

**„Der Mensch ist ein Loch“:  
Charlie Chaplin als Ikone der Moderne**

„Der Mensch, den Charlie Chaplin verkörpert, ist ein *Loch*“ - so lautet das vollständige Zitat aus dem Titel. Es stammt aus einer Rezension, die Siegfried Kracauer im November 1926 für die Frankfurter Zeitung über Charlie Chaplins *Goldrausch* schrieb. Weiter heißt es dort: „Er hat keinen Willen, an der Stelle des Selbsterhaltungstriebes, der Machtgier ist bei ihm eine einzige Leere, die so blank ist wie die Schneefelder Alaskas. Andere Menschen haben ein Ichbewußtsein...; ihm ist das Ich abhanden gekommen...“ Kracauer behauptet, daß selbst die Dinge und Tiere mehr „Ich“ hätten als der kleine Tramp. Und doch ist es gerade diese ganz spezifische Ohnmacht, die die Zuschauer rührt *und* zum Lachen bringt. „Seine Ohnmacht ist Dynamit, seine Komik bezwingt die Lacher und erweckt mehr als Rührung, denn sie rührt an den Bestand unserer Welt.“ (s. Band)

Nicht nur Siegfried Kracauer, sondern viele andere Literaten, Essayisten, Theoretiker und Philosophen unterschiedlichster Provenienz haben seit den 20er Jahren versucht, den ungeheuren Erfolg Charlie Chaplins und seiner Filme zu erklären, wollten verstehen, wieso die Figur des Tramp „an den Bestand dieser Welt“ zu rühren vermag. Charlie Chaplin war ein bisher unbekanntes Phänomen: Seine Filme hatten eine nie vorher dagewesene Wirkung, ja sie setzten neue Maßstäbe für Erfolg und Popularität überhaupt, sein Auftreten löste regelmäßig - egal in welchem Land - Massenhysterien aus, sein Reichtum war unglaublich und noch unglaublicher war, daß niemand ihm diesen Reichtum neidete.

Diesen Chaplin-Komplex zu verstehen und zu erklären, stellte für viele Intellektuelle der 20er Jahre eine Herausforderung dar, insbesondere, weil schnell klar war, daß es sich keineswegs um einen kurzlebigen Starkult handelte, sondern daß hier eine hochbrisante Mischung aus gesellschaftspolitischen, philosophischen und ästhetischen Problemen verhandelt wurde. Charlie Chaplin wurde von Surrealisten und Neorealisten, von Künstlern der sogenannten *Neuen Sachlichkeit*, von Filmkritikern und Kintotheoretikern, von Philosophen, Soziologen und Literaten gleichermaßen engagiert und begeistert kommentiert. An den Filmen von Charlie Chaplin wurden die großen Fragen der Philosophiegeschichte verhandelt. Es ging

um das Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft, um die Kontinuität und Konsistenz eines „Ich“, um die Frage von Gedächtnis und Utopie, das Verhältnis von Subjekt und Objekt, um Verdinglichung und Entfremdung, um Gesetz und vielleicht Erlösung und um die Chancen von Kunst im Zeitalter der Medien. Charlie Chaplin wird als Regisseur, Drehbuchschareiber, Schauspieler, Produzent und Dichter zu einer Signatur der Moderne.

Die Texte, die für diesen Band ausgewählt wurden, sind unter diesem Aspekt einer Reflexion auf die künstlerische Moderne zusammengestellt.<sup>1</sup> Die Einleitung soll dazu dienen, diese Dimension deutlich zu machen. Sie wird daher nicht in jeden einzelnen Text gesondert einführen, sondern vielmehr die „Idee“, die hinter dieser Sammlung steht, plausibel machen.<sup>2</sup> Insbesondere sollte deutlich werden, daß es sich nicht nur um einen isolierten Gegenstand der Filmgeschichte handelt, sondern vielmehr um ein zentrales Phänomen der Literatur- und Kulturgeschichte der klassischen Moderne des beginnenden 20. Jahrhunderts. Die Tatsache, daß sich Künstler, Schriftsteller und Philosophen gerade Charlie Chaplin als den Repräsentanten ihres Moderneverständnisses ausgesucht haben, ist symptomatisch und erschließt uns eine ganze Anzahl von Aspekten des Modernen, die heute oft übersehen werden. Dabei zeichnen sich zwei thematische Schwerpunkte ab: 1. das Erstaunen über das geschichtslose, kindliche Individuum ohne Biographie, ohne Vergangenheit und ohne Zukunft und 2. Chaplins Umgang mit den Dingen, sein Kampf gegen Dinge, seine „Beseelung“ von Dingen, seine Verwandlung in Dinge.

Bereits 1922, kurz nachdem die ersten Filme von Chaplin in Deutschland mit einiger Verspätung gezeigt worden waren, schreibt Tucholsky (s. Band), Chaplin sei der berühmteste Mann der Welt, berühmter als Wilson und Poincaré; und das sei er geworden, indem er zeige, wie lächerlich es sei, ein erwachsener Mensch zu sein, der sich ernst nimmt. Womit Chaplin seine Wirkung erziele, sei unbegreiflich, meint Tucholsky, konzidiert ihm aber eine unerhörte Körperbeherrschung, Mimik und Gestik und eine außergewöhnliche Beobachtungsgabe, ein „stehendes Auge“, das

---

<sup>1</sup> Für die auf viele der französischen Texte sowie für unverzichtbare Hilfe bei der Übersetzung der Texte von Soupault, Aragon und Eluard danke ich Wolfgang Orlich. Die Übersetzung des Textes von Henri Michaux stammt von ihm. Das Buch hätte ohne seine Hilfe nicht in dieser Form erscheinen können.

jeden Ausdruck, jede Geste, jede Bewegung sofort und exakt imitieren könne. „Er bekommt es fertig, nur durch seine Erscheinung andere Leute lächerlich zu machen“. „Er ist“, schließt Tucholsky, „wie alle großen Komiker, ein Philosoph.“ Diese Meinung teilten viele.

