Elmar statt eines Deutschen den eigenen Späher im Niemandsland k.o. schlägt. In diesem Kontext finden sich auch dramatische Momente: Als Elmar mit aufgesetzter Gasmasken loszieht, ist auf der Tonebene nur sein schwerer, schnorchelnder Atem zu hören, was einen Effekt zwischen Bedrohung wie in *2001: A Space Odyssey* (*2001 – Odyssee im Weltraum*, 1968) und Realsatire produziert. Und als er in den gegnerischen Graben stürmt, rammt er einem Feind das Bajonett wie antrainiert in den Bauch. Aber das Komödiengenre behält die Oberhand: Es handelt sich nur um eine Attrappe, die deutschen Soldaten sitzen ohne Munition hungernd im Unterstand und ergeben sich willig. Dort trifft Elmar seinen Chauffeur Gustave wieder, der aufgrund seiner Abstammung auf deutscher Seite kämpft. Mit den Essensbestellungen der deutschen Soldaten bei Elmar – „Schnitzel, Pumpernickel, Schmierkäse“ – werden zwar nationale Klischees bedient, aber *Doughboys* verzichtet auf Feindbilder. Der eigentliche Feind ist vielmehr der Krieg mit seiner sich verselbständigenden Technik. Dass am Ende der Schleifer aus der Armee für Elmar und seine Freunde aus der Schützengrabengemeinschaft arbeitet, sie leiten eine Ukulelen-Fabrik, verweist noch mal auf die Überlegenheit des Zivilen.

Stan & Ollie oder: So schlimm wie der Ehe- kann der Grabenkrieg nicht sein

Stan Laurel und Oliver Hardy haben relativ häufig Krieg und Militär als Thema oder zumindest als Ausgangspunkt ihrer Filme gewählt.⁷⁶ Bevor sie als Duo gemeinsam die Leinwände eroberten, hatten sie bereits 1927 in der Grotteske *With Love and Hisses* (*Mit Gruß und Schuss*) ihre Unfähigkeit für das Soldatische in der Rekrutenausbildung unter Beweis gestellt.⁷⁷ Aber nur ihr zweiter Langfilm aus dem Jahr 1932, *Pack Up Your Troubles* zeigt die beiden ausführlich im Grabenkampf des Ersten Weltkriegs.⁷⁸ Nationales Pathos sucht man in *Zwei Musketiere*, so der deutsche Verleihtitel (später auch *Vergiss deine Sorgen*), vergebens: Der Film setzt ein mit dem Kriegseintritt der USA 1917 und die beiden versuchen sich einer Rekrutierung zu entziehen, indem sie so tun, als hätten sie nur einen Arm. Der Schwindel fliegt auf und sie finden sich zunächst im Ausbildungslager wieder, wo sich bereits ihre absolute Untauglichkeit fürs Paradien im Besonderen und den Kriegsdienst im Allgemeinen zeigt (Abb. 38-40).

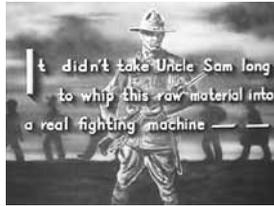


Abb. 38-40

An der Front versuchen sie einen Rest ziviler Würde zu wahren, beispielsweise indem sie in Nachthemden schlafen, die sie über der Uniform tragen und verschämt ausziehen. Komische Effekte resultieren wie in *Shoulder Arms* aus dem Versuch, Normalität im Kriegswahnsinn herzustellen, wozu auch hier die Funktionsverkehrung von Instrumenten verwendet wird, etwa wenn Stan sich mit einer Gabel kämmt oder ein deutscher Stahlhelm als Waschschüssel dient. Der Krieg wird in realistischen Kampfszenen eingebildet, bis die beiden losgeschickt werden, um zwischen den Fronten Gefangene zu machen: Unter Beschuss im Niemandsland flüchten sie sich in einen verlassenen Panzer, wobei Ollie kopfüber im Einstieg stecken bleibt und Stan im Innern das Fahrzeug aus Versehen in Gang setzt (Abb. 41-42). Angsterfüllt schreiend – und durchaus Mitleid erregend – werden sie im Bauch des Panzers hin und her geschüttelt und sind hilflos im Räderwerk einer sich verselbständigenden Kriegsmaschine gefangen, ähnlich hilflos wie Charlie im industriellen Räderwerk der *Modern Times* fünf Jahre später. Bei dieser Irrfahrt überrollen sie den gegnerischen Graben und im vom Panzer mitgerissenen Stacheldraht verfängt sich eine ganze Kompanie deutscher Solda-