Béla Balász, der ungarische Lyriker, Kritiker und Filmtheoretiker widmet Chaplin in seinem ersten Filmbuch *Der sichtbare Mensch* von 1924 einen besonderen Anhang (s.Band). *Der sichtbare Mensch* ist die erste wirklich folgenreiche Filmtheorie. Mit dem Anspruch ein Resumée der ersten drei Jahrzehnte Filmentwicklung und zugleich eine Philosophie dieses neuen Mediums zu sein, wird hier dezidiert - wie bei Eisenstein, Kracauer, Schklovskij und Benjamin - die Etablierung einer neuen Kunst gefordert bzw. bereits konstatiert. Dabei entwickelt er eine Ästhetik der reinen Visualität, die durch die Überwindung des „abstrakten“ Buchzeitalters zur Sinnlichkeit der Kunst zurückführen soll. Die Reaktionen blieben nicht aus. Die bekannteste dürfte Robert Musils Essay *Ansätze zu neuer Ästhetik* sein, in dem er anhand einer Besprechung der Thesen Balázss' sein Konzept des *anderen Zustands* entwickelt.<sup>3</sup>

Auch Balász betont die Kindlichkeit der Chaplin-Figuren. Chaplins Kunst, so Balász, ist Volkskunst im besten Sinne alter Volksmärchen. „Er ist nicht von dieser Welt und wirkt vielleicht nur in dieser lächerlich... Er ist wie ein ausgestoßenes Waisenkind unter fremden und unverwandten Dingen und kennt sich nicht aus.“ Die Fremdheit des Tramps in dieser Welt drückt sich in seinem Verhältnis zu den Dingen aus, aber eben nicht nur im ständigen Scheitern am richtigen Gebrauch: Fremd wirkt auch seine plötzliche, unerwartete und unverständliche Komplizenschaft mit den Gebrauchsgegenständen der modernen Welt. „In seinem schwierigen, aber siegreichen Kampf gegen die Gebrauchsgegenstände liegt eine groteske und spöttische Empörung gegen unsere naturfremde Werkzeugzivilisation überhaupt.“ Der Kampf gegen die Werkzeugzivilisation endet hier mit dem Sieg der „Unzivilisierten“, der Kinder, Narren und Wilden, die die Dinge so anschauen, daß sie

---

<sup>2</sup> Daher wurde auch auf einen umfangreichen Nachweisapparat verzichtet. Einzelne Texte, die schwer zugänglich sind, werden erwähnt ebenso wie solche, denen die Herausgeberin besondere Anregungen verdankt.

<sup>3</sup> Vgl. dazu Béla Balász, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Mit einem Nachwort von Helmut H. Dietrichs und zeitgenössischen Rezensionen von Robert Musil, Andor Krasznai-Krausz, Siegfried Kracauer und Erich Kästner, Frankfurt/Suhrkamp Verlag 2002 (stw 1523).

eine „Seele“ bekommen und wie ein gezähmtes Tier plötzlich zu kooperieren scheinen.

Damit erklärt Charlie Chaplin das zum Thema seiner Filme, was für viele der frühen Kinotheoretiker und Kinoliebhaber das Wesen des Kinos überhaupt ausmachte: das „fluide Universum“.<sup>4</sup> Der Film „bemächtigte sich der täglich herumgestoßenen, verachteten Dinge, die gewohnheitsmäßig als Werkzeuge gebraucht werden, und er erweckt sie zu einem neuen Leben.“ Das Unbewegte wird in Bewegung gebracht und die Realität bekommt ein neues Gesicht. „Der universelle Animismus ist ein filmischer Tatbestand, der im Theater keine Entsprechung hat.“<sup>5</sup> Es ist ausgerechnet die jüngste, die „modernste“ der Künste - das Kino -, das die moderne Welt in einen vormodernen Zustand - einen „fluiden“, diffusen Zustand der Vertauschbarkeit von Belebtem und Unbelebtem - zurückzuverwandeln scheint und damit den Nerv der Zeit trifft: ein irritierendes Ergebnis. Und doch ist es genau dies, was die hier versammelten Autoren als das spezifisch Dichterische an Chaplins Werken preisen.

Auch für Balázs ist Chaplin ein Dichter, das heißt ein „Filmdichter“. Es sei eine ganz spezifisch filmische Poesie, die weniger einer Fabel oder einer Idee entlangkomponiere, sondern vielmehr Bildern und „der lebendigen Materie der Einzelwirklichkeiten“ folge. „Das ist die Poesie des kleinen Lebens, das ist das stumme Leben der kleinen Dinge, bei dem nur Kinder und ziellose Strolche verweilen.“

Das Kindliche der Trampfigur ist auch Alfred Polgar (s. Band) aufgefallen. Er sei aber nicht einfach nur kindlich, sondern eigentlich alterslos, er habe keine Vergangenheit, keine Zukunft, er „kommt aus dem Märchen und kehrt wieder heim ins Märchen, ist dem Augenblick nur wie geliehen von der Ewigkeit...“ In seinem Kommentar zu *Goldrausch* von 1926 heißt es von dem ungewöhnlichen Goldsucher: „ Er hat keine Heimat und keine Abkunft, kein Woher und kein Wohin, er ist rundherum ganz und gar einzeln, ohne Bedingtheit durch Nahes und Fernes... Er geht ohne Ziel durch die Zeit, durch den Raum. .. Es kann ihm alles geschehen, aber es kann ihm nichts geschehen: Es sei dieser „restlos in der Realität verkochte Zusatz von Irrealität“, der

---

<sup>4</sup> Edgar Morin, *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*, Stuttgart 1958, S.76. (franz. 1956) zitiert hier Jean Epstein, *L'Esprit du Cinéma*, Paris 1955.

<sup>5</sup> Ebd., S.80. Morin zitiert hier Etienne Souriau.

Charlie so besonders mache. Der Tramp ist nur ein „Gast in der Kausalität“ und schlägt sich doch mit ihr herum, zum Vergnügen der Zuschauer. Er ist vollkommen bindingslos, einer anderen Zeit entsprungen, kennt keine Vergangenheit und keine Zukunft im normalen Sinne. Entsprechend dienen seine Handlungen auch nicht den Zwecken, die man erwartet. Aus diesem Grunde gerät er mit Gegenständen und Dingen in Konflikt. Dies geschieht „mit der Entdeckung der Mechanik und ihrer Gesetze, die den Helden bis zu dem Punkt treibt, wo in einer Vekehrung der Werte, ihm alle unbelebten Objekte zu etwas Lebendigem werden, alle menschlichen Wesen zu Puppen, deren Schalthebel man suchen muß. Drama oder Komödie, das bleibt dem Zuschauer überlassen...“<sup>6</sup>

Charlots Kindlichkeit und märchenhafte Fremdheit ist nicht harmlos. Das Wesen, das ohne Geschichte und auch ohne Zukunft in dieser allen bekannten Wirklichkeit herumspaziert, ist eben nicht nur hilflos und allein. Im Gegenteil: Diese Fremdheit ist zugleich die „Denunziation einer verdinglichten Welt“. Polgar besteht gegenüber Interpretationen, wie denen von Balazs sehr viel stärker *darauf*, daß der Tramp *keine* Mission verfolge, kein Rächter der Unterdrückten und auch kein moralisches Vorbild sei, aber doch eben einer, der sich gegen die ungeliebte Realität folgenreich und überraschend zu Wehr setzt. „Er ist ein genialer Exzentriker mit Max-und Moritz-Phantasie, die keine Gelegenheit vorübergehen läßt, sich Schadenfreude zu bereiten. Chaplins rastloser Leib stört den Frieden, und seine rastlose Seele verneint das Idyll.“ Polgar geht damit kurz auf die vielgelobte pantomimische Qualität von Chaplins Schauspiel ein. Sinnlose Wiederholungen oder die Verselbständigung von einzelnen Gliedern und Gesten gelten als Merkmale einer Dissoziation von Körper und Bewußtsein, als Inszenierungen der Auflösung des Subjekts. Sie wurden mit den Symptomen der (weiblichen) Hysterie und der (männlichen) Neurastenie verglichen, zwei Krankheitsbildern, die als typisch moderne Phänomene auch im Zusammenhang mit der Dissoziation des Subjekts diskutiert wurden.<sup>7</sup> Die Sinnlosigkeit eines Tuns gewinnt auf diese Weise symptomatischen Wert. Er begeistere durch „die triumphierende, strahlende Sinnlosigkeit seines Tuns“, sagt Polgar und Gertrude Stein beruft sich wiederholt und emphatisch gerade in diesem Zusammenhang auf Charlie Chaplin, wenn sie die Grundlagen und Ursprünge ihrer

---

<sup>6</sup> Louis Aragon, l'oeuvre poétique, tome I, (1917-1920), Paris 1974, S. 668; übers. von D.K.

<sup>7</sup> Vgl. dazu Walter Erhart, Familienmänner... München 2001

Werke expliziert.<sup>8</sup> Der Tramp sei ein „Befreier, ein Lockerer der moralischen, logischen und mechanischen Zusammenhänge, in die der sogenannte ernste Mensch sich heillos verstrickt weiß.“ Er unterläuft Kausalitäten und denunziert Notwendigkeiten, er stört Rituale und Gewohnheiten und spielt Maschinen gegen sich selbst aus, gewohnte Zusammenhänge werden fremd oder noch schlimmer: lächerlich.

Auch Walter Benjamin (s. Band) schrieb die subversive Kraft von Chaplins Attacken gegen die moderne kapitalistische Gesellschaft dem „zugleich internationalsten und revolutionärsten Affekt der Massen, dem Gelächter“ (Jean Cocteau spricht von einem Esperanto-Gelächter) zu. Aber auch Benjamin bestand darauf - ebenso wie Balázs -, in Charlie keineswegs nur den Clown zu sehen, sondern einen Dichter von besonderem Rang. Benjamin bezieht sich dabei auf einen Essay des surrealistischen Schriftstellers, Photographen und Filmkritikers Philippe Soupault, der Chaplin als historische Erscheinung der Filmgeschichte und als Ikone der Moderne vorstellt.(im Band)<sup>9</sup> Soupault betont neben der schauspielerischen Leistung besonders die *Poesie* der Filme von Chaplin: Sie hätten „die Geheimnisse und die Schönheit der Gegenwart entdeckt“. Auf eine besondere Weise sei es Chaplin gelungen, das Lachen, den Traum und die Poesie zu verbinden. Die Vorstellung einer tiefen Verwandtschaft von Traum, Lachen und Poesie hat Soupault - explizit - von Bergson entlehnt und er teilt sie mit seinen surrealistischen Freunden. Chaplins Filme bestätigen für Soupault also - natürlich ungewollt - eine spezifische Theorie ästhetischer Erfahrung und damit den Anspruch der ästhetischen Avantgarde: Der Film muß etwas sichtbar machen, was der Mensch mit eigenen Augen noch nie gesehen hat. Das gelingt durch verschiedene Formen moderner filmischer „Magie“ (Louis Aragon), spielerischer „Entfremdung“, komischer Entlastung oder träumerischer Entspannung.