76 Neben den hier erwähnten Filmen noch *Beau Hunks* (*Duell mit den Wüstensöhnen*, 1931), *The Flying Deuces* (*Laurel und Hardy in der Fremdenlegion / Fliegende Teufelsbrüder*, 1939), *Great Guns* (*Große Kanonen / Dick und Doof – Schrecken der Kompanie*, 1941) sowie *Air Raid Wardens* (*Luftschutzwarte / Schrecken aller Spione*, 1943).

77 Der Film nimmt den Gag aus *Shoulder Arms* mit der Gasmaske zum Schutz vor einem stinkenden Käse auf, indem sich Laurel auf einer Zugfahrt auf die gleiche Art vor einem Knoblauch und Zwiebeln essenden Soldaten schützt. Aping 2004, 359f.

78 Bles 1992, 166ff.; Aping 2004, 103ff.



Abb. 41-43

ten (Abb. 43). In dieser Szene visualisiert *Pack Up Your Troubles*, was Charlie in *Shoulder Arms* als absurdes Bonmot geprägt hat: Wie man alleine den Gegner umzingeln und gefangen nehmen kann.

Die intertextuellen Verweise, aber auch die Darstellung des Kriegsalltags zeigen, wie *Shoulder Arms*, aber auch *All Quiet on the Western Front* als Folie präsent sind. Laurel und Hardy folgen dem klassischen Muster des Wegs zur Front mit den thematischen Genrebausteinen:

- Ausbildung mit schreiendem Spieß und Exerzieren;
- Küchendienst als Strafe;
- entbehrungsreiches, entindividualisiertes Leben an der Front;
- gegen den Willen als ‚Freiwilliger‘ für ein Himmelfahrtskommando ausgesucht werden;
- Zynismus der Vorgesetzten bzw. des Militärs, das bedenkenlos Menschen opfert.

Die Kriegsthematik nimmt allerdings nur ein Drittel des Films ein und ist Auslöser für die eigentliche Handlung: Ein Freund der beiden stirbt an der Front. Ein Zwischentitel verkündet: „November 11, Armistice – Eddie Smith’s little girl is waiting – and longing – for her daddy, who will never return.“ Daraufhin beschließen Stan und Ollie, das Kind aus den Fängen geldgieriger Pflegeeltern zu befreien und zu den Großeltern zu bringen. Von diesen wissen sie nur den nicht gerade seltenen Namen Smith und die Suche füllt den Rest des Films aus. Wenn auch der Tod des Vaters im Krieg nicht gezeigt wird, so ist er durch das Waisenkind in der zweiten Filmhälfte präsent. Indem das kleine Mädchen aber Stan und Ollie umstandslos als Ersatzväter akzeptiert und der Krieg keinerlei Rolle mehr spielt, ist die Gegenwart der Vergangenheit verbannt und es entspinnt sich eine harmlose Such- und Verwechslungsgeschichte. Obwohl der Film gänzlich ohne Feindbilder und Klischees der gegnerischen Soldaten auskommt, urteilte der *Völkische Beobachter* nach der Berliner Premiere 1933: „trauriges Mischmasch von Gewaltkomik“.⁷⁹ Kurze Zeit später kürzte der deutsche Verleih den Film um die Kampf-Szenen im Schützengraben.