Die Komik Chaplins und damit seine erstaunliche Wirkung werden also von allen zitierten Autoren zunächst einmal mit seiner spezifischen Fremdheit in Verbindung

---

<sup>8</sup> Susan McCabe, *Delight in Dislocation: The Cinematic Modernism of Stein, Chaplin, and Man Ray*, in: *Modernism/Modernity* 8.3 (2001), S.429-452. Charlie Chaplin bedankt sich für diese Hommage mit einem Zitat des bekannten „a rose is a rose is a rose“ in seinem späten Film *Limelight*. Die letzte Zeile des hier abgedruckten Prosagedichts von Paul Eluard kann als Anspielung auf diese Verbindung gelesen werden.

gebracht. Es handelt sich dabei um eine radikale Fremdheit, die keine irgendwo vorhandene Heimat zum Kompliment hat. Dies ist auch das Thema von Hannah Arendt (im Band): Sie widmete Chaplin einen Essay, der ihn zusammen mit Heinrich Heine, Bernard Lazare und Franz Kafka zur exemplarischen Form jüdischer Existenz erklärt.<sup>10</sup> Obwohl bis heute ein gängiges Mißverständnis und im Dritten Reich auch besonders verbreitet, ist in Chaplins Ahnenreihe kein jüdisches Familienmitglied auszumachen. Chaplin hat allerdings nie etwas dagegen unternommen, das Gerücht seiner jüdischen Herkunft zu dementieren, sondern im Gegenteil darauf hingewiesen, daß ein solches Dementi nur in die Hände der Antisemiten spiele. Erstaunlich bleibt, daß er als Nichtjude den jüdischen Paria in einer sogar für Juden glaubhaften Weise verkörpert, ohne dies je gewollt zu haben. Für Arendt ist der Paria *das* dekonstruktive Element einer Gesellschaft mit einer bedeutenden subversiven Potenz. Ähnlich sieht dies auch der französische Filmtheoretiker André Bazin.

André Bazin<sup>11</sup> bezeichnet Charlot - wie der Tramp im Französischen genannt wird - als eine mythische Figur. Sie habe keine Vergangenheit und keine Zukunft, konstatiert auch er. Das beeinflusse alle seine Handlungen. Da er nie Vorsorge für das Kommende treffe, reichten ihm immer vorläufige und spontane Lösungen. Anders als etwa Balázs, der die Dinge eher für die Feinde des armen weltfremden Charlot gehalten hatte, weist Bazin aber nun ausdrücklich darauf hin, daß die Dinge ihm *nur dann* zum Feind werden, wenn er versucht, sie so zu verwenden, wie man das *üblicherweise* tut, wenn man sie „im sozial üblichen Sinne gebraucht“. Dann würden die Dinge ihm zu Gegnern, kein Auto springe an, keine Türe ließe sich öffnen, kein Bett aufstellen etc. Andererseits ließe sich aber auch eine „complicité“ der Dinge beobachten, die ganz erstaunlich sei. Charlie kann sich der Dinge dann auf eine leichte, spontane Art bedienen: Blumentöpfe werden zu Halterungen, Hemden zu Tischdecken, Manschetten zu Servietten etc. umfunktioniert. Die Tücke des Objekts, der man Charlot so oft ausgeliefert sieht, kommt nur dann ins Spiel, wenn er versucht, wie alle anderen zu sein, den „homme-selon-la-société“ zu

---

<sup>9</sup> Der Artikel erschien im Herbst 1928 in *Europe. Revue mensuelle*. 1931 folgt ein ganzer Band über Chaplin mit dem Titel „Charlot“. Der Text ist in diesem Band zum erstenmal auf deutsch zugänglich.

<sup>10</sup> Der Essay wird aus Platzgründen hier nicht vollständig abgedruckt. Die Auslassungen sind markiert.

<sup>11</sup> Sein Werk ist vor allem durch die vierbändige Ausgabe seiner Essays und Kritiken *Qu'est ce qu'est le cinéma?* (1948) bekannt. Darin befindet sich auch ein Text über Charlie Chaplin. Der Text ist mittlerweile mehrfach neu aufgelegt; unter anderem mit einem Vorwort von Francois Truffaut, der ein

imitieren. Dies gilt insbesondere für Tischsitten, die ihm immer furchtbar mißraten: kein einziges Mal, daß Charlot sich zu Tisch setzt - meist mit aristokratischer Grandezza - um nicht mit seinem Ellenbogen im Essen zu landen. Immer also, wenn Charlot versuche, in den „Maschinerien“ der Gesellschaft zu reüssieren, so Bazin, gehe das schief. Dazu gehören die Arbeitswelt und ihre Rituale, Tischsitten ebenso wie das Eheleben und religiöse Feste, das heißt im Grunde alle die sozialen, moralischen, politischen, religiösen Rituale und Institutionen, die es den Menschen ermöglichen, das gesellschaftliche Zusammenleben zu ordnen, die Vergangenheit zu interpretieren, die Gegenwart zu verstehen und die Zukunft zu planen. Ähnlich wie Tucholsky, Polgar, Arendt, Benjamin und Balazs weist André Bazin damit also auf die ganz spezifische Form von Subversion hin, die Charlots radikale Harmlosigkeit auslöst. Seine gutgemeinten Anpassungsversuche scheitern und stellen nicht nur seine Ungeschicklichkeit,<sup>12</sup> sondern auch den systemischen Wahnsinn der Regeln und Ordnungen bloß. Mit ihm gerät die Welt in Bewegung, sie gerät aus den Fugen, sie wird tatsächlich „fluide“, die Trennung von Dingen und Menschen, Maschinen und Wesen, Handlungen und Ereignissen, wichtig und unwichtig, gerecht und ungerecht, Sein und Schein, löst sich auf und erlöst damit die Zuschauer von dem Zwang, an das Funktionieren dieser Ordnungen glauben zu müssen - und sie lachen.

In den 20er Jahren wurde auch in Deutschland Chaplin noch ganz selbstverständlich unter die großen Künstler gezählt und beispielsweise von der sogenannten *Neuen Sachlichkeit* in ihre Reihen aufgenommen. Erich Kästner nennt ihn in einem Atemzug mit Strawinsky, George Grozs, Otto Dix und Ringelnatz. Diese Künstler, so Kästner, seien alle vom gleichen Schlag, „aus dem Reiche des Pathos emigriert“. Sie versteckten das Große hinter einem Wall von Kleinigkeiten und das Ergreifende hinter der Ironie....<sup>13</sup>

Die Bedeutung Charlie Chaplins für die französische Literatur der Moderne wurde vielfach betont und ist unbestritten. Ähnliches gilt für die englischsprachige Literatur.

---

enger Freund Bazins war: Die beiden hatten das sehr einflußreiche Magazin *Cahiers du cinema* konzipiert.

<sup>12</sup> Das gilt selbstverständlich auch für seine Kleidung, die an die der kleinen Londoner Angestellten erinnert und doch zugleich mit den viel zu großen Hosen und der verbeulten Melone eine Karrikatur ist. Es scheint sich um eine spezifisch verfehlte Assimilation zu handeln, die keineswegs ein intendierter Protest ist, aber so wirkt. Vgl.dazu Kenneth S. Calhoon, Blind Gestures: Chaplin, Diderot, Lessing, in: MLN 115.3 (2000), S.381-402.

<sup>13</sup> Zit. nach Sabina Becker, Neue Sachlichkeit, 2 Bde., Köln/Weimar 1997, Bd.2, S. 243f.

In der deutschen Literaturgeschichtsschreibung scheint Chaplin keine Rolle zu spielen. Dabei hat er eine Anzahl von engen Verwandten in der Literatur der Moderne. Die Zeitgenossen waren sich dessen wohl bewußt.

Die Verwandtschaft etwa zwischen Siegfried Kracauers Roman *Ginster*<sup>14</sup> und dem Tramp fiel den Zeitgenossen sofort auf: In der Frankfurter Zeitung vom 25. November 1928 findet sich eine Rezension von Joseph Roth mit dem Titel "Wer ist Ginster?" und Roths Antwort lautet: „Ginster im Krieg, das ist: Chaplin im Warenhaus. Über die rollende Treppe, die allen anderen zur Hinaufbeförderung dient, stolpert Chaplin sechzehnmal. Wo alle anderen einkaufen, wird er von Rayon-Chefs verfolgt. Wo alle anderen regelrecht und bieder zahlen, gerät er in Verdacht, ein Dieb zu sein. Gegenüber den Warenhäusern, den Kriegen, der Konfektion, den Vaterländern sind Chaplin ebenso wie Ginster ratlos und feig, merkwürdig und unbeholfen, lächerlich und tragikomisch. Wir haben endlich den literarischen Chaplin. Das ist Ginster.“ Am 15. Januar 1928 hatte Ernst Bloch in einem Brief an Kracauer diesen Vergleich bemüht, nachdem Kracauer ihm die ersten Seiten seines Manuskripts zur Lektüre überlassen hatte: „... eine spannendere Entspantheit habe ich noch nicht gelesen. Der unbeteiligte Held, den nichts angeht, der alles jetzt Geschehene dadurch zugleich, ganz ohne Pathos, entwertet. Trotz Schweijk ist der Typ neu. Höchstens vom Film gehen gewisse Züge herüber, von Chaplin und Buster Keaton. Seltsam wirkt dabei die angehaltene Langeweile des Aspekts; sie vergrößert sowohl verblüffend, als sie macht das Trostlose irgendwie heiter, als vor allem: sie ist das Erkenntnisinstrument des Wahren, Konkreten, wirklich damals Geschehenen.“<sup>15</sup>

Auch Theodor W. Adorno nimmt den Vergleich zwischen Chaplin und Ginster 1964 in seinem von Kracauer- Liebhabern wenig geschätzten Rundfunkessay *Der wunderliche Realist* wieder auf: „Wie Kracauers Selbstverständnis des Individuellen aussah projizierte er auf Chaplin. Er sei ein Loch“, bemerkt Adorno. Die Bedeutung dieser Aussage läßt sich nur dann ermessen, wenn man im Auge behält, daß die Auseinandersetzungen zwischen Adorno und Kracauer genau auf dieses Individuelle hinauslief. Kracauer wollte es nicht „im Begriff verdampfen“ lassen und Adorno hielt es eben immer nur für den nicht durchdachten Rest eines wunderlichen Realismus.

---

<sup>14</sup> Siegfried Kracauer, *Ginster*. Von ihm selbst geschrieben, Frankfurt 1990.

<sup>15</sup> Zit. nach: Siegfried Kracauer 1889-1966, hrsg. von Ingrid Belke und Irina Renz, Marbacher Magazin 47 (1988), S. 52 und 47.

Adornos Kritik an Kracauer kann Bewunderung und Irritation nicht ganz verhehlen. Besonders deutlich wird dies an seiner Interpretation von *Ginster*. Ginster sei ein *roman philosophique*, in dem genau dieses Individuelle, dieses „Unauflösliche“, das paradoxerweise nichts als ein Loch sei, illustriert werde. Dabei werde „dieser Knoten der Individualität nicht als etwas Substantielles affirmativ hingestellt“, sondern „vermöge der ästhetischen Reflexion wird das tragende Ich selbst relativiert“.<sup>16</sup> Adorno beschreibt damit eine seltsame Form von Individualität, die unauflöslich und doch nicht substantiell ist und signalisiert damit, daß es etwas geben muß, das sicherlich jenseits der allzu bekannten Dichotomie eines mit sich selbst identischen *modernen* und eines zerfallenden *postmodernen* Subjekts zu suchen ist.