Kurz sei an dieser Stelle auch noch auf einen weiteren Film verwiesen, der ebenfalls im ersten Weltkrieg einsetzt: *Block-Heads (Laurel & Hardy – Lange Leitung / Klotzköpfe)* aus dem Jahr 1938. Die Kriegshandlung dauert allerdings nur ca. zwei Minuten: In kurzen Überblendungen wird das Ausrücken aus dem Graben und das Vorrücken der

79 Zit. nach Aping 2004, 107.

Kompanie gezeigt, wobei Stan im Schützengraben allein als Wache zurück bleibt. Dort verschläft er das Ende des Krieges, ähnlich wie Harry in der Anfangssequenz von *Soldier Man*, und wird 20 Jahre später von einem Flieger entdeckt. Wieder in der Heimat erfährt Ollie aus der Zeitung von Stans Schicksal und beschließt, sich seiner anzunehmen. Aus ihrem Wiedersehen resultieren eine Zerstörungssorgie und ein Ehekrieg zwischen Ollie und seiner Gattin, die wesentlich heftiger sind als der nur angedeutete Grabenkampf.

In diesem Film nehmen Laurel & Hardy das in *Pack up your troubles* entwickelte Motiv der Kriegsversehrtheit wieder auf und das mit schwärzestem Humor: Stan sitzt mit angewinkeltem Bein in einem Rollstuhl für Einbeinige, weil er keine andere Sitzgelegenheit gefunden hat. Als Ollie ihn besuchen kommt, bedauert er ihn und schiebt den scheinbar kriegsversehrten Freund durch die Gegend bzw. trägt ihn umständlich, was sich dieser unhinterfragt gefallen lässt.⁸⁰ Der Zugriff auf die Katastrophe Krieg im Allgemeinen und den Ersten Weltkrieg im Besonderen, die nur als Einstieg in die eigentliche Story dienen, ähnelt dem von Harry Langdon, der selbst am Drehbuch von *Block-Heads* und *Flying Deuces* mitgearbeitet hatte.

***Duck Soup* (1933): Krieg als „karnevalesker Marxismus“**

Die Dreharbeiten zu *Duck Soup*, dem letzten Paramount-Film der Marx Brothers unter Regie von Leo McCarey, der *Die Marx Brothers im Krieg* zeigt, so der explizite deutsche Titel, standen unter den politischen Vorzeichen des Jahres 1933: Harpo Marx erinnert sich, dass es sein bisher „schwerster Job“ war, weil er Angst hatte schlecht zu spielen, denn: „Das Unangenehme war Adolf Hitler. Seine Reden wurden in Amerika übertragen. Jemand hatte ein Radio am Drehort, und zweimal stellten wir die Dreharbeiten ein, um seinem Geschrei zuzuhören.“⁸¹ Das Ergebnis war für den Gründer der Pariser Cinémathèque Henri Langlois „genau wie ein Dokumentarfilm von der Zeit, als ich in Frankreich Soldat war. Es war absolut verrückt. Wenn man wissen will, was von Mai bis Juni 1940 in Frankreich passiert ist, muß man sich *Duck Soup* ansehen.“⁸² Wobei das zeitgenössische Publikum wohl primär eine Marx Brothers-Burleske und weniger eine (Anti-)Kriegskomödie gesehen hat. Ein Flop an der Kinokasse war *Duck Soup*, anders als häufig zu lesen, jedenfalls nicht.⁸³

Duck Soup zeigt den Aufstieg des windigen Geschäftsmannes Rufus T. Firefly (Groucho) zum größtenwahnsinnigen Herrscher der Bananenrepublik Freedonia, der zwei Spione (Harpo und Chico) zu seinen engsten Mitarbeitern macht. Diese Regierung steht unter den Zeichen einer „radikal antiautoritären Anarchie“, deren „karnevalesker Marxismus“ im Krieg auf die Spitze getrieben wird⁸⁴: Firefly fühlt sich vom sylvanischen Botschafter Trentino gekränkt und erklärt dem Nachbarstaat den Krieg, was enthusiastisch gefeiert und besungen wird. Nach katastrophalem Verlauf der Schlacht kann die

80 Vgl. ebd., 163ff.

81 Zit. nach Marx 1992, 272.

82 Zit. nach Chandler 1995, 236.

83 Mitchell 2003, 104.

84 Heller 1995, 302.

drohende Niederlage in letzter Sekunde durch die Gefangennahme des gegnerischen Botschafters abgewandt werden.