Besser als diese Versuche einer paradoxen Beschreibung dieses Subjekttyps, der sich dem Begriff nicht unterwerfen will, läßt sich das Phänomen offenbar dann bestimmen, wenn man es in seiner Relation zu den *Objekten* sieht.

Kracauer sei keiner gewesen, für den Verdinglichung eine im üblichen, das heißt im *marxistischen*, Sinne negative Vorstellung gewesen sei. Im Gegenteil, seine Vorstellung vom Stand der Unschuld „wäre der der bedürftigen Dinge, der schäbigen, verachteten, ihrem Zweck entfremdeten, sie allein verkörpern dem Bewußtsein Kracauers was anders wäre als der universale Funktionszusammenhang, und ihnen ihr unkenntliches Leben zu entlocken, wäre seine Idee von Philosophie.“ „Den Dingen ihr unkenntliches Leben zu entlocken“, das ist für Kracauer nicht nur die Idee von Philosophie, sondern eigentlich die Aufgabe von Kunst und Wissenschaft, genauer die von Film, Photographie und Geschichtswissenschaft.<sup>17</sup> Geschichte ist wie die Photographie in einem Zwischenraum zwischen Fiktion und Dokumentation angesiedelt, zwischen Wissenschaft und Kunst. eine Lösung der Spannung zugunsten des einen oder des anderen Pols wäre der Verlust jeglicher Qualität. Diese Gebiete, die zwischen den Bereichen der reinen Fakten und der der puren Fiktionen liegen, sind für Kracauer keine Marginalien. Im Gegenteil scheinen sich für

---

<sup>16</sup> Adorno betont, daß es sich hier nicht um ein theoretisches Programm handle, sondern um ästhetische Praxis: „Ebenbürtig der Konzeption ist die Sprache. Mit ihrer unzählbaren Lust, Metaphern wörtlich zu nehmen, eulenspiegelhaft zu verselbständigen, aus ihnen eine Arabeskenrealität zweiten Grades zu stricheln, treibt sie Luftwurzeln weit in die Moderne hinein.“

<sup>17</sup> Siegfried Kracauer, *Geschichte - vor den letzten Dingen*, Frankfurt 1971 (erste Aufl. englisch: *History. The last things before the last*)

ihn dort die entscheidenden Prozesse der Modernisierung abzuspielen. Auch zwischen Belebtem und Unbelebtem scheint es solche „Zwischenräume“ zu geben. Daher kommt auch seine Aufmerksamkeit für alle Formen von poetischen Philosophie und philosophischer Kunst, die diese Art von „Leben“ gerade dort wiederentdecken, wo die Moderne es kraft ihrer Selbstdefinition ausgetrieben zu haben schien: in den Dingen, den Werkzeugen, den Instrumenten und Maschinen.<sup>18</sup> Kracauers Denken in den Zwischenräumen ist dabei nicht zu verwechseln mit kulturkritischem Mystizismus, es handelt sich bei seinen Vorstellungen auch nicht um eine bedrohliche Remythisierung der modernen Welt und auch nicht um die tragische Dialektik der Aufklärung, sondern um die unwiderstehliche Komik unserer Moderne. Treffender ließe sich wohl auch Chaplins Philosophie nicht beschreiben.

Den schäbigen, verachteten Dingen ihr unkenntliches Leben zu entlocken, indem man sie einem universalen Funktionszusammenhang entzieht, das scheint eine Aufgabe zu sein, die nur diejenigen leisten können, die selbst nie in diesem universalen Funktionszusammenhang funktionieren, eben die Kinder, die Strolche, die aus dem Märchen und aus dem Mythos entliehenen Figuren. Nur solche, die eigentlich Löcher und nichts Substantielles sind, scheinen die Ordnung der Dinge nach anderen Kriterien als denen der Funktionalität erkennen zu können.

Charlot gelingt es nie, im Leben irgendeine Art von Sinn zu entdecken oder zu gestalten und er scheint es nicht zu vermissen. Im Gegenteil: Darin liegt das Geheimnis seiner Unverwüstlichkeit, seiner Heiterkeit und seiner absoluten Sorglosigkeit. Kracauers Ginster ist auch so ein Randständiger - daher sein Name, der an die Pflanze auf den Bahndämmen erinnert - , dem keine Karriere, keine Liebe und kein Leben gelingt. Er ist zwar kein Komiker, aber auch bei ihm wird keine der vielen Katastrophen je tragisch. Eine seltsame Indifferenz trägt ihn durch die Zeit, die er nicht beherrscht, und in der er fremd bleibt, ohne daß ihn das zu kränken oder auch nur zu verwundern scheint. Ginster kennt sich nicht aus mit den Ritualen der Freundschaft, der Kameraderie, der Kollegialität oder der Konversation. Die Normalität ist eine Maschine, eine riesiges Getriebe, das er nicht beherrscht, von der er aber auch nicht ganz beherrscht wird. Die große Maschinerie, mit der er zu

---

<sup>18</sup> Vgl. dazu Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt 1998 (franz. 1991) Latour zitiert an keiner Stelle Kracauer und scheint nicht

kämpfen hat, ist, wie Joseph Roth formuliert, die „Vollendung der Normalität“, der Krieg. „Denn ebenso wie die verrückte Lauftreppe (bei Chaplin) eine selbstverständliche Institution des Warenhauses und der Konfektion ist, wird in „Ginster“ der Krieg eine selbstverständliche Institution eines Friedens, der Vaterländer kennt.“ Rolltreppen und Karabiner, Marschkolonnen und Fließbänder stehen für eine Normalität, gegen die nur noch der eine Chance hat, der sie gar nicht kennt, der in sie hineinverschlagen wird und sie mit seinem rührenden, übertriebenen Bemühen um Anpassung, Verstehen und Gehorchen zur Kenntlichkeit entstellt.