Vinzenz Hediger betont, dass die Marx Brothers weniger die genialen (Kriegs-)Kritiker waren, sondern ihr Film vielmehr als „in die Hauptströmungen der Populärkultur ihrer Zeit eingebettet“ zu verstehen ist.⁸⁵ Gerade darin liegt aber auch ihre Stärke. Führen die Marx Brothers doch die Rolle populärkultureller Phänomene und medialer Inszenierungen vom und für den Krieg lustvoll vor (Abb. 44). So erscheint das Ballett, mit dem „Freedonia’s going to war!“ zelebriert wird, heute als ein düsterer Ausblick auf die Revuen im NS-Film als paramilitärisch organisiertes Ornament der Masse. Vor allem in der Kriegshandlung am Ende werden Versatzstücke des Hollywoodkinos zitiert, wenn etwa Firefly auf die Zerstörung seines Hutes durch eine Granate verspricht: „I’ll show ‘em they can’t fiddle around with old Firefly“, dazu ein Maschinengewehr aus einem Geigenkasten holt, und im Stil des damals jungen Gangsterfilm-Genres wild um sich schießt – auf die eigenen Leute versteht sich (Abb. 45). Die gegnerischen Soldaten sind nur im Zwischenschnitt zu sehen, in extrem kurzen Einstellungen, die aus *All Quiet on the Western Front* stammen könnten (Abb. 46). Diese Bilder verweisen auf die andere Seite der Front ebenso wie auf Kriegsfilm-Klischees im Kopf des Zuschauers, denen sich die Marx-Brothers bewusst verweigern. Stattdessen holen sie den Krieg (sinn-)bildlich zu sich ins Haus und damit auf ihr ureigenes Terrain der Burleske, um ihn dort mit einem Theaterstreich zu gewinnen.



Abb. 44-46

Duck Soup ist – zumindest retrospektiv betrachtet – der einzige Film der Zwischenkriegszeit, der eine offene Satire auf die westliche Militärgeschichte, den Ersten Weltkrieg und den Aufstieg des Faschismus darstellt. Bonmots wie Fireflys Erklärung, dass der Krieg nicht mehr zu verhindern wäre, weil er schon einen Monat Miete für das Schlachtfeld bezahlt habe, verweisen ironisch auf ökonomische Interessen, die die Unausweichlichkeit des Krieges bzw. seine Fortsetzung befördern. Weiter bietet *Duck Soup* als einzige burleske Komödie mit inkompetenten und egomanisch-korrupten Machteliten auf der einen Seite und nationaler Euphorie auf der anderen Seite eine Erklärung für Ursachen des Krieges an. Dass dabei „die pointierte Kritik sowie die didaktische und moralische Konsequenz“ zu kurz kommen⁸⁶, kann als Schwäche aber auch als Stärke betrachtet werden – und hat wohl mit dazu beigetragen, dass *Duck Soup* heute den Ruf genießt, einer der besten Marx-Brothers-Filme zu sein.

85 Hediger 2005, 131.

86 Filmindex 2003.

Schluss

Obwohl Chaplin 1918 gezeigt hat, dass sich der Erste Weltkrieg mit den Mitteln der Burleske erfolgreich auf die Leinwand bringen lässt, folgten seinem Beispiel nur wenige.⁸⁷ Dass alle hier behandelten Filme ausnahmslos aus Amerika stammen, mag nicht zuletzt an der räumlichen Distanz zu den Verwüstungen des Krieges liegen, was eher einen komischen Zugriff ermöglichte als in Europa. In der Stummfilmzeit, dem „golden age of comedy“⁸⁸ in den USA, fanden sich zudem die dafür notwendigen Strukturen und Köpfe, solche Projekte zu entwickeln und umzusetzen. Die Filme, die dem Beispiel von *Shoulder Arms* folgten, orientierten sich an dessen Struktur und Darstellungsstrategien – und das nicht nur im Slapstick. Betrachtet man die Burlesken, fällt auf, dass sie zahlreiche Genre-Bausteine des Kriegsfilms, des Militärschwanks, der Romanze und des Melodrams verwenden und diese unterschiedlich ironisieren oder auch nur variieren. Was den Körper- bzw. Gewaltdiskurs betrifft, gibt es selten einen komischen oder auch ironischen Umgang mit Verletzung und Tod. Verwundung wird nur als binnen- (Laurel & Hardy) oder außerdiegetische (*All Night Long*) Täuschung gezeigt, der Tod bleibt visuell mit Ausnahme von *The General* komplett ausgeblendet. Charakteristisch dafür ist die Tatsache, dass das Ende im Drehbuchentwurf von *Duck Soup* verworfen wurde: Vorgesehen war, dass die vier Brüder nach einer Bombenexplosion mit Flügeln gen Himmel fliegen und dabei auf den ebenfalls geflügelten Trentino stoßen, worauf der Kampf in den Wolken weitergeht.⁸⁹ Zwar gibt es Burlesken, in denen am Ende die Protagonisten als Engel verniedlicht gen Himmel schweben, wie Ollie im Laurel & Hardy-Film *The Flying Deuces*, nur findet dies bezeichnenderweise nicht im Kriegskontext statt. Kampfhandlungen wird nur selten komisches Potential abgewonnen. Wenn dem so ist, dann handelt es sich zumeist um szenische Höhepunkte. Die ohnehin seltenen und sehr kurzen Kampf-Szenen werden stark elliptisch und – im Vergleich zum Rest – oft mit realistischen Zügen gezeigt. Das betrifft vor allem die Gegner, die in kurzen Zwischenschnitten eingeblendet werden. Die Komik ist einseitig verteilt, die Komiker haben kein komisches Gegenüber – bestenfalls sind die Gegner grotesk verzerrt wie bei Chaplin oder ausschließlich die Hanswurstfiguren wie in *Yankee Doodle in Berlin*, was aber die Ausnahme bleibt. Die Burlesken haben ihre Komik nicht an die „Destruktionsästhetik“⁹⁰ des Krieges gekoppelt, sondern halten dieser im Gegenteil ihre eigene entgegen, die sich hauptsächlich im zivil-individuellen Bereich entfaltet. Die Gasmaske etwa dient nicht nur in *Shoulder Arms* zum Schutz vor dem Gestank von Lebensmitteln, bezeichnend ist auch die Reaktion von Langdon in *The Strong Man*, die kindlich konnotierte Steinschleuder dem Maschinengewehr vorzuziehen und mit dieser viel effektiver den Gegner zu bekämpfen.

87 Chaplins Film war nicht nur ein Beispiel für die Möglichkeit komischer Behandlung des Krieges, sondern für Katastrophen generell – in einer Diskussion mit seinem Produzenten, der in *Steamboat Bill Jr. (Wasser hat keine Balken, 1928)* keine Überschwemmung zulassen wollte, weil diese mit leidvollen Erfahrungen vieler Menschen verbunden war, verwies Keaton auf *Shoulder Arms*. Keaton 1986, 204.