Ginster überlebt den Krieg in der Etappe und in Amtsstuben. Fünf Jahre nach dem Kriegsende verbringt er einen seltsam planlosen Urlaub an der Côte d'Azur. Allein spaziert er durch die Straßen von Marseille und als er zufällig einer alten Bekannten begegnet, kann er sich nur mit Mühe unterhalten. „Sie schien den Austausch von Erinnerungen zu wünschen, es war ihm aber für die Vergangenheit zu heiß. Er hatte auch sein Gedächtnis verloren.“ Lieber erzählt er von einem Besuch im Hafen, den er am Tag vorher unternommen hatte: „Ein Mann verabschiedete sich von einer Frau, die nicht einmal weinte - er war nicht mehr zu Hause, er war noch nicht unterwegs, er war unerreichbar weit fort. Für einen Augenblick wenigstens aus jedem Zusammenhang gerissen; wie neu.“ Es geht bei dieser Anekdote also nicht nur um unendliche, menschliche Einsamkeit, sondern überraschenderweise auch um die Erfahrung von etwas Neuem. Dieser Moment stillgestellter Zeit, den es eigentlich gar nicht gibt, der eben nur im Blick des Beobachters - wie auf einem Film festgehalten wird - ist wie ein Loch in der Zeit, in dem etwas aufblitzt, was „neu“ ist. „Ich habe ihn nicht eigentlich beobachtet, ich habe überhaupt nichts beobachtet, sondern bin selbst entglitten, als führe ich ab. Es handelt sich immer um den Augenblick, in dem sich ein winziges Loch öffnet, ich weiß nicht, ob sie mich verstehen.“ So versucht Ginster, seine Erfahrung noch etwas genauer zu beschreiben. Es handelte sich also offenbar nicht um aufmerksames, willentliches Beobachten, sondern eher um eine Art unwillkürlicher, zerstreuter Wahrnehmung. Das beobachtende Subjekt ist sich selbst entglitten, scheint nichts anderes als eine Art von Objektiv zu sein, eben ein winziges Loch, das sich für einen Moment öffnet, um etwas neues aufzuzeichnen, das so noch nie gesehen wurde: Kracauers optische Philosophie des Individuellen ist eine Philosophie der Kamera, es ist eine Filmphilosophie. Ein momentaner Selbstverlust

---

zu wissen, daß sein Versuch, die Sackgassen und Einbahnstraßen der Postmoderne zu umfahren,

im Blick macht die angeschaute Welt neu, hält den Lauf der Dinge auf, bringt ihre Ordnung durcheinander. Das Loch in der Welt korrespondiert mit einem Subjekt als Leerstelle. Ginsters Lebendigkeit scheint sich in solche Augenblicke zurückgezogen zu haben, an die großen Geschichten von Krieg, Liebe und Tod erinnert er sich nicht mehr.

Unter diesem Aspekt einer spezifischen ästhetischen Erkenntnis ließe sich auch fragen, ob Robert Musils Konzept des „anderen Zustandes“, das er ja im Zusammenhang mit Balázs Filmtheorie entwickelt, nicht auch eine vergleichbare Entkoppelung des instrumentellen Zusammenhangs zwischen erkennendem Subjekt und erkanntem Objekt visioniert; ob hier das Thema von der rätselhaften Widerständigkeit oder „complicité“ der Dinge nicht eine Rolle spielt und ob dies nicht auch ein Versuch ist, den Dingen ihr „unkentliches Leben“ zu entlocken, das eben nur der sieht, der für einen Moment nicht willentlich beobachtet, der sich selbst entgleitet.

Nicht nur Ginster ist ein Verwandter des Tramp. Es gibt neben dieser eindeutig von Chaplin beeinflussten Figur noch andere Gestalten in der modernen deutschen Literatur, die viel mit dem Tramp gemeinsam haben, ohne direkt von ihm abzustammen. Trotzdem sind die Ähnlichkeiten aufschlußreich.

Auf den filmischen Charakter von Kafkas *Amerika* hat man schon in den 60er Jahren hingewiesen. Kafka selbst soll Gustav Janouch gegenüber gesagt haben, dieser Roman bestünde „aus Bildern, nur aus Bildern“ und tatsächlich hat man - einmal darauf aufmerksam geworden - den Eindruck, als wohne man über Seiten hinweg einem Stummfilm bei. Die gestische Intensität ist überraschend. Szenen, die wie filmische Parallelmontagen - etwa im Heizerkapitel - komponiert sind, besondere Bildausschnitte - wie etwa die stark perspektivisch komponierte Ankunft Karls bei Brunelda - sind auffällig.

„Es gibt Szenen in diesem Buch, die unwiderstehlich an Chaplin-Filme erinnern, an so schöne Chaplin-Filme, wie sie freilich noch nicht geschrieben wurden.“<sup>19</sup> Dieses

---

hier ein Vorbild hat.

<sup>19</sup> Fanz Kafka, *Amerika*, Frankfurt (Suhrkamp), 1997, S.309. Es handelt sich um eine Bemerkung aus Max Brods erstem Nachwort zu diesem Roman von 1927.

Urteil über *Amerika* stammt von Max Brod, der selbst ein eifriger Kinogänger und Bewunderer Chaplins war. Auch von Kafka ist bekannt, daß er gerne und häufig ins Kino ging. Seine Tagebucheintragung „Ins Kino gegangen. geweint... maßlose Unterhaltung“ ist berühmt geworden. Manche Szenen in *Amerika*, vor allem die Zusammenstöße mit Polizisten oder die Komplizenschaft mit Ganoven, scheint man tatsächlich aus Chaplin-Filmen zu kennen, ebenso wie das Köfferchen und den Regenschirm, die Karl bei seiner Ankunft in der neuen Welt bei sich trägt. Neben den Requisiten und den filmischen Stilmitteln finden sich aber noch eine ganz Anzahl anderer Anknüpfungspunkte, so überhaupt das Thema Auswanderung, Armut, Arbeitssuche in der Großstadt, die seltsamen, zugleich kessen und keuschen Liebesabenteuer und der ewige Kampf mit den Dingen. Auch Roßmann ist aus allen familiären Verbindungen verstoßen und verschwindet am Ende in den unendlichen Weiten des amerikanischen Westens, eine Abblende, die man sich für Chaplin genauso vorstellen kann. Die befremdliche Mischung aus überraschender Kühnheit und anrührender Einfalt, aus Sensibilität und Unberührbarkeit, der Eindruck, Roßmann sei eigentlich nirgendwo zuhause und doch auch nirgends ein ganz Fremder, eine unerklärliche Unverletzlichkeit, die Situationskomik und den Mangel an „Ich“ teilen Karl und Charlie.

Einer anderer dieser *Vorgänger* - im Wortsinne der wandernden Existenz - ist Joseph Marti, Robert Walsers *Gehülfe*. Der Roman wurde 1908 geschrieben und veröffentlicht, kann also keine Imitation von Chaplin sein. Joseph gleicht dem Tramp bis in Kleinigkeiten des Äußeren, er trägt Hut und Stöcken etc. Er begibt sich in Stellung, gerät an einen dicken, zigarrerauchenden Chef und unterhält zu dessen Gattin ein verspieltes, halberotisches Verhältnis. Martis Bemühen, alles richtig zu machen ist rührend und erstreckt sich bis in einzelne, eulenspielhafte Verdrehungen von Formulierungen, die er seinem Chef ablauscht. Dieser Chef ist ein Erfinder unsinniger Maschinen. Gleich zu Beginn bleibt er bei der Beschreibung seiner Apparate stecken und wiederholt sich unendlich - wie eine Maschine. Marti und sein Chef, Marti und die Maschinen: Die Geschichte geht aus wie immer bei Walser und bei Chaplin. Die bürgerliche Fassade des Erfinderunternehmens zerbricht. Als sei es Martis eifrige Harmlosigkeit, die den Schein zerstört, beginnt mit seinem Eintritt in die Firma ihr unaufhaltsamer Niedergang. In dem Moment, als Marti versucht, die Aufgaben seines Chefs zu erledigen, zeigt sich unweigerlich die Absurdität des

ganzen Unternehmens. Es ist das Chaplinsche Muster der Entlarvung durch Imitation.

Walters Zeitgenossen haben seine Texte und seinen Stil auf eine Weise beschrieben, die an die Charakterisierungen Chaplins erinnern. Walter Benjamin attestiert seinen Figuren einen „kindlichen Adel“, den sie mit Figuren aus dem Märchen teilten. Walters Figuren hätten keine Vergangenheit, da sie aus dem Märchen entsprungen sind. Sie seien von einer so „zerreißenden, so ganz unmenschlichen, unbeirraren Oberflächlichkeit.“ Alfred Polgar behauptet von Walser, er „sehe die Welt wie ein Kind, dem alles zum Märchen wird, zum traurigen oder spaßigen oder traurigspaßigen Märchen.“ Allerdings könne er aber dann auch wieder Dingen und Menschen ihre Geheimnisse ablauschen, wie dies nur Weise vermögen.

Das Muster der Destruktion durch Imitation findet sich in radikalerer Form und bis ins Grotteske verschoben auch in Walser letztem Roman *Das Tagebuch des Jakob von Gunten*.<sup>20</sup> Tatsächlich ist auch hier wieder die Spannung zwischen Subordination, Imitation und Widerstand ungeheuer. Alle Figuren lieben die Unterwerfung in einer Weise, die zum Teil absurde Züge annimmt, wie etwa in der Dienerschule der Benjamentas, wo sie Formen von Dressur annimmt, die man sich als chaplineske Pantomime vorzustellen hat.

Jakob von Gunten hat vor, „eine reizende, kugelrunde Null“ zu werden in seinem Leben, will also nichts anderes sein als ein Loch. Gerade diese Idee, die jeder normalen Selbstkonstitution diametral zuwiderläuft, scheint die Erosion aller Institutionen, aller Systeme, die jeder Kommunikation und von Leben überhaupt auszulösen. Das Subjekt als Null verschluckt hier sämtliche Konstellationen von Sinn und Zweck, Raum und Zeit, die Dinge und die Mitmenschen wie ein schwarzes Loch: „Der Mensch ist ein Loch“.

---

<sup>20</sup> Auch in seinem ersten Roman *Die Geschwister Tanner* heißt es von Simon, dem Diener: „Er gehorcht gern und widersetzt sich leicht.“ „Er nimmt sein Freiheitsverlangen in sich selbst zurück, ohne es doch je aufzugeben, und übt sich gleichzeitig in Formen des Angepasstseins, die über das alltägliche Maß weit hinausgehen. Die Radikalität der Selbstbehauptung ... hat die Radikalisierung des Selbstverlustes zum Pendant“ (Ernst Osterkamp, *Commis, Poet, Räuber. Eigengesetzlichkeit und Selbstaufgabe bei Robert Walser*, in *Sprache im technischen Zeitalter*, 1978, S.97-113, S.99f).