88 Brownlow 1970, 500.

89 Script vom 22.6.1933, zit. in Mitchell 2003, 102.

90 Paul 2004, 107.

Wie in anderen Genres auch verschiebt sich in den 1920er Jahren das Feindbild von den Deutschen hin zum Krieg, der als eigentlicher Feind erscheint.⁹¹ Kein Film mit Ausnahme von *Duck Soup* nennt Ursachen für den konkreten Krieg, wie es etwa Griffith am Anfang von *Birth of a Nation* macht. Aber die meisten Slapstick-Filme führen mentale Voraussetzungen für den Krieg und aus diesem resultierende Mechanismen vor wie Herdentrieb, Uniformfetischismus, hierarchische Befehlsgewalt oder Entsubjektivierung. Eine Verherrlichung des Militärischen oder des Krieges findet außer in *Yankee Doodle in Berlin* nicht statt. Mit dieser Ausnahme von der Regel geht die Komik immer auch zu Lasten der Vorgesetzten bis ganz oben, im Gegensatz etwa zum deutschen Militärschwank, der nur die unteren Ränge dem Spott vorbehält.⁹² Die Filme verweigern sich einer Sinngebung des Krieges und führen dessen Irrsinn in der Verkörperung des Clowns vor. Helden sind sie mehr trotz als Dank ihrer selbst, sie überleben durch List wie Charlie, weil sie den Zufall zu ihrem Verbündeten haben wie Buster Keaton, Harry Langdon und Laurel & Hardy oder weil sie wie die Marx Brothers über die Narration ähnlich selbstherrlich bestimmen wie die Mächtigen der Welt über Krieg und Frieden. Dementsprechend spielen (selbst)reflexive Elemente eine wichtige Rolle: Sei es, dass das Wahrnehmungsdispositiv wie bei Chaplin und Langdon vorgeführt wird oder Medienbilder ironisch wie bei den Marx Brothers zitiert werden. Es ist kein Zufall, dass Chaplins filmische Kampfansage an Hitler 1940 mit burlesken Szenen aus dem Ersten Weltkrieg einsetzt: *The Great Dictator* beginnt mit dem jüdischen Friseur als deutscher Soldat an der Front, der die ‚Dicke Bertha‘ bedient. Dem Wahnsinn von 1914-18 begegnet Chaplin mit dem in *Shoulder Arms* erprobten Widersinn der Burleske und Hitlers Hybris mit deren Formsprache. Eine politische Antwort auf den NS-Wahnsinn mit narrativen Mitteln, wie sie etwa Lubitsch in *To Be or Not To Be* entwickelt hat, fand er nicht.

Dem anarchischen Bodensatz der Burleske ist es zu danken, dass sich die Filme dem Genre ‚Kriegsfilm‘ ebenso wie dem Label ‚Anti-‘ entziehen. Auch wenn sie Momente des ersteren bedienen und letzterem näher sind, sperren sie sich letzten Endes lustvoll-widersprüchlich gegen eine solche Vereinnahmung.

Bibliografie

- Aping, Norbert: Das Dick-und-Doof-Buch. Die Geschichte von Laurel und Hardy in Deutschland. Marburg 2004.
- Arnheim, Rudolf: „Buster Keatons ‚General‘ (1927)“, in: Helmut H. Diederichs (Hg.): Rudolf Arnheim. Kritiken und Aufsätze zum Film. München, Wien 1977, S. 190-191.
- Baier, Eberhard: Der Kriegsfilm. Eine Dokumentation. Hg. von der Bundesarbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeit und Medienerziehung. Aachen ²1984.
- Ballo, Francesco: „Le cinéma hollywoodien des années dix entre burlesque et comédie“, in: Positif, Nr. 344, Okt. 1989, S. 37-39.

91 DeBauche 1999, 159.

92 Hickethier 2000, 89.

- Benayoun, Robert: *Buster Keaton. Der Augen-Blick des Schweigens* [1982]. München 1985.
- Bergson, Henri: *Das Lachen* [1900]. Meisenheim am Glan 1948.
- Blees, Christian: *Laurel & Hardy. Ihr Leben, ihre Filme*. Berlin 1992.
- Brandlmeier, Thomas: *Filmkomiker. Die Errettung des Grotesken*. Frankfurt/M. 1983.
- Brandt, Susanne: „Zerborstene Türme, tote Trümmer fragen die Welt: Wer sind die Barbaren?“ *Filme im Ersten Weltkrieg und kollektives Erinnern*, in: Vittoria Borsò, Gerd Krumeich, Bernd Witte (Hg.): *Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen*. Stuttgart, Weimar 2001, S. 259-287.
- Brownlow, Kevin: *The Parade's Gone By...* [1969]. New York 1970.
- Butler, Ivan: *The War Film*. South Brunswick, New York 1974.
- Chaplin, Charles: *Die Geschichte meines Lebens* [1964]. Frankfurt/M. 1977.
- Chandler, Charlotte: *Groucho. Der Chef der Marx-Brothers* [1978]. Heyne Filmbibliothek Nr. 32/232, München 1995.
- Daniel, Joseph: *Guerre et cinéma. Grandes illusions et petits soldats 1895-1971*. Paris 1972.
- DeBauche, Leslie Midkiff: *Reel Patriotism. The Movies and World War I*. Madison 1997.
- Ders.: „The United States' Film Industry and World War One“, in: Paris 1999, S. 139-161.
- Dreiser, Theodore: „The Best Motion Picture Interview Ever Written“, in: *Photoplay* 34, August 1928, S. 126-127.
- Ellenbruch, Peter: „Eine ganze Nacht“, in: Heller/Steinle 2005, S. 60-63.
- Filmindex: „*Duck soup*“, Programm Nr. 784, Wien, Juni 2003.
- Frölich, Margrit (Hg.): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München 2003.
- Gheorghiu-Cernat, Manuela: *Arms and the Film*. Bukarest 1983.
- Giesen, Rolf: *Lachbomben. Die großen Filmkomiker. Vom Stummfilm bis zu den 40er Jahren*. München 1991.
- Hediger, Vinzenz: „*Die Marx-Brothers im Krieg*“, in: Heller/Steinle 2005, S. 125-131.
- Heller, Heinz-B.: „*Die Marx-Brothers im Krieg*“, in: Thomas Koebner (Hg.): *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare*. Bd. 1, Stuttgart 1995, S. 302-305.
- Heller, Heinz-B., Matthias Steinle (Hg.): *Filmgenres – Komödie*. Stuttgart 2005.
- Herman, Gerald: „The Great war Revisioned: A World War I Filmography“, in: Peter C. Rollins, John E. O'Connor (Hg.): *Hollywood's World War I: Motion Picture Images*. Bowling Green 1997, S. 245-282.
- Hickethier, Knut, Marcus Bier: „Das Unterhaltungskino I: Militärschwänke im Kino der zwanziger Jahre“, in: Harro Segeberg (Hg.): *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste. (Mediengeschichte des Films Bd. 3)* München 2000, S. 67-93.
- Horne, John, Alan Kramer: *Deutsche Kriegsgreuel 1914: die umstrittene Wahrheit* [2001]. Hamburg 2004.
- Jansen, Peter W., Wolfram Schütte (Hg.): *Buster Keaton*. München, Wien 1975.

- Karpf, Ernst, Doron Kiesel, Karsten Visarius (Hg.): „Ins Kino gegangen, gelacht“: Filmische Konditionen eines populären Affekts. (Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 14) Marburg 1997.
- Kaufmann, Stanley (Hg.): American Film Criticism. New York 1972.
- Keaton, Buster: Schallendes Gelächter. Eine Autobiographie [1967]. München 1986.
- Köppen, Manuel: „Von Tolstoi bis Griffith. Krieg im Wandel der Mediendispositive“, in: Preußner, Heinz-Peter: Krieg in den Medien. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 57) Amsterdam, New York 2005, S. 55-82.
- Kommunales Kino (Hg.): Lotte Reiniger, David W. Griffith, Harry Langdon. Frankfurt/M. 1972.
- Korte, Helmut: „Der Krieg und das Kino: Von *Weihnachtsglocken* (1914) bis *Gewehr über!* (1918)“, in: Werner Faulstich, Ders. (Hg.): Fischer-Filmgeschichte, Bd. 1: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium: 1895-1924. Frankfurt/M. 1994, S. 306-325.
- Král, Peter: Les Burlesques ou Parade des somnambules. Paris 1986.
- Kreimeier, Klaus: „Komische Mechanik. Zur Spezifik des Lachens im Kino“, in: Karpf/Kiesel/Visarius 1997, S. 27-34.
- Lacassin, Francis: Maître des lions et des vampires. Louis Feuillade. [o.O.] 1995.
- Luvish, Simon: Keystone. The Life and Clowns of Mack Sennett. London 2003.
- Magny, Joël: *Le Mécano de la „General“*. Un film de Buster Keaton. Lycéen au cinéma, Bifi (Hg.), Paris [o.J.].
- Maland, Charles J.: Chaplin and American Culture. The Evolution of a Star Image. In: Princeton, New Jersey 1989.
- Malthête, Jacques: Méliès – image et illusions. Paris 1996.
- Marschall, Susanne: „Billy Wilder“, in: Thomas Koebner (Hg.): Filmregisseure, Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien. Stuttgart 1999, S. 752-758.
- Marx, Harpo: Harpo spricht. Harpo Marx erzählt sein Leben [1961]. Hamburg, Zürich 1992.
- Mast, Gerald: The Comic Mind: Comedy and the Movies. Chicago ²1979.
- McBride, Joseph: Frank Capra. The Catastrophe of Success. New York u.a. 1993.
- Michaud, Philippe-Alain: „Dash, crash, smash, splash“, in: Centre Pompidou (Hg.): L'horreur comique. Esthétique du slapstick. Paris 2004, S. 53-65.
- Mitchell, Glenn: The Marx Brothers Encyclopedia. Revised and expanded edition, London 2003.
- Moine, Raphaëlle: Les genres du cinéma. Paris 2002.
- Paris, Michael (Hg.): The First World War and Popular Cinema. 1914 to the Present. Edinburgh 1999.
- Paul, Gerhard: Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges. Paderborn 2004.
- Rapf, Janna E.: „Doing nothing. Harry Langdon and the Performance of Absence“, in: Film Quarterly, Jg. 59, Nr. 1, Herbst 2005, S. 27-35.
- Reeves, Nicholas: „Official British Film Propaganda“, in: Paris 1999, S. 27-50.
- Rheuban, Joyce: Harry Langdon: The Comedian as Metteur-en-Scène. East Brunswick, N.J. 1983.

- Robinson, David: Chaplin. Sein Leben – Seine Kunst [1985]. Zürich 1989.
- Schelly, William: Harry Langdon. (Filmmakers Series, Bd. 3) Metuchen, N.J., London 1982.
- Schulz, Georg-Michael: „Auf Wiedersehn im ‚Kelch‘, um sechse, nachm Krieg“ – Krieg und Komödie, in: Waltraud ‚Wara‘ Wende (Hg.): Krieg und Gedächtnis. Ein Ausnahmezustand im Spannungsfeld politischer, literarischer und filmischer Sinnkonstruktion. Würzburg 2005, S. 150-175.
- Sennett, Mack: King of Comedy. The Lively Arts [1954]. San Jose u.a. 2000.
- Sherk, Warren M. (Hg.): The Films of Mack Sennett. Credit Documentation from the Mack Sennett Collection at the Margaret Herrick Library. Lanham, Md. & London 1998.
- Sorlin, Pierre: „Cinema and the Memory of the Great War“, in: Paris 1999, S. 5-26.
- Stam, Robert (Hg.): „Text and Intertext. Introduction“, in: Ders. (Hg.): Film and Theory. An Anthology. Malden, Mass. 2000, S. 145-156.
- Stiasny, Philipp: „Der General“, in: Heller/Steinle 2005, S. 75-81.
- Stiglegger, Marcus: „Kriegsfilm“, in: Thomas Koebner (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart 2002, S. 322-325.
- Sufrin, Marc: „The silent world of slapstick (1912-1916)“, in: Film Culture, Jg. 2, Nr. 4 (10), 1956, S. 21-22.
- Tichy, Wolfram: Buster Keaton. Hamburg 1983.
- Visarius, Karsten: „Ohne Sinn und Verstand? Annäherungen an die Lachkultur“, in: Karpf/Kiesel/Visarius 1997, S. 9-15.
- Vitelleschi, Giovanni Nobili: „The Representation of the Great War in Italian Cinema“, in: Paris 1999, S. 162-191.
- Virilio, Paul: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung [1984]. Frankfurt/M. 1989.
- Youngblood, Denise J.: „A War Forgotten: the Great War in Russian and Soviet Cinema“, in: Paris 1999, S. 172-191.

Heller/Röwekamp/Steinle (Hrsg.)

All Quiet on the Genre Front?

Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms



AUFBLLENDE
Schriften zum Film

SCHÜREN